



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere Moderne
Classe L-10

Tesi di Laurea

Il mosaico dell'io molteplice. L'eteronimia di Fernando Pessoa e la maschera di Luigi Pirandello

Relatrice
Prof. Barbara Gori

Laureando
Emanuele Ammaturo
n° matricola 2044194 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024

Così come laviamo il nostro corpo dovremmo lavare il destino, cambiare vita come cambiamo biancheria: non per provvedere al sostentamento della nostra vita, come col cibo e col sonno, ma per quell'estraneo rispetto per noi stessi che giustamente si chiama pulizia.

FERNANDO PESSOA, *Il libro dell'inquietudine*

Nulla turba e sconcerta più di due occhi vani che dimostrino di non vederci, o di non vedere ciò che noi vediamo.

LUIGI PIRANDELLO, *Uno, Nessuno e Centomila*

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1: UNA “CONFEDERAZIONE” DI ANIME	7
1.1 Il doppio letterario: un breve percorso all’interno della letteratura	8
1.2 Il <i>casus belli</i> della crisi dello scrittore novecentesco	11
1.3. Dal doppio al molteplice	14
1.3.1 Robert Louis Stevenson	15
1.3.2 Marcel Proust	17
1.3.3 Hermann Hesse	19
CAPITOLO 2: FERNANDO PESSOA, IL POETA ETERONIMO	21
2.1 Spersonalizzazione, simulazione ed eteronimia. Una possibile genesi.	23
2.2 Bilinguismo e l’esilio in patria. Per un approccio psicoanalitico	27
2.3 I protagonisti del dramma statico pessoano: Caeiro, Reis, Campos e Soares	30
2.4 La dialettica tra “ <i>ortonimas</i> ” e le “ <i>heteronimas</i> ”	39
2.5 La vita come sogno. Una dicotomia tra Intelligenza e Vita	41
CAPITOLO 3: LUIGI PIRANDELLO, IL REGISTA DELLE MASCHERE NUDE	44
3.1 Una moltitudine di forme	45
3.2 L’arte umoristica come arte dissonante	52
3.2 Spersonalizzazione e alterità tra Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda	55
CONCLUSIONE	65
BIBLIOGRAFIA	69

INTRODUZIONE

Non risulta che Luigi Pirandello e Fernando Pessoa si siano conosciuti. Questi due grandi autori del Novecento, con una poetica simile sotto molti aspetti, non hanno mai avuto occasione di comunicare fra loro¹

Con queste parole Antonio Tabucchi introduce il suo testo teatrale *Dialoghi mancati*, nel quale lo scrittore immagina un Fernando Pessoa, rinchiuso in un ospedale psichiatrico, che cerca di parlare al telefono con Luigi Pirandello. In questo scenario, Pessoa, descritto come un poeta che non ha mai avuto infanzia se non nel ricordo di una finestra affacciata su un teatro, si presenta come un attore intento a interpretare sé stesso. Intrappolato in un dramma esistenziale senza copione, il poeta si dibatte tra la commedia e la tragedia, senza poter riconoscere quale dei due ruoli stia effettivamente recitando, poiché entrambi sono parte del suo essere molteplice. Il poeta portoghese viene presentato come colui che non ha mai avuto infanzia, se non l'unico ricordo è come guardava dalla finestra il teatro di fronte casa sua, e finge di essere un attore che stasera interpreta Fernando Pessoa. Dopo essersi presentato al pubblico, pensa fra sé e sé di voler telefonare a Pirandello, percepito come una figura affine, in quanto sicuramente avrebbe non solo compreso ma anche trovato rimedio alla sua condizione di anima in pena. Eppure, il dialogo tra i due, immaginato da Tabucchi, si rivela fallace, concluso con un addio, un arrivederci a un "dopo" indefinito.

Tabucchi coglie qui una fondamentale affinità tra i due autori, uniti da un medesimo sentire, segnato dalla spersonalizzazione e dalla moltiplicazione identitaria. Pessoa e Pirandello sono entrambi attraversati da una crisi identitaria che diviene il cuore pulsante della loro poetica: la scissione del soggetto, l'irriducibilità dell'io a un'unica essenza stabile, la frammentazione dell'esperienza umana e un possibile concetto di disidentità. L'obiettivo della riflessione svolta nelle pagine successive è volto a evidenziare come il tema del doppio e del molteplice interiore si declina all'interno della visione poetica ed estetica dei due autori, considerati il punto di arrivo di un lungo percorso di tematizzazione del doppio e della dialogicità dell'io con il proprio altro.

La volontà di scrivere una tesi su questi due autori nasce dal profondo interesse che nutro per loro, dettato una profonda affinità affettiva e dalla forza pedagogica delle

¹ ANTONIO TABUCCHI, *I dialoghi mancati*, Milano: Feltrinelli, 1993, p. 11.

loro opere. Il *Libro dell'inquietudine*², in tutta la sua tragicità, è stato una dolce carezza nei momenti di sconforto, una voce amica che mi ha insegnato a non essere solo nel provare determinati stati d'animo. Il ritrovare in Pessoa lo specchio dello stesso dolore, in un linguaggio che lo ha reso dicibile, si è rivelato una guida e una cura. Da altra parte *Uno, nessuno e centomila* è stato il libro che ha rivoluzionato radicalmente non solo la mia percezione del reale, ma anche di me stesso. L'opera mi ha risvegliato dal sonnambulismo mostrandomi la vera natura dei rapporti umani, l'impossibilità di essere conosciuti per ciò che siamo veramente. Come Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, anche io ho iniziato finalmente a riflettere.

Da un punto di vista strutturale, la tesi prevede tre capitoli principali, articolati come segue.

Il primo capitolo ha carattere introduttivo e intende delineare una panoramica storica e teorica del tema del doppio, dalle sue radici nella letteratura antica greca e romana, fino all'evoluzione che il tema subisce nella modernità. Il percorso analizza la crisi epistemologica che segna l'inizio del Novecento, un periodo dominato dal crollo delle certezze positivistiche e dall'inquietudine prodotta dall'evoluzione industriale, nonché dalle scoperte in campo psicoanalitico e scientifico. Questo contesto storico-culturale apre le porte a una riflessione sul senso di alienazione e frammentazione che permea la letteratura del periodo, culminando in autori che, come Pessoa e Pirandello, sondano la crisi dell'io moderno. Tre opere paradigmatiche, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Robert Louis Stevenson, *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust e *Il lupo della steppa* di Hermann Hesse, vengono qui analizzate come rappresentative di tale crisi e come prefigurazioni della poetica del molteplice e del doppio che troverà compimento nei due autori oggetto di questa tesi.

Il secondo capitolo è dedicato a Fernando Pessoa e alla sua celebre galassia eteronimica. In essa si analizza la genesi della sua tendenza alla spersonalizzazione, a partire dalle autodiagnosi che l'autore stesso offre nelle sue lettere, fino a una lettura critica psicoanalitica che tenta di decodificare le radici della frammentazione interiore

² Viene segnato solo in questo punto il titolo in italiano per aiutare il lettore nel caso volesse approfondire l'opera. A seguire il testo sarà sempre indicato con il titolo originale *Livro do Desassossego*

mettendo in luce alcuni elementi biografici. Il *focus* del discorso poi si concentrerà sui principali eteronimi - Alberto Caeiro, Ricardo Reis , Álvaro de Campos - e sul semiteronimo Bernardo Soares, evidenziando le caratteristiche distintive e la loro relazione con il Pessoa ortonimo. Il capitolo continua dunque analizzando il rapporto dialettico tra l'io e i suoi eteronimi, che diviene un nodo centrale della poetica pessoana. La riflessione termina con il grande tema ortonimo, nonché il nucleo attorno a cui gira il nichilismo dell'autore, ovvero la dicotomia tra Vita e Intelligenza.

Il terzo e ultimo capitolo si concentra sull'opera di Luigi Pirandello, soffermandosi in particolare sui due romanzi *Il fu mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*. Il punto di partenza sarà lo scontro tra vita e forma, e di come l'uomo, intrappolato in una condizione di frammentazione, sia costretto a indossare maschere in cui non si riconosce e che lo alienano dalla sua autenticità. L'elaborato sposta poi la trattazione sull'arte umoristica, con cui l'autore riesce a mettere a nudo la condizione tragica dell'uomo moderno e dei suoi personaggi. La tesi conclude analizzando più da vicino gli esempi emblematici di Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, entrambi protagonisti di vicende che vedono il rapporto con le proprie alterità, e di come essa passi all'interno della poetica pirandelliana dall'essere una condanna a una promessa positiva.

La presente tesi si propone dunque di esplorare in profondità questo tema, analizzando come il molteplice, la spersonalizzazione, e l'altro si configurino nelle opere di Fernando Pessoa e Luigi Pirandello, due maestri indiscussi che, pur senza essersi mai incontrati, hanno saputo tratteggiare in modo prepotente e innovativo la condizione frammentaria dell'essere umano, gettando luce su quella crisi dell'io che continua a interrogare ancora oggi il pensiero contemporaneo.

Capitolo 1: Una “confederazione” di anime

Definire chi siamo si presenta per ciascuno di noi un’operazione tanto difficile quanto inevitabilmente sfuggente, se non addirittura fallimentare. Eppure, è proprio in questa tensione irrisolta che risiedono il fascino e la ricchezza della letteratura e della filosofia. In esse, leggiamo un dialogo ininterrotto con coloro che, prima di noi, hanno affrontato i medesimi interrogativi che tormentano ancora l’uomo contemporaneo, cercando risposte che, in virtù della nostra soggettività, rimangono sorprendentemente attuali. Così l’interrogarsi sul significato dell’io, il definire e il riflettere sulla categoria gnoseologica dell’identità, presuppongono un atto primordiale che trova le sue radici già dagli antichi pensatori³, dall’«*unus ego et multi in me*» di Zenone di Elea e dai dubbi dell’imperatore Marco Aurelio. Quest’ultimo, nei suoi diari, si interroga:

Che cosa c’è adesso in questa parte di me che chiamano principio direttivo? Di chi adesso ho l’anima? Forse di un bambino? Di un ragazzo? Di una femminuccia? Di un tiranno? Di un somaro? Di una belva?⁴

Questa riflessione continua ancora con il filosofo Montaigne che, affermando «tutti i contrari vivono in me secondo qualche verso e per qualche occasione»⁵, in qualche modo anticipa secoli di irrequiete riflessioni sulla soggettività e sull’identità, concependo una sua personale teoria dell’essenza umana, sentita come precaria e discontinua.

Il teatro delle maschere di Pirandello e l’eteronimia di Pessoa possono considerarsi l’apice di un lungo percorso di tematizzazione del dualismo e dello sdoppiamento dell’identità umana. Nel contesto letterario, dall’antichità fino al romanticismo, emerge una tendenza quasi schematica nella rappresentazione finzionale della metamorfosi e della frantumazione dell’io, che trova suo riscontro attraverso il tema del doppio. Questa declinazione tematica subisce una complessificazione con l’affiorare delle teorie psicoanalitiche di Freud, Jung, Rank, Ribot e altri, le cui influenze vengono, direttamente o indirettamente, assimilate dagli scrittori del primo Novecento, testimoni –

³ ROBERTO SCANAROTTI, *La mia anima è un'orchestra: scrittura autobiografica e molteplicità dell'io*, Milano: Mimesis Edizioni, 2021, pp. 11-12.

⁴ MARCO AURELIO, *Colloqui con sé stesso*, Roma: Demetra, 2017, p. 88. L’imperatore romano era già attratto dal tema della natura e dell’essenza dell’io, arrivando a delineare una dicotomia tra l’io concepito come entità persistente e invariabile o, piuttosto, come un concetto mutevole e fluido che cambia e si trasforma con il tempo e le circostanze. Ma oltre la fluidità e la “diacronia” dell’io, Marco Aurelio, nelle sue *Meditazioni*, esplora come diverse parti di sé possano coesistere e talvolta confliggere tra loro.

⁵ MICHEL DE MONTAIGNE, *La torre del filosofo*, Roma: Bordeaux Edizioni, 2015, p. 53.

se non vittime – dei profondi cambiamenti scientifici, sociali e culturali che investono gli anni che precedono e che accompagnano il “secolo breve”.

1.1 Il doppio letterario: un breve percorso all'interno della letteratura

La nozione del doppio ha attraversato diverse epoche e culture, manifestandosi in forme variegata e assumendo significati molteplici e complessi. A tentare una ipostatizzazione del doppio letterario è il critico Massimo Fusillo, che così scrive:

si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e allo stesso nome⁶

Fra le numerose proposte avanzate nel XX secolo per definire e circoscrivere l'ampia tematica del doppio in letteratura, Fusillo opta per la coerenza e la sistematicità dell'articolo del teorico della letteratura Lubomir Dolezel, il quale «individua un campo tematico dell'identità sdoppiata, concependolo come un minisistema di temi imparentati, strutturato tramite livelli di opposizione»⁷. La proposta di Dolezel viene riportata da Fusillo in una tripartizione di nuclei tematici, distinguendo in particolare tre diverse declinazioni del tema del doppio. Il primo tema è quello di Orlando, tratto dal romanzo omonimo di Virginia Woolf, in cui il doppio è legato al tema della reincarnazione: un singolo individuo esiste contemporaneamente in due mondi di fantasia alternativi fra loro. Seguono il tema di Anfitrione, ispirato al caso della commedia plautina analizzata in seguito, e il tema del doppio, dove due incarnazioni alternative del medesimo individuo convivono all'interno dello stesso mondo fittizio⁸.

Per tracciare le fondamenta su cui si erige l'intera tradizione letteraria del tema del doppio, occorre partire fin dalla letteratura classica. Nel libro V dell'*Iliade*, Omero già offre un esempio paradigmatico di duplicazione, quando crea una sorta di “doppelgänger” (usando un termine moderno) di Enea, perfettamente identico

⁶ MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 24. Cfr. SILVIA VACCARI, *La scissione dell'identità. Il doppio come espressione della frammentazione psichica dell'individuo*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi Ca' Foscari Venezia, 2017.

⁷ MARIA GALDI, «Il doppio: falsificazione identitaria e surrogato dell'io o luogo nel quale cercare il proprio sé?», in *Le voci di Sophia*, n. II, 2023, p. 46.

⁸ *Ibidem*. Viene fatto riferimento in questo caso al racconto di E. A. Poe, *William Wilson* (1840), dove la narrazione si snoda attraverso la vita del protagonista omonimo in perenne conflitto con la propria identità. Enfatizzando i frequenti e sinistri incontri con un alter ego che porta lo stesso nome, il quale si rileva essere un duplicato fisico e spirituale dell'io narrante.

all'originale, creato per combattere al suo posto e salvarlo in battaglia. Nel teatro greco, Euripide esplora ulteriormente il doppio con il personaggio di Elena nella sua omonima tragedia, presentandola sia come traditrice sia come fedele sposa, dopo che gli dèi creano come suo "duplicato" un fantasma d'aria.

Tuttavia, è all'interno del mondo romano che la tematica del doppio acquisisce una rilevanza peculiare. Nell'*Anfitrione* di Plauto assistiamo al primo personaggio della storia della letteratura occidentale cui sia toccato in sorte sperimentare l'incontro con il proprio doppio, facendo di lui l'espressione antonomastica di questo tipo di esperienza: lo schiavo Sosia, giunto a Tebe per annunciare il ritorno vittorioso dell'esercito guidato dal suo padrone Alcmena contro i Teleboi, si ritrova di fronte alla propria duplicazione sotto le sembianze di Mercurio. Confuso e smarrito, lo schiavo si chiede: «Santi numi, dove sono andato a finire? com'è che son cambiato? Com'è che non sono più io? O forse per effetto di una distrazione ho dimenticato laggiù me stesso?»⁹. Fusillo identifica in questo episodio il "tema di Anfitrione", focalizzato sul tema del doppio che emerge dalla convergenza di due individui, le cui identità, pur essendo distintive, si rivelano "omomorfi" nello stesso modo finzionale, ovvero assumono per un determinato lasso di tempo le stesse sembianze e la stessa identità¹⁰.

L'esperienza dello sdoppiamento è frequentemente associata a quella della morte, come esemplificato dal mito di Narciso il quale, invaghito della propria immagine riflessa, muore giovane e si trasforma in un fiore. Il nesso doppio-morte (*Cfr.* Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde*) si lega profondamente alle credenze riguardanti l'esistenza nell'aldilà di simulacra, immagini dei defunti che ne riproducono le sembianze. Nelle *Metamorfosi* del poeta latino Ovidio, la morte di Narciso, concomitante con la sua trasformazione in fiore, offre una rappresentazione della vita come un teatro di apparenze ingannevoli, in cui la linea tra realtà e illusione diviene impercettibile, rendendo gli uomini vittime del caso e dell'arbitrio degli dèi.

Proseguendo lungo questo percorso, il tema del doppio e della spersonalizzazione dell'io trova ampio respiro e sviluppo soprattutto durante il Romanticismo e agli albori del Novecento. Sono gli anni in cui si intensifica la riflessione attorno al rapporto che

⁹ PLAUTO, *Anfitrione*, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995, vv. 445-446.

¹⁰ MARIA GALDI, *Op.Cit.*, p. 46.

intercorre tra l'uomo e il mondo: l'essere umano si trova ad interrogarsi sull'origine della propria esistenza, il suo significato, la relazione con sé stesso e col prossimo, le problematiche generate dalla psiche e il ruolo rivestito dalla categoria estetica del sublime. Proprio nel contesto del periodo romantico, il maestro per eccellenza del tema del doppio fu Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Egli esplora la tematica del doppio in diverse opere, ma emblematico è il racconto *La storia del riflesso perduto*, contenuto all'interno della raccolta *Racconti fantastici alla maniera di Callot* (1814). La storia narra del marinaio Erasmus Spikher, sedotto a Firenze dalla diabolica Giulietta, che lo costringe a lasciare a lei il suo riflesso. Tornato in patria, Erasmus è deriso e respinto dalla famiglia e copre ogni specchio poiché non vede la propria immagine. In un incontro con Giulietta e il misterioso dottor Dappertutto, gli viene offerta la restituzione del riflesso in cambio della sua famiglia, ma l'apparizione della moglie dissipa la presenza occulta¹¹. Da questa narrazione di Hoffmann emergono temi ricorrenti nelle opere sul doppio: il ruolo preponderante dello specchio¹², che sarà centrale nell'epopea di Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*, e la persecuzione dell'immagine riflessa.

A partire dalle tecniche narrative del sosia, del riflesso e della metamorfosi che molti autori costruiscono i loro romanzi, dal racconto di Edgar Allan Poe, *William Wilson*, contenuto nel volume *Racconti del grottesco e dell'arabesco* (1840), in cui protagonista incontra a scuola un ragazzino identico a lui in aspetto, nome, data di nascita, con un comportamento speculare¹³, al *Il Sosia* di Dostoevskij (1846) in cui l'impiegato Goljadkin è soggetto a una scissione dell'Io in due pulsioni: una è indirizzata verso incessanti sforzi per costruire un'immagine di sé che sia "socialmente desiderabile", l'altra è caratterizzata dalla sua frustrazione nel considerare l'abisso che esiste tra la misera realtà quotidiana e gli ideali a cui aspira; questa frustrazione culmina nell'incontro con il suo sosia, che lo

¹¹ ALICE TAMANINI, *Il doppio in letteratura: storie, specchi, quadri sosia e gemelli*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi Ca' Foscari di Venezia, 2017, p. 49.

¹² Cfr. Stevenson, quando Jekyll si riflette nello specchio e si ritrova mutato nelle sembianze di Hyde, ha la certezza di essere il male. ELIANA ROSSI, *La scissione narrativa dell'Io*, in *ArteScienza*, Vol. 1, n. II, 2012, p. 139.

¹³ La sola differenza fra i due personaggi è il tono di voce; quello dell'alter ego è sempre molto basso, poco più di un sussurro. Questo doppio viene scambiato per gemello e instaura con William un rapporto di amicizia e rivalità. La scoperta della perfetta somiglianza fisica lo terrorizza, inducendolo a fuggire. Anni dopo, perseguitato dal doppio, il confronto culmina in un duello in cui William, uccidendo il sosia, realizza di aver distrutto sé stesso. ALICE TAMANINI, *Op.Cit.*, p. 55.

segue ovunque, deridendolo e umiliandolo¹⁴. Dall'opera di Maupassant, *L'altro* (1886-1887), dove il motivo dello specchio è perfettamente inserito, in particolare alla fine del racconto quando il protagonista si specchia senza vedere riflessa la propria immagine, testimonianza che le due parti dell'uomo si sono ormai scisse definitivamente¹⁵, al *Il ritratto di Dorian Gray* (1890), in cui Oscar Wilde utilizza il tema dello specchio e del riflesso all'interno di una cornice narrativa che evoca il patto con il diavolo.

1.2 Il casus belli della crisi dello scrittore novecentesco

A partire dal primo trentennio del XIX secolo, si assiste a una profonda trasformazione antropologica del moderno, dove l'uomo contemporaneo è immerso in una società di massa. È il periodo che segue la Rivoluzione Industriale, che ha visto la diffusione del sistema industriale come il fordismo e la catena di montaggio di Taylor in tutta l'Europa continentale. Nascono le ferrovie, il motore a scoppio, l'elettricità, si afferma l'uso del carbone come combustibile. Le città divengono epicentri delle nuove industrie trasformandosi di fatto in vere e proprie metropoli: l'uomo vive in uno spazio-tempo totalmente rinnovato.

La letteratura vede il progresso con uno sguardo contraddittorio: da una parte le Avanguardie guardano alle innovazioni con entusiasmo, dall'altra parte i modernisti mantengono con esse un atteggiamento ambiguo: «non si sono rifiutati di integrarli all'interno della propria opera mantenendo, nel contempo, un atteggiamento di sospetto nei confronti del progresso»¹⁶.

Tanto Pirandello quanto Pessoa affrontano il caotico gomitolo della tecnologia moderna, solo apparentemente in modo opposto. Nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Pirandello esprime senza possibilità di diversa interpretazione che per lui meccanismo è sinonimo di alienazione, descrivendo le macchine come entità che «risucchiano la vita, trasformano ogni elemento di vita in cosa, la realtà in finzione e l'esperienza in artificio»¹⁷. Questa visione denuncia la disumanizzazione insita nella

¹⁴ ELIANA ROSSI, *Op.Cit.*, pp. 141-142.

¹⁵ ALICE TAMANINI, *Op.Cit.*, pp. 54-55.

¹⁶ VALENTINO BALDI, «La psicanalisi e le altre influenze scientifiche», In: Massimo Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma: Carocci Editore, 2018, p. 186.

¹⁷ PAOLO DIVIZIA, *Uomo-macchina nel romanzo di Luigi Pirandello Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Tesi di laurea, Università degli studi di Brno (Repubblica Ceca), 2008, p. 24.

tecnologia, la quale riduce l'individuo a un mero ingranaggio all'interno di un sistema meccanico e impersonale. Al contrario, Pessoa, attraverso l'eteronimo Álvaro De Campos, un autoproclamato avanguardista cosmopolita, celebra la civiltà industriale e il futurismo nella poesia *Ode Triunfal*¹⁸:

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno! / Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria! / Em fúria fora e dentro de mim, / Por todos os meus nervos dissecados fora, / Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto! Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos, / De vos ouvi / demasiadamente de perto, / E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso / De expressão de todas as minhas sensações, / Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!¹⁹

Qui Campos esalta e canta il trionfo della tecnica, della macchina, dei motori e della velocità, auto-raffigurandosi in uno stato di euforia e nevrosi per la molteplicità e la dinamica degli attrezzi della fabbrica che egli capta con tutti i suoi sensi. La sua è una passione che sconfinava addirittura nell'erotico e nel masochismo quasi sadico, egli percepisce sensazioni nuove e violente che desidera sperimentare fino all'isterismo. Tuttavia, dietro questa "numa so caricia à aima"²⁰, emerge una critica implicita all'ipocrisia che si cela dietro al progresso tecnologico: l'aggressività dell'io lirico non è che il risultato della disumanizzazione dell'uomo, di cui parla anche Pirandello. Una disumanizzazione che nasce proprio dall'incapacità dell'uomo di confrontarsi efficacemente con le macchine che ha come esito solitudine e alienazione. Tale incapacità si rifletterà in modo più esplicito in *Ode Maritima* e successivamente ancora nella fase nichilista, in cui l'eteronimo dal sentire in tutte le maniere possibili, imperativo categorico del suo futurismo, giungerà a un tragico approdo in cui non sentirà più nulla.

Infatti, l'idea che il nuovo secolo avrebbe aperto un periodo di progresso e crescita illimitata in tutti i settori, dalla scienza alla politica²¹, «si accompagnava all'inquietante

¹⁸ FERNANDO PESSOA, *Ode Triunfal*, in Id., *Poesie di Álvaro de Campos*, trad. it. di Antonio Tabucchi, Maria José de Lancastre (a cura di), Milano: Adelphi, 1993, pp. 40-55. Il componimento è stato pubblicato nel 1915 nel primo numero della rivista Orpheu.

¹⁹ *Ivi*, p. 40: O ruote, o ingranaggi, r-r-r-r-r-r eterno! / Forte spasimo contenuto dei macchinari in furia! / In furia dentro e fuori di me, / lungo tutto i miei nervi disseccati, / lungo tutte le papille di tutto ciò con cui sento! / Grandi rumori moderni, ho le labbra secche / per il fatto di sentirvi troppo da vicino, / e la testa mi brucia per il volervi cantare con un eccesso / di espressione di tutte le mie sensazioni, / con un eccesso a voi contemporaneo, o macchine!

²⁰ *Ibidem*: Una sola carezza alla mia anima.

²¹ KEVIN DI MARIO, *Il Modernismo italiano. Una categoria critica necessaria eppure ancora indeterminata*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Padova, 2020, p. 11.

constatazione che un lento ma inarrestabile processo di erosione stava minando il vecchio ordine europeo»²². Dalle riflessioni filosofiche di Bergson e Nietzsche, dalle scoperte di Freud e dai contributi scientifici di Einstein e Planck si approda in questi anni a una vera e propria «rottura epistemologica»²³: la filosofia e la sociologia positivista, e tutti i valori che l'accompagnavano, crollano in maniera definitiva e inevitabile. Infatti, il razionalismo ottimistico, che caratterizzava la cultura dell'epoca, fu messo in discussione dalla nuova teoria dei *quanta* di Planck e dalle scoperte sulla relatività di Einstein: «l'uomo moderno crede in modo sperimentale ora in questo ora in quel valore e poi lo lascia decadere: la sfera dei valori superati e decaduti diventa sempre più grande; si sente sempre più il vuoto e la povertà di valori, il movimento è inarrestabile benché sia stata tentata in ogni modo la decelerazione»²⁴.

Parallelamente, la società borghese, che domina economicamente e culturalmente l'Ottocento europeo, si porta dentro il suo antagonista storico, il proletariato, complicando il quadro e aggiungendo elementi di disturbo che mettono in crisi l'«eroe borghese» e il suo controllo sulla società e sul mondo.

Sul piano culturale è il momento in cui Freud scopre l'inconscio, aprendo così la strada al tentativo di scoprire l'«oltre», e Bergson diffonde le sue idee sulla memoria individuale e sul tempo soggettivo, contribuendo a spazzare via il determinismo oggettivo positivista. Si apre così la strada a una progressiva scoperta della propria interiorità che «mette in primo piano la dicibilità dell'io e del suo mondo interiore»²⁵. La ricerca di nuove coordinate e di punti di riferimento, grazie ai quali potersi muovere all'interno del labirinto della società contemporanea e tentare di riconoscere il reale, non è più mirata all'esterno ma all'interno dell'uomo. Si approda a un periodo in cui si trasforma la concezione della complessità del reale, passando da una visione semplice, lineare e oggettiva a una concezione molteplice e contraddittoria, irriducibile a una visione schematica e quantitativa dell'esistenza che inevitabilmente «decostruiscono la figura

²² FULVIO CAMMARANO; GIULIA GUAZZALOCA; MARIA SERENA PIRETTI, *Storia contemporanea, dal XIX al XXI secolo*, Milano: Le Monnier Università, 2015, p. 77.

²³ ROMANO LUPERINI, «Il modernismo italiano esiste», In: Romano Luperini, Massimo Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli: Liguori Editore, 2012, p. 7.

²⁴ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La volontà di potenza: frammenti postumi 1887-1888*, Roma: Newton Compton, 1992, p. 74.

²⁵ CLAUDIA CROCCO, *Poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Trento, 2017, p. 117.

dell'intellettuale immettendolo in una fortissima crisi»²⁶. «La crisi modernista si presenta così in primo luogo con i connotati di una crisi epistemologica riguardante la teoria della conoscenza»²⁷.

1.3. Dal doppio al molteplice

A contribuire significativamente in campo psicoanalitico a importanti riflessioni sulla scissione dell'io furono Otto Rank e Sigmund Freud, rispettivamente allievo e maestro, che si influenzarono reciprocamente a partire dal loro incontro nel 1904. Otto Rank apportò un notevole contributo al tema del doppio con il saggio *Il doppio*, mentre Sigmund Freud, analizzando la medesima tematica proprio in seguito al lavoro del suo allievo, scrisse il celebre saggio *Il perturbante*. Entrambi esplorano la lotta tra diverse parti dell'io: Rank identifica il *doppelgänger* come riflesso della dicotomia tra l'io conscio e le forze inconse, mentre Freud individua nel doppio un ritorno del rimosso.

Di particolare rilievo assumono anche le indagini filosofiche dei medici Ribot e Janet, i quali si sono apertamente domandati su “Che cos'è l'individuo?”. Ribot, in particolare, ha tentato di fornire una risposta oggettiva e scientifica legando l'identità individuale alla coscienza, intesa come diversi «stati di coscienza»:

L'io, come appare a sé stesso, consiste in una somma di stati di coscienza. Ve n'è uno principale, attorno al quale si raggruppano degli stati secondari che tendono a soppiantarlo e che sono essi stessi spinti da altri stati appena coscienti. Lo stato che occupa il ruolo principale, dopo una lotta più o meno lunga, recede ed è rimpiazzato da un altro, attorno al quale si costituisce un raggruppamento analogo²⁸

Se la coscienza, quale fenomeno complesso, implica la presenza di uno stato specifico del sistema nervoso, la sua assenza comporta l'inevitabile dissoluzione della coscienza stessa. Di conseguenza, il suo carattere non può più essere considerato come unico e stabile, ma piuttosto come frammentato e intermittente²⁹. Ribot e Janet delineano così

²⁶ GENNARO SASSO, *Tramonto di un mito. L'idea di progresso fra Ottocento e Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1988, p. 62.

²⁷ MIMMO CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Macerata: Quodlibet, 2018, p. 18.

²⁸ THÉODULE-ARMAND RIBOT, *Les maladies de la mémoire*, Parigi: Germer Baillière et Cie, 1881, p. 83.

²⁹ Alla base degli studi di Ribot e Janet si può inserire la filosofia della “crisi” di Nietzsche, che concettualizza la coscienza come funzione dei rapporti sociali, in particolare dell'ordine gerarchico che controlla la società. Il pensiero nasce in modo indipendente dalla coscienza individuale ed è una pluralità di forze che si alternano sulla scena, osservandosi e confrontandosi. Infatti, così scrive: «Io comprendo solo un essere che al tempo stesso uno e plurimo, che si trasformi e permanga, che conosca, senta voglia – questo

l'”io normale” come ciò che un individuo mostra a sé stesso e agli altri, una sorta di io egemone che, in una lotta con gli altri io, con le altre parti di sé, riesce a prevalere. Questa riflessione sull'io egemone trova eco in Antonio Tabucchi, nel suo celebre romanzo *Sostiene Pereira*, dove introduce la teoria della “confederazione di anime”:

credo di essere “uno” che fa parte di sé, staccato dalla incommensurabile pluralità dei propri io, rappresenta un'illusione, peraltro ingenua, di un'unica anima di tradizione cristiana [...] quella che viene chiamata la norma, o il nostro essere, o la normalità, è solo un risultato, una promessa, e dipende dal controllo di un egemone che si è imposto nella confederazione delle nostre anime³⁰

Dalla consapevolezza che all'interno dell'uomo risiedono tanti esseri viventi nasce l'idea secondo cui gli uomini possono diventare, secondo una definizione di Scanarotti, «oltre-uomini»³¹: da quando cioè riescono e imparano a gestire tale «molteplicità di coscienze» «accettando di essere pastori e gregge al tempo stesso»³².

1.3.1 Robert Louis Stevenson

Un esempio emblematico di questa lotta tra diverse parti del proprio io, che conduce a un dualismo e a uno sdoppiamento dell'identità, si riscontra in Stevenson, nel suo più celebre capolavoro *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886). Lo sdoppiamento di Jekyll scaturisce dalla consapevolezza che la personalità umana non è unitaria ma multiforme e frammentata. Il dottor Jekyll crea il suo alter ego con l'obiettivo di conferire vita autonoma a quella parte della sua personalità che, per le costrizioni e le convenzioni sociali, è costretto a reprimere. Tuttavia, quando questa sua seconda identità prende il sopravvento sull'altra, lo scienziato è costretto al suicidio per liberarsene. Si perpetua così l'antica connessione tra il doppio e la morte o, come l'autore stesso ha affermato, il risultato della scoperta «di un dualismo intrinseco e primordiale dell'uomo»:

Giorno dopo giorno, e attraverso le due entità del mio spirito, quella morale e quella intellettuale, mi avvicinai sempre di più a quella verità la cui parziale scoperta mi condannò a una spaventosa catastrofe, e che riconosce come l'uomo non sia unico, bensì duplice. Duplice, appunto, poiché il grado della mia conoscenza non va oltre quella soglia. Altri proseguiranno sulla stessa strada, destinati a sorpassarmi; a me non resta che formulare la rischiosa ipotesi secondo la quale l'uomo sarà conosciuto come un sistema di entità uniformi, incongrue e indipendenti. [...] È strato in capo

essere è il mio fatto originario» FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti Postumi*, Volume quinto, Milano: Adelphi, 2019, p. 243.

³⁰ ANTONIO TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano: Feltrinelli, 2019, p. 135.

³¹ ROBERTO SCANAROTTI, *Op. Cit.*, p. 60.

³² *Ibidem*.

molare e basandomi unicamente sulla mia persona che ho imparato a riconoscere il dualismo intrinseco e primordiale dell'uomo, Vidi che, se potevo considerarmi con legittimità sia l'uno che l'altro dei due esseri che si dilaniavano nella mia coscienza, ciò era dovuto unicamente al fatto che ero ambedue fin dai precordi del mio intimo³³

Nel romanzo, Stevenson anticipa la nozione di frammentazione della personalità attraverso la rappresentazione della moltiplicazione fisica del protagonista. Lo sdoppiamento di Jekyll si somatizza, generando un doppio che acquisisce vita propria. Tale processo di disgregazione avviene in maniera del tutto volontaria, deliberatamente pianificato dal dottore, e non frutto di una casualità: in accordo con le teorie di Otto Rank, il doppio rappresenta l'istintualità del soggetto, configurandosi come una manifestazione autonoma creata per compiere, in vece del soggetto, quelle azioni che sono maggiormente soggette alla censura imposta dalle restrizioni sociali.

Secondo lo studioso Ignacio Matte Blanco, il dualismo dell'essere umano produce una «percezione di molteplicità all'interno dell'uomo che rende difficile preservare l'idea di una sostanziale unità»³⁴. Nella sua opera *L'inconscio come insiemi infiniti*³⁵, Blanco identifica che gli uomini sono il prodotto di due forze in opposizione tra loro: la logica simmetrica e la logica asimmetrica³⁶, che si alternano incessantemente, dando luogo a strutture bi-logiche bi-valenti o non-bi-valenti³⁷. Da questa prospettiva, Ginzburg, nel saggio sopra citato, afferma che si possa applicare la descrizione che Matte Blanco fa del modo di essere simmetrico inteso come equilibrio tra essere e sentire, tra il sé e il non sé, sulla figura di Hyde mentre Jekyll, da un punto di vista asimmetrico, cioè dell'impossibilità dell'uomo di poter catalogare tutto nella sua mente, vede Hyde come

³³ ROBERT LOUIS STEVENSON, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Cinisello Balsamo: San Paolo editore, 1999, p. 20.

³⁴ ALESSANDRA GINZBURG, *Il miracolo dell'analogia: saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pisa: Pacini Edizioni, 2011.

³⁵ IGNACIO MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino: Einaudi, 1981.

³⁶ La logica simmetrica è caratterizzata da proprietà di equivalenza e riflessività in cui due elementi o concetti sono considerati equivalenti o intercambiabili, senza differenze significative tra di loro. La logica simmetrica, al contrario, si basa su differenze qualitative e disuguaglianze tra gli elementi coinvolti. Un elemento può dominare sull'altro o esistere in una relazione di superiorità o inferiorità creando possibili gerarchie dove un elemento esercita un'influenza maggiore sull'altro senza reciproca equivalenza. ANGELICA SACRIPANTE, *Le varianti dell'io. Saggismo, finzione e monologo sull'ipercontemporaneità da Walter Siti a Francesco Pecoraro*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Padova, 2022, p. 6.

³⁷ *Ibidem*.

un insieme infinito strutturalmente inconscio, che dunque non può essere contenuto dalla coscienza dato che quest'ultima opera con un numero finito di elementi discreti.

L'impossibilità di conoscere e comprende alcune categorie della nostra psiche, specialmente quelle inconse che emergono attraverso la censura della coscienza nella zona conscia, e il tentativo di accogliere e integrare queste categorie scomode a livello sociale, anche detto da Freud ritorno al rimosso³⁸, saranno temi ampiamente largamente esplorati da Pirandello e da Svevo.

1.3.2 Marcel Proust

Nella sua monumentale opera *Alla ricerca del tempo perduto* (1906-1922), Marcel Proust offre una rappresentazione altrettanto complessa della molteplicità dell'io, ma attraverso una lente diversa. La teoria del “duplice io” di Proust riprende quasi certamente quella esplicita da Henri Bergson³⁹ nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, in cui il filosofo aveva infatti identificato l'io profondo con l'esperienza della durata reale, cioè di un tempo interiore inteso come continuo fluire di stati qualitativamente diversi; al contrario, l'io superficiale veniva associato alla dimensione schematica e artificiale del tempo omogeneo e spazializzato, conforme alle esigenze di una vita pratica intessuta di convenzioni e automatismi⁴⁰.

Tuttavia, tra i due concorrono anche significative differenze: mentre il soggetto bergsoniano può accedere alla durata reale e, di conseguenza, a tutto il proprio passato in qualsiasi momento attraverso un atto di volontà deliberativo, il soggetto proustiano può recuperare il senso della sua esperienza trascorsa solo abbandonandosi ai processi di una memoria involontaria che, in quanto tale, non dipende dal suo controllo. La teoria bergsoniana dell'io è solidale con l'idea di tempo: la continuità della durata fonda la continuità dell'io, nel quale l'intero passato si conserva e si rinnova costantemente, in un

³⁸ Per Freud e la critica psicoanalitica, ciò che non supera la censura della coscienza resta nell'inconscio, ma continua a influenzare la vita psichica dell'individuo attraverso il meccanismo della rimozione. Il lavoro della psicoanalisi si concentra quindi sull'identificazione delle tracce di questa rimozione, principalmente attraverso l'analisi di elementi linguistici come sogni, racconti disturbanti, lapsus e atti mancati. Allo stesso modo, i testi letterari spesso riflettono repressioni sociali, desideri repressi, timori e pressioni della società, che emergono indirettamente attraverso la rappresentazione artistica.

³⁹ HENRI BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Parigi: Alcan, 1889.

⁴⁰ ANNAMARIA CONTINI, «Sonno, sogni e discontinuità dell'io nella psicologia di Proust», in: Barbara Chitussi, Giorgio Zanetti (a cura di), *Noi maschere. Storie e paradigmi della personalità*, Napoli: Cronopio Edizioni, 2021, pp. 237-247.

divenire sempre più complesso ma intimamente coeso⁴¹. Viceversa, è un principio generale di discontinuità a innervare la concezione proustiana tanto dell'io quanto del tempo: nella *Recherche*, la molteplicità dell'io non sfocia in una sintesi unitaria, così come il susseguirsi dei diversi momenti non si traduce – all'interno della coscienza – in un sentimento di continuità temporale, in un fluire di ricordi perfettamente integrati fra di loro e sempre pronti ad essere evocati.

Data l'instabilità della sua organizzazione temporale, l'io proustiano appare caratterizzato da un'insopprimibile molteplicità. Si tratta, in primo luogo, di una molteplicità diacronica⁴²: l'io che siamo oggi non è la semplice evoluzione dell'io che eravamo ieri, ma un nuovo io al quale quello vecchio risulta ormai espantato in una sorta di ricambio interminabile e continuo⁴³; ad esempio nella *Fuggitiva*, l'"io luttuoso" è collegato a una costellazione di altri io, destinati a morire perché giustapposti a oggetti e mutare nel tempo⁴⁴. Si tratta inoltre di una molteplicità sincronica⁴⁵: nell'arco della stessa giornata, ciascuno di noi può interpretare una serie di personaggi diversi e contraddittori. Così, nel periodo in cui tiene prigioniera Albertine, l'identità del Narratore si scinde in una pluralità di persone: «Non ero un solo uomo, ma la sfilata d'un esercito composti, in cui c'erano, a seconda dei momenti, degli appassionati, degli indifferenti, dei gelosi – dei gelosi di cui neanche uno geloso della stessa donna»⁴⁶.

La molteplicità dell'io, tanto diacronica quanto sincronica, affonda infatti le proprie radici nell'intrinseca discontinuità della vita interiore. I molteplici io che abitano in noi si ignorano reciprocamente, poiché non coesistono mai realmente. Analogamente, i diversi io che emergono nel corso dell'esistenza generano una molteplicità di sequenze temporali che non si integrano linearmente, ma scorrono su binari paralleli⁴⁷.

Pertanto, per Proust, i nostri ricordi possono riaffiorare solo in maniera casuale e intermittente, quando un'anomalia o una disfunzione della memoria interrompe la fittizia continuità del vissuto. L'autore francese parla, a questo proposito, di "intermittenze del

⁴¹ *Ivi*, pp. 75-95. Cfr. ANNAMARIA CONTINI, *Op.Cit.*, p. 24.

⁴² ANNAMARIA CONTINI, *Op.Cit.*, p. 241.

⁴³ CARLO DI LIETO, *L'io diviso*, Venezia: Marsilio, 2017, p. 93.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ ANNAMARIA CONTINI, *Op.Cit.*, p. 241.

⁴⁶ MARCEL PROUST, *La fuggitiva*, Milano: Einaudi, 1963, p. 77.

⁴⁷ ANNAMARIA CONTINI, *Op.Cit.*, p. 242.

cuore”, che denota sia un disturbo della memoria che una temporalità discontinua della nostra sensibilità, la quale alterna lunghi periodi di torpore con bruschi risvegli del nostro passato. Mentre le reminiscenze della memoria involontaria procurano una sensazione di grande felicità, le intermittenze del cuore sono reminiscenze dolorose e al tempo stesso rivelatrici. Una condizione essenziale per il loro prodursi è il venir meno delle difese del soggetto: esse «si insinuano sempre in un punto di rottura delle rappresentazioni convenzionali e schematiche che occultano il senso delle nostre esperienze, quando un anacronismo interferisce con la lineare successione dei giorni, riportandoci improvvisamente in quelli, più o meno lontani, in cui esisteva un io completamente diverso da quello attuale»⁴⁸.

1.3.3 Hermann Hesse

L'accettazione della molteplicità dell'io avviene pienamente ne *Il lupo della steppa* (1927) di Hermann Hesse. Il protagonista, Harry Haller, si percepisce come un'entità divisa tra la sua natura umana e quella del "lupo della steppa", simbolo delle sue pulsioni istintive e della sua alienazione dalla società borghese, mentre Hesse non si identifica solo con l'io narrante, ma con «la somma e sovrapposizione di ognuno di quei punti di vista»⁴⁹. Haller vive una condizione di perenne conflitto interno, sentendosi estraneo tanto agli altri quanto a sé stesso.

Il romanzo si apre con un manoscritto di Haller, trovato e pubblicato da un anonimo editore, che aggiunge un ulteriore strato di mediazione tra il lettore e la psiche del protagonista:

E quando in certe anime particolarmente intelligenti e delicatamente organizzate balena l'intuizione della loro molteplicità, quando, come fa ogni genio, esse infrangono l'illusione dell'unità personale e sentono di essere pluriformi, di essere un fascio di molti io, basta che lo dicano e tosto la maggioranza le imprigiona, ricorre all'aiuto della scienza, fa constatare la loro schizofrenia e protegge l'umanità perché non debba ascoltare dalle labbra di questi infelici un richiamo alla verità. [...] In realtà nessun io, nemmeno il più ingenuo è un'unità, bensì un mondo molto vario, un piccolo cielo stellato, un caos di forme, di gradi e situazioni, di eredità e possibilità. [...] Come corpo l'uomo è uno, come anima mai⁵⁰

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ EVA BANCHELLI, *Invito alla lettura di Herman Hesse*, Milano: Ugo Mursia Editore, 1988, p. 124.

⁵⁰ HERMANN HESSE, *Il lupo della steppa*, Milano: Mondadori, 1999, p. 16.

Il "Trattato del Lupo della Steppa" espone la teoria secondo cui l'essere umano non è un'entità unitaria, ma un complesso di molteplici personalità e impulsi. Haller, attraverso le sue esperienze nel luogo metafisico del "Teatro Magico", può esplorare «le molteplici esperienze possibili del proprio Io»⁵¹. Le visioni nel teatro rivelano che egli non è solo il lupo della steppa o l'uomo borghese, ma una combinazione di molteplici identità che coesistono in lui. Il teatro magico diviene dunque il luogo in cui queste identità possono essere esplorate e riconciliate, almeno temporaneamente.

La molteplicità dell'io in Hesse è rappresentata, dunque, attraverso la dicotomia tra l'uomo e il lupo, simboli delle diverse forze che coabitano in Haller. La ricerca dell'uomo non approda tuttavia a un compimento: «Hesse non può fornire certezze, ma solo tentativi, estetici, di comprensione della caotica armonia della psiche umana»⁵².

⁵¹ MAURO PONZI, *Hermann Hesse*, Firenze: La Nuova Italia, 1980, p. 95.

⁵² GRAZIA RIPEPI, «Risvolti inconsci. Arte e psicoanalisi nell'opera di Hermann Hesse», in *L'inconscio. Rivista italiana di filosofia e psicoanalisi*, n. III, 2017, p. 91.

Capitolo 2: Fernando Pessoa, il poeta eteronimo

Fernando Pessoa era un uomo banale. Banale nel suo lavoro di traduttore per una ditta commerciale, banale nel suo temperamento passivo e tiepido, banale nel suo essere rimasto perlopiù confinato a Lisbona, lontano dalle evolute esperienze avanguardiste europee, banale per una vita priva di affetti. Nulla nella sua vita poteva far sospettare ciò che in realtà avveniva nel suo laboratorio poetico serale, quando finalmente poteva gettare via la maschera di impiegato anonimo. Anche se di maschera forse non è opportuno parlare. Lui era davvero banale nella vita pratica di tutti i giorni, ma allo stesso, una volta aperte le «botole dell'anima»⁵³, come se in lui avvenisse una sorta di metamorfosi interiore, diveniva genio creativo nel momento intimo in cui poteva dedicarsi a ciò che davvero "sentiva" essere la sua vita: la scrittura. Anche la sua vita rimanda a un costante *altro*.

Nessuno avrebbe mai potuto immaginare che, alla sua morte, la critica avrebbe scoperto nel suo famoso baule oltre 27.000 testi, perlopiù frammentari e incompiuti. Tali scritti, inoltre, presentavano ad una loro prima lettura alcuni elementi grotteschi ed estraniati, quali il cospicuo numero di falsi nomi con cui firmava i suoi scritti e la marcata diversità di stili e di contenuti che contraddistinguono le poesie e la prosa associati a ciascuno di questi nomi. L'opera di Pessoa rifletteva un pluralismo sia interiore che tematico, abbracciando una vasta gamma di ambiti letterari e intellettuali, che spaziavano dalla poesia al teatro, dai racconti polizieschi a quelli del terrore, dalla critica letteraria a quella storica, dalla sociologia alla politica, dalla polemica giornalistica all'economia, dalla filosofia alle scienze occulte⁵⁴. La fama di scrittore, tuttavia, arrivò principalmente dopo la sua scomparsa. Durante la sua vita, la sua notorietà era infatti rilegata a un esiguo *corpus* poetico pubblicato su riviste di limitata diffusione e reperibilità, nonché a quattro volumetti di poesie in inglese e al poema *Mensagem*, dato alle stampe l'anno prima della sua morte. Sembrerebbe più opportuno affermare che in

⁵³ Tabucchi, nell'opera teatrale citata nell'introduzione, presenta lo scrittore come: «Sono un poeta, sono un attore, ma la mattina mi sveglio, mi vesto, mi infilo le scarpe, esco per la strada e sono come tutti, e nella strada passano passanti, e io li guardo, e sorrido perché passano, e anch'io passo e nessuno mi nota. Ma poi, nella solitudine della mia stanza, apro le botole dell'anima, ci sono topi, ruscelli di diamante, bellezze, miasmi e rancori: lo faccio per me, lo faccio per voi, perché ci vuole qualcuno che guardi, e questi sono i poeti, che cercano le stelle in fondo ai pozzi» ANTONIO TABUCCHI, *Op.cit.*, pp. 19-20.

⁵⁴ BRUNELLO DE CUSATIS. «Il *Faust* di Pessoa: una tragedia del soggetto», in: Brunello De Cusatis (a cura di), *Studi su Fernando Pessoa*, Castello: Urogallo Edizioni, 2010, p. 50.

vita Pessoa dominò la scena culturale portoghese coeva più come intellettuale polimaterico che come poeta⁵⁵. Egli infatti fu al centro dell'élite culturale portoghese dei primi anni del XX secolo non solo prendendo parte alle principali riviste dell'epoca (come *A Águia*, *Centauro*, *Exílio*, *Portugal futurista*, *Presença*) e alle avanguardie europee (dall'orfismo al cubismo, dal futurismo al surrealismo della scrittura automatica) ma addirittura fondandone di nuove, come le riviste *Athena* e *Orpheu*, e le tendenze letterarie del paulismo, sensazionismo e dell'intersezionismo.

Se nella vita quotidiana fu tragicamente comune, in letteratura, riprendendo il concetto di Scanarotti, Fernando Pessoa rappresenta l'«oltre-uomo» per antonomasia, l'orchestra capace di riconoscere quella molteplicità di strumenti e suoni che hanno abitato la sua anima accettando «di essere pastore e gregge al tempo stesso», ovverosia l'essere demiurgo di quelle partizioni del suo io che sentiva radicalmente dentro di sé e, allo stesso tempo, colui che ne veniva attraversato e influenzato, assorbendo tutti i loro sentimenti e idee, frutto del suo «*sentir tudo de todas as maneiras*»⁵⁶. Abbracciando questa follia, che in Pirandello è l'unico strumento attraverso cui l'uomo è in grado di fronteggiare la crisi gnoseologica che lo affligge, Pessoa decide di dar voce e vita letteraria alle molteplici forme da cui si sentiva domato, dando così origine gli eteronimi⁵⁷.

Come un regista che deve delineare in modo credibile e reale i contorni personali dei suoi attori, Pessoa conferisce ad ogni eteronimo un suo stile distintivo, sentimenti e idee propri, una poetica e un'estetica uniche, nonché una biografia, oroscopi e fotografie autonome. Qualora si analizzassero i fogli originali delle poesie dei tre eteronimi principali, si rileverebbero persino tre calligrafie differenti tra loro. Non si tratta dunque di una mera differenziazione di pensiero che distingue gli eteronimi dal loro creatore, bensì di una completa estraneità rispetto ai loro sentimenti e alle loro tecniche di composizione. La loro autonomia deriva da un iniziale processo empatico di Pessoa, che

⁵⁵ ANTONIO TABUCCHI, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli, 1990, pp. 14-15. La critica scoprirà l'opera pessoana solo nel 1942, quando l'amico o Luís De Montalvor inizia a pubblicare le sue opere ortonime ed eteronime.

⁵⁶ F. PESSOA, *Passagem das horas*, in Id., *Una sola moltitudine. Volume primo*, trad. it. di Antonio Tabucchi, Maria José de Lancastre (a cura di), Milano: Adelphi, 2019, pp. 332-353.

⁵⁷ Dal greco ἑτερονυμία, composto di *héteros*, "diverso"/"altro", e *onoma*, "nome". Nella lingua portoghese, *heterônimo*, denota molto più precisamente rispetto all'italiano «personalità creata da un autore, con qualità e tendenze proprie»: Cfr. *Dicionário da língua portuguesa* 2003, Porto: Porto Editora, 2002.

“sente il loro sentire”, lo percepisce, lo abbraccia e lo traduce in scrittura, per poi estraniarsi e prenderne le distanze, legittimando e dimostrando la totale distanza rispetto ad alcune loro caratteristiche, sia caratteriali che poetiche. Anche se, come si vedrà, tale separazione risulta spesso contraddittoria.

In questo modo, gli eteronimi non si configurano solo come degli “altri” rispetto a Pessoa, ma come individui autonomi e profondamenti differenziati tra loro, capaci di dibattere, interagire e influenzarsi reciprocamente. Personaggi fittizi che, nella loro autonomia e autenticità, partecipano tuttavia a un sistema organico dialettico e polifonico con il Pessoa ortonimo, rendendo la sua opera poetica estremamente frammentata ma allo stesso tempo unitaria. Analogamente, tale dialettica tra ortonimo ed eteronimi, tra pastore e gregge, ha permesso al poeta di non cadere in quel meccanismo di autodistruzione – come accadde a non pochi suoi colleghi – innescato dal labile rapporto tra il Sé e un reale a lui percepito profondamente estraneo e alienante.

2.1 Spersonalizzazione, simulazione ed eteronimia. Una possibile genesi.

In una lucida follia razionale, Pessoa dimostrò sempre un’acuta consapevolezza dei moti di decentramento che governavano la sua dimensione interiore:

Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). [...] Sinto-me múltiplo⁵⁸

Um dia hei-de examinar melhor, destriçar, os elementos que constituem o meu carácter, pois a minha curiosidade acerca de tudo, aliada à minha curiosidade por mim próprio e pelo meu carácter, conduz a uma tentativa para compreender a minha personalidade⁵⁹

E non tardi Pessoa iniziò analizzare in modo quasi ossessivo questi elementi costitutivi del suo carattere, arrivando a tentare di decodificarli e inquadrarli attraverso anche a spiegazioni di natura psichiatrica. I tentativi di ritracciare all’interno della sua dinastia familiare eventuali precedenti di gravi patologie psichiche a cui potersi ricondurre, il proficuo scambio epistolare con alcuni specialisti del settore alla ricerca di conferme per

⁵⁸ F. PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Edições Ática, 1966, p. 93: Non so chi sono, che anima ho. Quando parlo con sincerità non so con che sincerità parlo. Sono variamente altro rispetto a un io che non so se esista (se sono quegli altri) [...] Mi sento multiplo.

⁵⁹ *Ivi*, p. 6: Un giorno o l’altro mi devo decidere ad analizzare questo fatto, a esaminare meglio, a discriminare gli elementi del mio carattere, perché la mia curiosità per tutto, alleata alla mia curiosità per me stesso e il carattere, mi porta a tentar di capire la mia personalità.

la propria auto-diagnosi, nonché la volontà di farsi internare sono alcuni esempi emblematici che dimostrano la sua lucida razionalità con cui affrontava la follia insita nel suo sentirsi *uno, nessuno e centomila*.

Proprio nell'occasione in cui Pessoa chiese il proprio internamento a seguito di una crisi psichica, nel maggio 1911, egli descrisse il proprio disturbo mentale come una "pazzia psicastenica"⁶⁰, ovvero un disturbo caratterizzato essenzialmente da una difficoltà dell'apprendimento del reale, che si traduceva in uno stato di profonda depressione, come approfondito dal medico e psicologo francese Pierre Janet.

Tuttavia, questa non fu la l'unica definizione che Pessoa tentò di attribuire alla condizione psichica. Nel 1919, in una lettera indirizzata ai fratelli Durville, egli si era infatti autodefinito come istero-nevrastenico, sottolineando come l'elemento nevrastenico prevalesse su quello isterico, impedendogli di manifestare esteriormente tratti tipicamente isterici, come la necessità di mentire o una patologica instabilità nelle relazioni interpersonali:

Mon hystérie n'est qu' intérieure, elle n'est que bien:à moi; dans ma vie avec moi-même j'ai toute l'instabilité de sentiments et de sensations, toute l'oscillation d'émotion et de volonté qui caractérisent la névrose protéiforme⁶¹

Secondo il poeta, l'aspetto nevrastenico si rifletteva in riferimento all'abulia, quel sintomo della depressione che si manifesta come incapacità di agire e indebolimento della volontà⁶², derivante una sorta di carenza di energia nervosa. Non a caso, tali "sintomi" dominano il *Livro do desassossego* e definiscono l'essere del semi-eteronimo Bernardo Soares:

Estagno na mesma alma. Dá-se em mim uma suspensão da vontade, da emoção, do pensamento, e esta suspensão dura magnos dias; só a vida vegetativa da alma — a palavra, o gesto, o hábito — me exprimem eu para os outros, e, através deles, para mim⁶³

⁶⁰ F. PESSOA, *Correspondência. 1923-1935*, Lisboa: Assirio & Alvim, 1999, pp. 87-88.

⁶¹ *Ivi*, p. 286: La mia isteria non è che interna, essa non si manifesta che a me; nella mia vita con me stesso ho una completa instabilità dei sentimenti e delle sensazioni, una totale oscillazione dell'emozione e della volontà che caratterizzano la nevrosi proteiforme.

⁶² LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, p. 163.

⁶³ F. PESSOA, *Livro do desassossego*. Lisboa: Editora Brasilense, 1982, p. 162: Ho una stasi persino nell'anima. Si verifica in me una sospensione della volontà, dell'emozione e del pensiero, e questa sospensione dura lunghi giorni: solo la vita vegetativa dell'anima, la parola, il gesto e l'abitudine, parlano di me stesso agli altri e, attraverso gli altri, a me stesso.

Ed è proprio a partire da questo suo tratto isterico-nevrastenico della sua coscienza frammentata che il poeta attribuisce anche la genesi degli eteronimi, il prodotto finale del suo non essere altro che un'ombra corporale che assorbe e proietta tutti gli stati possibili dell'anima. Così, infatti, si legge nella lettera del 1935 a Casais Monteiro:

A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação⁶⁴

E sempre nella lettera a Monteiro scopriamo che tale tendenza alla spersonalizzazione si manifesta già quando il poeta è ancora bambino, o ancor meglio da quando «*Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu*»⁶⁵.

Pessoa, dunque, percepisce apparentemente sin dall'infanzia il suo Essere attraverso l'alterità di personaggi inesistenti che egli sente di vivere «come se il suo essere partecipasse di ogni uomo, di ognuno in modo incompleto, individuato da una somma di non-io sintetizzati in un io posticcio»⁶⁶, instaurando fin dall'età di sei anni una relazione con “tu” mentale che frammenta la sua coscienza⁶⁷. È in questo periodo, infatti, che il futuro impiegato portoghese ricorda di aver creato il suo primo eteronimo: Chevalier de Pas. Pessoa racconta di aver intrattenuto una corrispondenza epistolare con questo “conosciuto inesistente”, scrivendo lettere a sé stesso a suo nome⁶⁸. L'eteronimia del poeta-bambino si declinerebbe in un primo momento, dunque, come una terapia alla solitudine, come se avesse una sorta di amico immaginario, che non vede come forma di

⁶⁴ F. PESSOA, *Correspondência. 1923-1935*, Cit., p. 340: L'origine dei miei eteronimi è la profonda impronta dell'isteria che esiste in me. Non so se sono semplicemente isterico, se sono, più propriamente, un isterico-nevrastenico. Propendo per questa seconda ipotesi, perché ci sono in me dei fenomeni di abulia che l'isteria, propriamente detta, non inquadra nel suo registro dei suoi sintomi. Sia come sia, l'origine mentale dei miei eteronimi risiede nella mia tendenza organica e costante alla spersonalizzazione e alla simulazione.

⁶⁵ *Ivi*, p. 341: Da quando mi conosco come essendo colui che chiamo io, mi ricordo che mentalmente bisogno, in immagine, movimento, carattere e storie, di varie figure irreali che erano per me così visibili e mie come quella che chiamiamo, forse abusivamente, la vita reale. Questa tendenza, che mi viene da quando mi ricordo di essere un io, mi ha accompagnato sempre, cambiando un po' il genere di musica con la quale mi incanta, ma non alterando ma il suo modo di incantare

⁶⁶ F. PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, tr. it. di Vincenzo Russo, Macerata: Quodlibet, 2020, p.57.

⁶⁷ LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, p. 160.

⁶⁸ F. PESSOA, *Correspondência. 1923-1935*, Cit., pp. 341-342.

allucinazione, ma che percepisce dentro di sé e che decide di dar vita attraverso la scrittura.

Da questo primo eteronimo, i critici e i filologi hanno poi contato circa centoquindici tra eteronimi e semi-eteronimi, la maggior parte dei quali con una propria biografia, estetica e visione del mondo distinta. Alcuni compaiono solo in pochi scritti o in frammenti sporadici, mentre altri hanno lasciato un'impronta più significativa e durevole, testimonianza di come sia sempre Pessoa ad assumere il ruolo di regista onnisciente che comanda il gioco eteronimo, decidendo quali personaggi dovessero entrare in scena e quali ruoli dovessero interpretare. Pessoa diede vita ai caratteri più vari e distintivi, spaziando dal francese Jean Seul Méluret all'astrologo spagnolo Raphael Baldaye, dal filosofo neopagano Antonio Mora al cultore di enigmistica A.A. Crosse.

L'eteronimia, concepita come primo antidoto contro i traumi dell'infanzia, si configura progressivamente come una forma di intellettualizzazione concreta delle sue molteplici sensazioni e stati d'animo frammentati. La scissione di personalità e la conoscenza separata delle parti elementari della sua anima, permette al poeta di superare quei "cambi di personalità" e ritrovare sé stesso⁶⁹, riappropriandosi del suo statuto di essere molteplice e conflittuale, invece di essere dominato e distrutto, come era accaduto all'amico Mário de Sá-Carneiro⁷⁰.

⁶⁹ BRUNELLO DE CUSATIS, *Op.cit.*, p. 49.

⁷⁰ ANTONIO QUADROS, *Obra em prosa de Fernando Pessoa - Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, Lisboa: LDB Europa-América, 1986, pp. 47-48. Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), poeta e scrittore, fu una figura centrale nel primo modernismo portoghese; egli e Pessoa, che oltre che colleghi furono grandi amici, diedero vita al primo modernismo portoghese con la redazione del secondo numero della rivista *Orpheu*. Egli morì suicida a soli 26 anni. Sá-Carneiro, come Pessoa, visse un'infanzia segnata da lutti e da una mancanza di stabilità emotiva, che lo condusse a sviluppare un profondo senso di solitudine e un inquietante richiamo verso la morte. Anche in lui emergeva la dimensione dell'"altro," la presenza di un estraneo che abitava dentro di lui, reclamando spazio e contribuendo a un persistente senso di malessere e dispersione che segnò tutta la sua esistenza. Pessoa e Sa-Carneiro condividevano quindi questa lotta interiore, caratterizzata un "io" frammentato e privo unità. Tuttavia, le loro reazioni a questo tormento differirono profondamente, riflettendo la loro diversa natura. Pessoa, dotato di una mente razionale e analitica, riuscì a esternare la sua spersonalizzazione, dando vita ai suoi eteronimi, che rappresentavano frammenti autonomi della sua personalità. Sá-Carneiro, invece, più sensibile e vulnerabile, non riuscì a contenere questo vuoto interiore, che anziché essere canalizzato verso l'esterno, implose dentro di lui, creando una voragine incolmabile. Questa voragine finì per consumarlo completamente, portandolo a soccombere al peso del suo male interiore, culminando tragicamente nel suicidio. Cfr. BARBARA GORI, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare*, Milano: Mimesis, 2010.

2.2 Bilinguismo e l'esilio in patria⁷¹. Per un approccio psicoanalitico

Ci si potrebbe pertanto chiedere se alcuni indizi biografici possano aiutare a comprendere le origini di questa follia geniale e di questa straordinaria proliferazione di *altri* in Pessoa. La fonte d'arte è dettata in qualche modo da qualche trauma infantile come tenta di ricondurre il filone della critica psicoanalitica di matrice freudiana? Oppure l'eteronima è il frutto di un processo di intellettualizzazione e analisi introspettiva delle proprie sensazioni⁷², quasi una forma di esternalizzazione e oggettivazione dell'esperienza soggettiva? In tal senso, ci si potrebbe domandare se questo gioco eteronimico sia un'operazione volontaria o meno. Sicuramente le autodiagnosi offerte dal Pessoa stesso, che evidenziano l'impossibilità di un rapporto genuino con la propria psiche, dominata da pensieri a lui non appartenenti, sono la strategia con cui il poeta decide di farsi leggere. Come suggerito da Orlotti, se gli eteronimi sono il frutto di una intellettualizzazione psicotica delle sensazioni, quindi involontaria, allora l'aspetto dell'abulia richiama il fatto che Pessoa stesso ne ricerca una volontarietà nel renderli davvero organismi autonomi e compiuti⁷³.

La complessità di questa figura enigmatica non può essere intuibile e racchiusa in un'unica via interpretativa. Per rimanere in una zona sicura, si può affermare che questa tendenza alla spersonalizzazione in Pessoa sia il risultato di una complessa interazione tra fattori biologici, psicologici, intellettuali e creativi, che sfida le nozioni tradizionali di soggettività e autorialità. E' dunque necessario evitare di ricondurre l'intero genio pessoano ad un'univoca chiave di lettura di stampo psicoanalitica, che vede la frammentazione come una difesa inconscia contro conflitti laceranti e come mera strategia di autoanalisi.

Fatta questa preziosa precisazione, risulta comunque interessante e fruttuoso osservare da più vicino la parabola esistenziale del poeta. A quella vita banale che lo

⁷¹ Il capitolo fa per la maggior parte riferimento all'ipotesi sostenuta dalla studiosa Veria Lucia De Oliveira, la quale ha evidenziato come il forte bilinguismo e la mancata identificazione del suo io con la patria portoghese e con sé stesso, abbiano contribuito in modo non indifferente al suo senso di estraniamento dal reale Cfr. VERA LUCIA DE OLIVEIRA, «L'estraniamento in Fernando Pessoa», in: Brunello De Cusatis (a cura di), *Studi su Fernando Pessoa*, Cit., pp. 123-133.

⁷² LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, 162.

⁷³ *Ivi*, p. 165.

contraddistingue, si possono in realtà identificare diverse tappe della sua esistenza, perlopiù relativi ai suoi primi anni di vita, che potrebbero suggerire quella «tendenza organica e costante alla spersonalizzazione e alla simulazione».

Gli anni della prima infanzia risultano essere stati particolarmente felici, dove l'unica tensione familiare è data dalla presenza, in casa del poeta, della nonna paterna, Dionísia, affetta da gravi turbe psichiche. Tuttavia, a partire dal 1893, quella serenità iniziale venne irrevocabilmente compromessa. A soli cinque anni, Pessoa fu colpito da due gravi lutti familiari: la perdita del padre, stroncato dalla tubercolosi, e, all'inizio del 1894, la morte del fratello minore, Jorge, anch'esso gravemente malato. Nel 1895 la madre si risposò con il console portoghese del Sudafrica, João Miguel Rosa, e il matrimonio ha come conseguenza il trasferimento della famiglia a Durban, in cui Pessoa rimarrà fino al 1905. Sono dieci anni che non trovano, paradossalmente, testimonianza e traccia nella vita e nell'opera del poeta adulto, come se non fossero mai esistiti. Le morti premature del padre e del fratello, unitamente alla trascuratezza affettiva materna, sembrerebbero essere stati il fattore scatenante della creazione degli eteronimi. Proprio il primo di essi, il già menzionato Chevalier de Pas, creato quando Pessoa aveva solo sei anni, nacque come un gioco letterario finalizzato a vincere quella solitudine e a quel tedio che caratterizzeranno poi tutta la sua parabola esistenziale del poeta modernista.

A Durban, Pessoa ebbe modo di apprendere perfettamente l'inglese, lingua che accompagnerà per tutta la vita, anche nel suo futuro lavoro di traduttore. Come afferma il critico João Gaspar Simões, Pessoa «aveva assimilato così profondamente la nuova lingua che non solo la parlava come se fosse un colono inglese di origine londinese, ma l'aveva fatta diventare la lingua della propria vita mentale, pensando, parlando e scrivendo come se, in verità, non avesse mai pensato, parlato e scritto in portoghese»⁷⁴. Pessoa stesso più volte, inoltre, riconosceva di pensare in inglese⁷⁵ e di sentire in portoghese, evidenziando il suo forte bilinguismo. L'inglese sarà addirittura la lingua madre di alcuni suoi eteronimi; il più celebre risulta essere Alexander Search, poeta e saggista, autore di alcuni

⁷⁴ JOÃO GASPAR SIMÕES, *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, pp. 68-69. Cfr. LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, pp. 22-23. Pessoa inoltre fu un grande amante della letteratura inglese, legge Shakespeare, Milton e i poeti di età romantica assimilando le loro tecniche compositive e il loro linguaggio.

⁷⁵ Celebre fu anche la volontà di "morire con l'inglese": gli amici raccontano che l'ultima frase che pronunciò prima di morire fu in inglese, in cui egli disse "*I know not what tomorrow will bring*" (Non so cosa porterà il domani)

sonetti di stile vittoriano che tentavano di replicare, se non superare, lo stile di Shakespeare. Secondo alcuni critici, dunque, questa continua oscillazione tra inglese e portoghese, vissuta e sperimentata da Pessoa sin dalla più tenera età e portata con sé per tutta la vita – si ricordi che la maggior parte della poesie pubblicata in vita era in lingua inglese⁷⁶ – costituisce uno dei diversi fattori che lo hanno costretto a sdoppiarsi fin da bambino.

Nel 1905, decise di lasciare definitivamente Durban per far ritorno a Lisbona, la sua vera patria natia, per iscriversi alla facoltà di Lettere. Tuttavia, come sottolineato da Oliveira, il concetto di patria risulta problematico per Pessoa. Egli stesso scriveva nel *Livro do desassossego*: «*Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa*»⁷⁷. La studiosa sottolinea come questa non identificazione della patria in uno spazio geografico, ma in una lingua, che per sua natura è un'astrazione e un sistema di segni secondo l'insegnamento strutturalista di Ferdinand de Saussure, sia determinante nel suo senso di spaesamento e irrealtà esistenziale. Ne consegue che l'intera produzione poetica di Pessoa, insieme al suo bilinguismo e alla spersonalizzazione eteronimica, può essere osservata come riflesso di quel profondo senso di sentirsi estraneo in patria sua, della profonda mancanza di identificazione con un luogo specifico che possa fare da tramite tra la dimensione della memoria e degli affetti e quella del reale concreto e quotidiano⁷⁸. Come gli fu impossibile integrarsi a Urban, allo stesso modo fu incapace di adattarsi pienamente al paese natale.

Pessoa sembrerebbe provare dunque una sorta di *odi et amo* nei confronti di Lisbona, ove da un lato egli si sente inadeguato e spaesato all'interno della capitale portoghese, che vorrebbe vederlo "normale" e borghese; dall'altro, Lisbona rappresenta l'immagine incontaminata della memoria infantile, lo sfondo di quell'unico forse periodo di armonia non sfiorato dal dolore, quello dei primi 5 anni, prima della perdita e del distacco, «come se la continua rievocazione della perdita, il non far rimarginare la ferita, fosse l'unico modo di testimoniare un lutto irreparabile, ribadire una segreta fedeltà e

⁷⁶ 35 *Sonets* (1918), *Antinous* (1918), *English Poems* (tre edizioni uscite in due volumi nel 1921)

⁷⁷ F. PESSOA, *Livro do desassossego*, *Op.cit.*, p.358: Non ho alcun sentimento politico o sociale. Ho, però, un alto sentimento patriottico. La mia patria è la lingua portoghese.

⁷⁸ VERA LUCIA DE OLIVEIRA, *Op.cit.*, p. 124.

mantenere un legame con il passato»⁷⁹. Secondo questa linea psicoanalitica, Pessoa dunque torna in Portogallo per sanare il trauma della separazione infantile e la privazione dei luoghi e degli affetti familiari⁸⁰, ma nel suo ritorno tuttavia si rende conto che tutto è mutato, il Paese non è più lo stesso rispetto a quello che ricordava⁸¹, di medesimo è rimasta solo la lingua. Così Oliveira si interroga: «non sarà questa estraneità al presente a portarlo alla spersonalizzazione, alla dispersione fra i luoghi che non sente suoi, in un tempo che non sente suo?»⁸².

2.3 I protagonisti del dramma statico pessoano: Caeiro, Reis, Campos e Soares

Per declinare il rapporto che si instaura tra Pessoa e i suoi personaggi fittizi è necessario compiere una sorta di scrematura all'interno del vasto baule di figure eteronimiche da lui create per identificare gli eteronimi particolarmente significativi e autentici che hanno permesso quel circolo ermeneutico che rendono la poesia del loro demiurgo un *unicum*, un «poema dotato di un'intima coerenza, anche se composto da voci contraddittorie, non come un coacervo di poesie eccentriche e autosufficienti»⁸³. Tre eteronimi in particolare si distinguono per aver svolto un ruolo centrale sia nella dialettica con l'ortonimo sia nella vita culturale portoghese, divenendo protagonisti di quel dramma letterario portoghese costituito dal susseguirsi continuo di tendenze letterarie che hanno animato i più importanti dibattiti culturali negli anni del primo Modernismo: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Ognuno di essi incarna un universo poetico caratteristico, frutto del loro specifico modo di percepire e interpretare il reale, universi dai quali Pessoa ha sempre preso le distanze, affermando più volte di non rimandare a sé i contenuti e i pensieri delle opere eteronime.

⁷⁹ JACQUELINE AMATI MEHLER, *La babele dell'inconscio*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 1995, p. 253.

⁸⁰ VERA LUCIA DE OLIVEIRA, *Op.cit.*, p. 129.

⁸¹ Si ricorda come 5 anni dopo il suo ritorno, nel 1910, in Portogallo cade la monarchia con l'attentato ai danni dell'ultimo monarca Manuele II e si instaura la prima Repubblica. Nei confronti di essa, Pessoa ha un atteggiamento provocatorio, ribelle e antiborghese. Le sue simpatie aristocratiche e i vaneggiamenti imperialistici entravano inevitabilmente in contrasto con quella espressione politica di stampo borghese e liberale, dove l'ideale repubblicano e progressista è impersonificato dal vecchio tipo dell'intellettuale positivista. Cfr. ANTONIO TABUCCHI, *Op.cit.*, pp. 18-19.

⁸² VERA LUCIA DE OLIVEIRA, *Op.cit.*, p. 131.

⁸³ ANTONIO TABUCCHI, *Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa*, In: «Studi Mediolatini e Volgari», n. XXIII, 1975, p. 145.

Campos e Reis sono considerati i discepoli di Campos, dal quale cercheranno di assorbire in modo fallimentare la sua lezione sensazionista. Tale influenza reciproca unita tuttavia a un completo superamento di un eteronimo rispetto all'altro, e rispetto a Pessoa stesso, rappresenta l'elemento squisitamente polifonico e plurale della produzione pessoana.

Alberto Caeiro rappresenta l'eteronimo panteista dall'animo sensualistico e sensazionista, profondamente avverso a ogni forma di astrazione filosofica e metafisica. Pessoa e Reis ci forniscono alcune sue coordinate biografiche: nato nell'aprile del 1889 a Lisbona, orfano, trascorse quasi tutta la vita in campagna. Era di statura media e fragile, era biondo con gli occhi azzurri, *scriveva male il portoghese*, e morì di tubercolosi il 12 maggio del 1915. Pessoa, nella già citata lettera a Casais Monteiro, spiega come Caeiro sia nato con l'intenzione di far uno scherzo all'amico Mario Sa-Carneiro inventando un poeta bucolico, abbastanza sofisticato, e di presentarglielo come se egli fosse reale:

Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive⁸⁴

Nonostante sia privo di formazione e di una vera e propria professione, Caeiro è considerato il maestro stoico non solo di tutti gli altri eteronimi ma anche di Pessoa stesso. È colui che ha insegnato loro l'arte di disimparare e disapprendere, di liberarsi da quei moti di riflessione e da quelle domande filosofiche prive di risposta dominate dal raziocinio che conducono solo a un senso di estraneità e di solitudine dalla realtà. È inutile ricercare un senso misterioso in ciò che ci circonda poiché «*as cousas não têm*

⁸⁴ F. PESSOA, *Corrispondência. 1923-1935*, Cit., p. 343: Passai alcuni giorni a elaborare il poeta, ma senza ottenere nulla. Un giorno in cui avevo definitivamente rinunciato — era l'8 marzo 1914 — mi sono avvicinato da un alto comò e, prendendo un foglio di carta, mi sono messo a scrivere, all'impiedi, come faccio ogni volta che posso. E ho scritto circa trenta poesie di seguito, in una specie di estasi di cui non riesco a capire il senso. Fu il giorno trionfale della mia vita e non potrò mai averne un altro come quello. Cominciai con un titolo: O Guardador de Rebanhos (Il Guardiano di greggi). E quello che seguì fu la nascita in me di qualcuno a cui diedi subito il nome di Alberto Caeiro. Scusate l'assurdità di questa frase: il mio maestro era sorto in me

*significação: têm existência»⁸⁵. Caeiro si configurerebbe in tal mondo al polo estremo opposto rispetto al Pessoa ortonimo, il quale è invece dominato dalla ricerca incessante di un segreto nascosto in ogni oggetto concreto e astratto che lo circonda: l'eteronimo-maestro rappresenta tutto ciò che Pessoa avrebbe voluto essere senza però riuscirci, essendo egli stesso totalmente dominato da quel raziocinio che è motivo del suo soffocamento. Caeiro compone tre raccolte poetiche di stampo bucolico - *Guardador De Rebanhos*, *Pastor Amoroso* e *Poemas Incojuntos* – in cui il genere bucolico non ha tuttavia nulla a che vedere con quello della grande tradizione di Teocrito o Virgilio. Qui non si cantano né amori né gare di musiche tra pastori e dèi⁸⁶. Si canta il soggetto, che diventa oggetto poetico: il pastore Caeiro stesso.*

Eu nunca guardei rebanhos, / Mas é como se os guardasse. / Minha alma é como um pastor, / Conhece o vento e o sol / E anda pela mão das Estações / A seguir e a olhar. / Toda a paz da Natureza sem gente / Vem sentar-se a meu lado⁸⁷

Caeiro è il pastore dell'anima guardiano dei suoi pensieri, identificati come sensazioni, in quanto la conoscenza non può che avvenire attraverso i sensi e non con l'intelletto: l'estetica del poeta bucolico è la massima espressione del sensazionismo.

O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações. / Penso com os olhos e com os ouvidos / E com as mãos e os pés / E com o nariz e a boca. // Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la / E comer um fruto é saber-lhe o sentido⁸⁸

La sua è dunque la poetica del reale oggettivo, della pura contemplazione della natura vista semplicemente come appare, senza essere distorta dalla visione soggettiva. È una poesia in grado di raccontare il reale senza la mediazione nociva del pensiero, percepito come pura malattia che corrompe la visione del mondo e l'innocenza dello sguardo.

Ricardo Reis, medico autoesiliatosi in Brasile nel 1919 per le sue idee monarchiche, è il poeta classico epicureo che cerca di raggiungere il piacere attraverso una severa autodisciplina e controllo ragione. Questa disciplina si riflettere non solo nel

⁸⁵ F. PESSOA, *Poemas de Alberto Caeiro*, (*O guardador de Rebanhos* n. XXXIX), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, p. 46: Le cose non hanno significato: hanno esistenza.

⁸⁶ LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, p. 60.

⁸⁷ F. PESSOA, *Poemas de Alberto Caeiro*, Cit., n.I, p. 15: Non sono mai stato guardiano di greggi, ma è come se lo fossi. La mia anima è come un pastore, conosce il vento e il sole e va per mano alle stagioni a seguire e a guardare. Tutta la pace della Natura senza persone viene a sedermi accanto.

⁸⁸ *Ivi*, n. IX, p. 29: Il gregge è i miei pensieri e i miei pensieri sono tutte sensazioni. Penso con i miei occhi e con le mie orecchie e con le mani e i piedi e con il naso e la bocca. Pensare a un fiore è vederlo e annusarlo e mangiare un frutto è conoscerne il significato.

suo temperamento, ma anche nella tecnica compositiva delle sue odi, ispirate dalla chiarezza, equilibrio, ordine, perfezione metrica e strofica. Sempre nella lettera a Casais Monteiro, Pessoa parla della sua genesi a partire dall'idea di scrivere poema di natura pagana. Nonostante lo avesse abbandonato dopo aver scritto i primi versi semi regolari, nasceva in lui Ricardo Reis:

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — intuitiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descubri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via⁸⁹

Reis è dunque il primo discepolo di Caeiro, dal quale recepisce la lezione della purificazione dello sguardo sulle cose e l'inclinazione naturalista nel rapporto con la realtà. Ma se Caeiro rifuggiva il pensiero e il raziocinio, Reis attua una disciplina mentale – e quindi razionale - volta a evitare le emozioni. Per Reis la gloria è un pesante fardello, la fama una malattia, l'amore un sentimento che è bene allontanare e rifuggire perché è un desiderio destinato a non realizzarsi e a non realizzarci. Sebbene l'eteronimo epicureo cerchi di seguire le orme sensazioniste del maestro, egli finisce per incarnare la serenità epicurea volta a una serenità interiore e all'accettazione mentale del naturale percorso delle cose e della loro natura effimera. Oggetto del suo poetare non è più soltanto il reale oggettivo, ma la caducità dell'esistenza umana. La vita non è che un tempo breve e l'uomo non vive che un giorno, da qui l'imperativo del *carpe diem* oraziano:

Tão cedo passa tudo quanto passa! / Morre tão jovem ante os deuses quanto / Morre!
Tudo é tão pouco! / Nada se sabe, tudo se imagina. / Circunda-te de rosas, ama, bebe
/ E cala. O mais é nada⁹⁰

Álvaro de Campos, l'ingegnere navale laureatosi in Scozia, è senza dubbio l'eteronimo più attivo partecipante ai dibattiti letterari del primo modernismo portoghese⁹¹. Definito dallo stesso Pessoa come avanguardista e cosmopolita, è l'unico che manifesta tre chiare fasi poetiche differenti: la Decadentista di *Opiario*, la

⁸⁹ F. PESSOA, *Correspondência. 1923-1935*, Cit, p. 343: Apparso Alberto Caeiro, mi occupai subito di trovargli – istintivamente e subconscientemente – alcuni discepoli. Estrassi dal suo falso paganesimo il Ricardo Reis latente, gli trovai il nome, lo adattai a lui, perché in questo periodo già lo vedevo.

⁹⁰ F. PESSOA, *Poemas de Ricardo Reis*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, n. 106, p. 91: Così presto passa tutto ciò che passa! Muore così giovane prima degli dèi quanto muore! Tutto è così poco! Nulla si sa, tutto si immagina. Circondati di rose, ama, bevi, e taci. Il più al niente!

⁹¹ Fonda la rivista *Orpheu* con Mario Sa-Carneiro e in "*Portugal Futurista*" scrive un ultimatum ai mandarini letterari dell'epoca. I suoi componimenti sono il cuore pulsante del cubismo e futurismo portoghese.

Modernista-Avanguardista di *Ode Triunfal* e, in parte, di *Ode Maritima* e quella Pessimista-Nichilista di *Tabacaria*. Pessoa lo fa nascere a Tavira nel 1890 ed è forse l'eteronimo per cui provava più simpatia per il suo modo di sentire affine. Quando aveva compiuto tre quarti degli studi di ingegneria in Scozia, lo stesso Campos racconta di aver fatto un viaggio in Oriente, da cui scaturì l'opera *Opiario*. Al ritorno di questo viaggio, nella finzione letteraria, Campos ebbe l'occasione di incontrare il maestro Caeiro, grazie al quale il regista-Pessoa poté evidenziare il legame di influenza poetica tra i due⁹². È infatti proprio grazie a Caeiro che Campos apprende un nuovo modo di relazionarsi con il mondo, in cui l'insegnamento del maestro viene recepito dal discepolo in maniera personale. Dal sensazionismo puro del poeta bucolico, che vede la contemplazione dell'oggetto nella sua esteriorità, con Campos si giunge a una poetica del soggetto nel suo sentire. Gli oggetti esistono solo in relazione a come li percepisce l'io eteronimico. Da questo eccesso di sensi, la necessità di moltiplicarsi:

Multipliquei-me, para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo / Transbordei,
não fiz senão extravasar-me, / Despi-me, entreguei-me, / E há em cada canto da
minha alma um altar a um deus diferente⁹³

Se Caeiro accoglie il reale come un panteista, Campos se ne arrende terrorizzato. Il suo sensazionismo evolve attraverso le tre fasi poetiche citate, passando dall'euforia disordinata con cui percepisce carnalmente la modernità – nella sua congiunzione con le macchine e i suoi rumori come un perfetto futurista portoghese⁹⁴ – a un progressivo annichilamento del sentire. Schematicamente si può riassumere come in *Ode Triunfal* egli percepisce con tutti i sensi il caos moderno giungendo persino a una immedesimazione con le macchine e le fabbriche, in *Ode Maritima* cerca di creane di nuove mediante l'immaginazione – tanto disprezzata dal suo maestro Caeiro – per approdare nella sua ultima fase in cui si rende conto di non sentire più nulla. Questo ultimo approdo tragico deriva da quel bilancio della propria vita che egli compie, per cui

⁹² LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, p. 75.

⁹³ F. PESSOA, *Ode Triunfal*, in Id., *Una sola moltitudine. Volume primo*, Cit., pp. 40-55: Per sentirmi mi sono moltiplicato, per sentirmi ho avuto bisogno di sentire tutto, sono traboccato, non ho fatto altro che straripare, mi sono svestito, mi sono abbandonato, e in ogni angolo della mia anima c'è un altare a un dio differente.

⁹⁴ Già nel capitolo precedente si era accennato all'apparente contraddittorietà del Campos futurista in *Ode Triunfal*. Ciò deriva dalla forte diversità dal futurismo conosciuto in Italia di Marinetti. Come giustamente scrive Tabucchi, il futurismo portoghese è un futurismo interiorizzato, psicologista e introverso. Le parole in libertà di Marinetti si traducono in Campos in sensazioni in libertà. Cfr. ANTONIO TABUCCHI, *Op.cit.*, p. 20.

si accorge «che sono più le cose che ha sentito perché immaginate che quelle sentite perché esterne a lui»⁹⁵. Campos, in questo caso specchio perfetto di Pessoa, si chiude in una malinconia cupa frutto dall'epifania che gli mostra come il suo pensare troppo sia la genesi della sua stanchezza interiore. Anche Campos, come Pessoa ortonimo, diventa la coscienza dell'assenza, il poeta del vuoto ontologico:

Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim / todos os sonhos do mundo⁹⁶

Il Campos di *Tabacaria* ricorda in qualche mondo il contabile Bernardo Soares del *Livro do Desassossego*, assumendo quasi i connotati di un semi-eteronimo⁹⁷. A far da sfondo in entrambi è il motivo della finestra, dalla quale i personaggi osservano passivamente la vita, incapaci di vivere direttamente, ma relegati al ruolo di spettatori. La contrapposizione tra mondo esterno, ovvero la vita vissuta in modo naturale dagli altri, e il mondo interno della stanza, il palcoscenico dei loro monologhi interiori, è la genesi dalla loro solitudine esistenziale, prodotto di una lucida consapevolezza dell'impossibilità di colmare il divario tra sé e il mondo. E sempre nel Campos nichilista ritroviamo quella tensione tra realtà e sogno, tra verità e illusione che caratterizza la poetica ortonima e semi-eteronimica:

Não, não, isso não! / Tudo menos saber o que é o Mistério! / Superfície do Universo, ó Pálpebras Descidas, / Não vos ergais nunca! / O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se! / Deixai-me viver sem saber nada, e morrer sem ir saber nada! / A razão de haver ser, a razão de haver seres, de haver tudo, / Deve trazer uma loucura maior que os espaços / Entre as almas e entre as estrelas⁹⁸

Campos, come in una ribellione emotiva, desidera intensamente di vivere ignaro dei segreti del mondo, di rimanere con gli occhi chiusi e rifiutare la verità ultima e inconoscibile dell'universo. Solo in questa negazione potrebbe trovare una quiete

⁹⁵ LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, p. 82.

⁹⁶ F. PESSOA, *Tabacaria*, in Id., *Una sola moltitudine. Volume primo*, Cit., pp. 374-385: Non sono niente. Non sarò niente. Non posso voler essere niente. A parte questo, ho dentro di me tutti i sogni del mondo.

⁹⁷ Della forte somiglianza tra i due personaggi scrive lo stesso creatore, esaltando comunque delle differenze: «ci sono notevoli somiglianze, peraltro tra Bernardo Soares e Álvaro de Campos. Ma fin dall'inizio, emerge in Álvaro de Campos la trascuratezza del portoghese, la disarticolazione delle immagini, più intima e meno calcolata di quella di Soares» cfr. F. PESSOA, *Una sola moltitudine*, Cit., p. 74.

⁹⁸ F. PESSOA, *Demogorgon*, in Id., *Una sola moltitudine. Volume primo*, Cit., p. 386: NO, no, questo no! Tutto, salvo sapere cos'è il Mistero! Superficie dell'Universo, oh Palpebre calate, non vi sollevate mai! Deve essere insopportabile lo sguardo della Verità Finale! Lasciatemi vivere senza sapere niente, e morire senza venire a sapere niente! La ragione che ci sia essere, che ci siano esseri, che ci sia tutto, deve portare a una follia più grande degli spazi fra le anime e le stelle.

interiore. Ma è un desiderio inevitabilmente destinato a rimanere inespresso, poiché non è ciò che spetta ad un poeta, il quale, per sua stessa natura, è portato a sentire in tutte le forme possibili e interrogarsi sul perché delle sensazioni che egli capta. Il poeta è prigioniero del suo sentire.

Ma chi è Bernardo Soares? Pessoa lo definisce in un caso specifico come “semi-heteronimo”⁹⁹, in una zona di confine tra il sé ortonimo e gli eteronimi propriamente detti. Pessoa spiega che chiama così Bernardo Soares, a cui affiderà il compito di comporre il *Livro do Desassossego*¹⁰⁰, perché, «pur non essendo la sua personalità la mia, dalla mia non è differente, ma ne è una semplice mutilazione: sono io senza raziocinio e l’affettività. La prosa, eccetto in ciò che il raziocinio dà di sottile alla mia, è uguale a questa, e il portoghese è perfettamente uguale»¹⁰¹. Pessoa suggerisce che la differenza tra lui e Soares non risieda tanto nello stile di scrittura quanto nella mancanza di alcune facoltà essenziali, come il raziocinio e l’affettività. Soares è dunque una figura depotenziata, priva della volontà e della passione che animano gli altri eteronimi. Mentre Álvaro de Campos, Ricardo Reis o Alberto Caeiro incarnano diverse modalità di esistere e di percepire il mondo, Soares rappresenta una sorta di esistenza incompiuta, una vita mancata. Pessoa stesso descrive come ciascuno dei suoi eteronimi emerga in momenti di ispirazione o impulsi creativi specifici:

Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, [...], aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição)¹⁰²

⁹⁹ F. PESSOA, *Correspondência. 1923-1935*, Cit., p. 345.

¹⁰⁰ Pubblicato per la prima volta nel 1982, esso si configura come un romanzo incerto, un’opera che nasce dal lavoro di diversi studiosi che hanno provato ricomporre questo zibaldone attraverso i numerosi frammenti che Pessoa ha composto per circa un ventennio. Si tratta di fogli e annotazioni che il poeta non ha suddiviso, lasciandoli in un ordine casuale, rendendo il montaggio del libro molto fragile.

¹⁰¹ ANTONIO TABUCCHI, *Op.cit.*, p. 7.

¹⁰² F. PESSOA, *Correspondência. 1923-1935*, Cit., p. 342: [Come scrivo in nome di questi tre?] Caeiro per pura e inattesa ispirazione, senza sapere né prevedere cosa mi sarei messo a scrivere. Ricardo Reis, dopo un’astratta deliberazione, che immantinente si concretizza in una ode. Campos, quando sento un improvviso impulso di scrivere e non so cosa sia. (Il mio semieteronimo Bernardo Soares, [...], appare ogni volta che mi sento stanco o insonnolito, allorché le mie qualità di raziocinio e inibizione si sono un po’ allentate.

In contrasto, Bernardo Soares appare quando Pessoa si trova in uno stato di stanchezza o di sonnolenza, in cui il raziocinio e l'inibizione sono parzialmente sospesi.

Pessoa, quindi, distingue all'interno del suo baule interiore, coloro che lo differiscono significativamente sul piano stilistico e delle idee, e quelli invece che condividono con l'ortonimo lo stile di scrittura, pur essendo, comunque, figure estranianti, "aliene". È proprio Pessoa stesso a indicare che dentro a quest'ultima categoria troviamo Barão de Teive¹⁰³ e Bernardo Soares:

O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares e o Barão de Teive — são ambas figuras minhamente alheias — escrevem com a mesma substância de estilo, a mesma gramática e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com o estilo que, bom ou mau, é o meu. Comparo as duas porque são casos de um mesmo fenómeno — a inadaptação à realidade da vida, e, o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e raseo.¹⁰⁴

Mentre gli altri eteronimi vivono secondo un'estetica o una filosofia precisa (Caeiro nella semplicità sensoriale, Reis nel classicismo epicureo, Campos nel sensazionismo), Soares non ha alcuna visione del mondo specifica. La sua prosa è una confessione continua della propria inadeguatezza, della sua incapacità di agire, di vivere. Come l'ortonimo, Soares è segnato da una consapevolezza tragica: l'incapacità di adattarsi alla realtà. Così il semieteronimo si autoraffigura:

Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se na minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não incarna a substância de milhares de vozes, a fome de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha no destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios¹⁰⁵

¹⁰³ Semi-eteronimo di cui sappiamo poco. Viveva a Lisbona ed era invalido a seguito di un'amputazione ad una gamba, e forse a causa di questa disabilità si suiciderà nel 1920. Pessoa gli attribuisce solo uno scritto *A Educação do Estóico* del quale erano previste le traduzioni in lingua inglese e francese. Pessoa riprese alcuni frammenti di questo scritto e li fece confluire nel *Livro do Desassossego* firmandoli però poi Bernardo Soares.

¹⁰⁴ F. PESSOA, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Cit., 1996, p.103: l'aiutante contabile Bernardo Soares e il Barão de Teive – sono entrambe figure a me estranee – scrivono con la stessa sostanza di stile, la stessa grammatica e lo stesso tipo e forma di proprietà: il fatto è che scrivono con uno stile che, bene o male, è mio. Comparo i due perché sono casi di uno stesso fenomeno – l'inadattamento alla realtà della vita, e, in particolare, l'inadattamento per gli stessi motivi e ragioni.

¹⁰⁵ F. PESSOA, *Livro do desassossego*, Cit., p. 64: Pieno di tristezza scrivo, nella mia stanza tranquilla, solo come sono sempre stato, solo come sempre sarò. E penso se la mia voce, apparentemente così incolore, non possa incarnare la sostanza di migliaia di voci, la fama di raccontarsi di migliaia di vite, la pazienza di milioni anime sottomesse come la mia, nel destino quotidiano, al sogno inutile, alla speranza senza memoria

Contabile di Lisbona, Soares è un uomo taciturno e solitario, che passa la vita dietro una finestra a spiare quella vita esterna e reale che sente terribilmente estranea a lui. Non potendo far suo il reale, si limita a contemplarlo da lontano. A questa vita si contrappone la vita interiore, un “luogo estraneo e ignoto al suo abitatore”. Paesaggio esterno e interno si confondono diventando parte di uno stesso universo nebuloso in cui Soares si perde. Il *Livro do Desassossego* si configura essenzialmente come uno zibaldone di pensieri in cui minuziosamente Soares appunta riflessioni, impressioni, meditazioni, descrizioni della città di Lisbona. Non esiste una trama, è il puro susseguirsi dei pensieri interiori del protagonista. È l’apice del “romanzo” modernista.

Il *Livro do Desassossego* si potrebbe definire anche come un romanzo doppio perché Pessoa ha inventato un personaggio al quale ha dato il compito di scrivere un romanzo autobiografico¹⁰⁶. Autobiografico perché non sono pochi i punti di contatto tra i due: un’infanzia luttuosa, la tendenza al sogno e all’introspezione, la solitudine sociale ed esistenziale, il tedio, il sentirsi multipli e plurimi ma contemporaneamente vuoti. Il *Livro do Desassossego* sembra dunque essere la confessione più intima e cruda di Pessoa.

In Soares non succede nulla di nuovo, ciò che vive è filtrato attraverso il sogno e la contemplazione passiva. Si autoproclama come “un uomo banale che rappresenta la banalità della vita”, privo di forza d’azione e di volontà. La scrittura diventa per Soares, e indirettamente per Pessoa, un mezzo per confrontarsi con la propria paralisi vitale e vitale che lo pervade. Tuttavia, questa scrittura non è terapeutica nel senso di una guarigione o di una redenzione; piuttosto, è il mezzo attraverso cui Pessoa rende esplicita la sua impossibilità di vivere, come una confessione che non offre riscatto ma solo una maggiore consapevolezza del proprio fallimento esistenziale.

Nelle loro differenze, si intravede una costante che accomuna strettamente questi personaggi fittizi al loro creatore: la solitudine e la tendenza a non percepirsi come istanza unitaria. È un elemento paradossale e razionalmente contraddittorio: queste partizioni dell’io, pur essendo frutto di un’identità scissa, percepiscono ulteriori frammentazioni dentro di sé. Come Pessoa, essi sono degli emarginati, figure escluse

¹⁰⁶ F. PESSOA, *Il libro dell’inquietudine*, trad. it. prefazione di Antonio Tabucchi, Maria José de Lancastre (a cura di), Milano: Feltrinelli, 2019, p. 8.

dalla vita sociale e familiare. Nella loro biografia non vi è traccia di legami sentimentali o di compagnia¹⁰⁷. Caeiro, orfano, scorre quasi tutta la sua esistenza al di fuori del mondo vivendo in una campagna insieme a una vecchia zia; Reis è un esiliato volontario in Brasile; Campos, disoccupato a Lisbona, sembra non riconoscere la città come la sua vera patria, come l'ortonimo. La solitudine di Pessoa attraverso i suoi maggiori eteronimi viene triplicata¹⁰⁸. Quadruplicata se si considera Bernardo Soares, il più emarginato di tutti, in quanto il più prossimo all'ortonimo. Ed è forse proprio questa solitudine, consapevole o meno, a rendere scissa e decentrata anche la loro non-anima, il loro «ramificarsi in determinazioni *altre*»¹⁰⁹. Caeiro si sente un pastore di greggi nonostante non lo sia. Reis, pur ancorato a un ideale di soggettività in cui l'io prevale sulle pluralità, ammette di possedere più di un'anima, anche se crede che, in questa molteplicità, sia comunque il suo io a dominare. Campos ha dovuto moltiplicarsi per riuscire a sentire. Persino l'io eteronimico non è mai uguale sé stesso, avvertendo costantemente un continuo altro dentro di sé. Ciò genera una proliferazione potenzialmente infinita di io, ognuno diverso dall'altro. L'approdo ultimo di Caeiro è segnato dalla «poetica della malattia», Reis si rifugia in un classicismo distaccato i cui piaceri sono a lui proibiti, Campos sprofonda nel puro nichilismo alla pari di Soares. È possibile che questa tragica fine sia dovuta al fatto che nessuno di loro ha saputo implodere dentro sé stesso, come invece ha fatto il loro creatore. Al contrario, l'esito per gli eteronimi è stato una sorta di auto-distruzione, simile a quella di Mário de Sá-Carneiro.

2.4 La dialettica tra “ortonimas” e le “heteronimas”

Accanto agli eteronimi e al semi-eteronimo Bernardo Soares, a redigere lo spettacolo poetico di questi attori letterari, si celano – solo apparentemente – in secondo piano le opere ortonime, ovvero i testi prodotti da “Pessoa-lui-stesso” che recano la sua personale firma. Il bisogno stesso avvertito da Pessoa di distinguere alcuni suoi scritti come propriamente “suoi”, sotto il suo vero nome, rappresenta un elemento di non poco interesse. Tuttavia, la stessa nozione di "ortonimo" in Pessoa è problematica. Quando pensiamo all'ortonimo come alla "vera" identità dell'autore, ci troviamo di fronte a una

¹⁰⁷ ANTONIO TABUCCHI, *Op. cit.*, p. 35

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ ALBERTO ROSSI, *Eteronimia e alterità. La riflessione sul soggetto nella poesia di Fernando Pessoa*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Padova, 2021, pp. 113-114.

contraddizione: Pessoa si definisce attraverso l'assenza di una singola identità unitaria. Nella celebre poesia ortonima *Autopsicografia*, egli canta persino la sua arte di fingere:

O poeta é um fingidor / Finge tão completamente /Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente¹¹⁰

Anche nella sua veste ortonima, Pessoa sembra non smettere di recitare una parte. L'ortonimo può essere dunque considerato come una maschera tra le altre?

Il dibattito critico pessoano si è confrontata a lungo con le opere ortonime, oscillando tra da chi vi individua l'espressione di una sua "coscienza critica", che prende ironicamente le distanze del proprio Io per meglio analizzarlo e comprenderne le contraddizioni, rivelando così una tensione all'oggettivazione e all'autoconoscenza, una ricerca di una identità che possa affermare la propria "presenza" e "unità" in contrapposizione alla frammentarietà eteronimica, a chi, invece, come il critico Jorge de Sena, nega l'esistenza di un "Pessoa autentico" a cui ricondurre l'intera opera ortonima, vista piuttosto come tappa provvisoria e parziale di un processo incessante di dissoluzione dell'identità, prodotto di una incessante dialettica tra diverse *personae* in conflitto che testimonia l'impossibilità di una compiuta soggettivazione¹¹¹.

In quest'ottica, il Pessoa ortonimo sarebbe una figura priva di personalità, un non-centro identitario attorno al quale gravitano i diversi eteronimi, ognuno dei quali rappresenta una versione possibile, ma mai definitiva, dell'autore. Più che un essere con una propria identità, l'ortonimo sarebbe essendo un *medium* attraverso cui si esprimono le numerose "tendenze" espresse dagli eteronimi¹¹². Pessoa, dunque, non è che lo svuotamento di ogni personalità, la coscienza dell'assenza che dialoga con la presenza di eteronimi¹¹³. Il rapporto tra Pessoa ortonimo e gli eteronimi in questo senso è ben distante dall'essere di tipo gerarchico, ma dialettico. Pessoa è un direttore di orchestra che non controlla i suoni, se ne fa attraversare quando loro decidono di farsi udire.

Il critico messicano Octavio Paz ha letto le opere ortonime come il risultato di una «dialettica dell'io e del non-io»¹¹⁴, in cui l'autore sperimenta la propria identità attraverso

¹¹⁰ F. PESSOA, *Poesias*, Lisboa: Ática, 1995, p. 235: Il poeta è un fingitore. Finge così completamente che arriva a fingere che è dolore il dolore che davvero sente.

¹¹¹ JORGE DE SENA, *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*, Lisboa: Edições 70, 2003, p. 271.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ivi*, p.270.

¹¹⁴ OCTAVIO PAZ, *L'arco e la lira*. Torino: Einaudi, 1997, pp. 123-128.

un continuo oscillare tra prospettive diverse sull'esperienza, soluzione originale al contrasto tra "vita" e "forma" che caratterizza la modernità, analogamente al cuore pulsante della poetica pirandelliana. Questo rapporto dialettico è individuabile nella composizione ortonima intersezionista *Chuva Oblíqua*¹¹⁵:

E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro¹¹⁶

La poesia manifesto intersezionista tratta del ritorno di Fernando Pessoa a stesso, dopo aver composto le poesie de *O Guardador de Rebanhos* di Caeiro. Essa rappresenta il passaggio dalla contemplazione dei paesaggi esteriori dell'eteronimo pastore al recupero del paesaggio interno, e quindi un recupero di sé stesso¹¹⁷. Esterno e interno, questi due mondi oggettivati dal poeta in un lasso di tempo breve, ambedue profondamenti attraversati, ora si intrecciano e rimandano l'uno all'altro. Reale e irreale, pensiero e sogno, concreto e astratto si attraversano e si incrociano in un gioco poetico evocativo e suggestivo che approda nell'ultima strofa nel richiamo nostalgico dell'infanzia. La metamorfosi che l'ortonimo compie nei corpi altrui, con la promessa di un ritorno ad una propria identità imparziale, dunque «è l'unico mezzo che l'io ha a disposizione per ritrovare, attraverso l'eterogeneità, una sua omogeneità smarrita»¹¹⁸.

2.5 La vita come sogno. Una dicotomia tra Intelligenza e Vita

Se Pessoa nel suo essere vuoto ontologico è frutto dei suoi eteronimi, dall'altro parte se ne distanzia per una visione delle cose¹¹⁹: se per Caeiro e Reis la realtà è per come si mostra esteriormente, semplicemente come appare, per Campos le cose sono tutte sensazioni. Per Pessoa invece «tutto è simbolo e analogia»¹²⁰, ovvero ogni esperienza,

¹¹⁵ LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, p. 97.

¹¹⁶ F. PESSOA, *Correspondência. 1923-1935*, Cit., p. 343: Una volta scritte queste trenta e più poesie, immediatamente presi un altro foglio e scrissi, di getto anche questa volta, le sei poesie che compongono Chuva Oblíqua (Pioggia obliqua), di Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Fu il ritorno di Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa lui solo. O meglio, fu la reazione di Fernando Pessoa contro la sua inesistenza come Alberto Caeiro.

¹¹⁷ LUCIANA STEGAGNO PICCHIO, «Chuva obliqua: dall'Infinito turbolento di Fernando Pessoa all'Intersezionismo portoghese», in *“Quaderni portoghesi”*, n. 2, Pisa, 1977, p. 54.

¹¹⁸ GIULIA LANCIANI, «Identità e possessione: il *Faust* di Pessoa», in Marino Freschi (a cura di), *La storia di Faust nelle letterature europee*, Napoli: Cuen, 2000, p. 192.

¹¹⁹ LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, pp. 99-111.

¹²⁰ F. PESSOA, *Faust*, Maria José de Lancastre (a cura di), Torino: Einaudi, 1991, p. 8.

ogni oggetto, ogni gesto umano può essere interpretato come un simbolo che rimanda a un significato più profondo, nascosto dietro la superficie delle cose. Questo approccio ha radici nel simbolismo poetico, un movimento letterario che influenzò in maniera significativa Pessoa, in particolare poeti come Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, per i quali la poesia era il luogo in cui si rivelavano i significati nascosti dietro la realtà fenomenica. Ma per Pessoa, il simbolismo non è solo un modo di fare poesia, ma un vero e proprio approccio esistenziale. Egli vede la vita stessa come un insieme di segni da decifrare, e il poeta è colui che possiede la sensibilità per cogliere le corrispondenze tra i segni. Tale decifrazione del tessuto di analogie che caratterizza il mondo, tuttavia, risulta impossibile e soprattutto indicibile, in quanto «il simbolo è il linguaggio delle verità superiori alla nostra intelligenza»¹²¹. È proprio questa invana ricerca alla Verità del mondo a rendere il poeta solo e sconfitto, il suo non poter vivere ignaro come la bambina che mangia i cioccolatini sporcandosi in *Tabacaria* o impudente come il gatto che gioca per strada in *Gato que brincas na rua*¹²². Il poeta è prigioniero del suo intelletto, incapace di godere della vita senza interrogarsi perpetuamente su essa. Questo divario tra vita e intelletto, tra la verità inconoscibile e la menzogna a cui si arrende il pensiero, è al centro della frattura esistenziale dell'ortonimo. L'Intelligenza nell'impossibilità di comprendere e quindi di attraversare la Vita, è destinata sempre a smarrirsi e a soccombere contro essa¹²³.

Il dubbio sull'effettiva realtà del mondo circostante o la sua costante rimessa a un ulteriore strato nascosto genera la percezione di un'esistenza simile a un sogno, in cui le sensazioni persistono con l'intensità, ma l'intelligenza è incapace di afferrarne il significato più profondo. Come nei sogni, la facoltà di sentire non si dissolve, ma resta attiva, mentre l'intelligenza si smarrisce in un mondo del quale non coglie più le ragioni e le connessioni degli eventi¹²⁴. Allo stesso modo, allora, la vita stessa sembra rispecchiare questa condizione onirica: l'intelligenza percepisce il mondo come fonte di

¹²¹ F. PESSOA, *Frammenti di filosofia ermetica: la via iniziatica in Pagine esoteriche*, Milano: Adelphi, 1999, p. 59.

¹²² F. PESSOA, *Poesias*, cit., p.131.

¹²³ Nell'opera drammaturgica incompiuta, *Faust*, Pessoa esplora proprio il tema della lotta fra l'intelligenza e la Vita. Nel piano originale dello scrittore, in tutti e cinque gli atti che avrebbero dovuto comporre l'opera, l'intelligenza – rappresentata dal mago esoterico Faust – è destinata a perdere nella guerra contro la Vita – declinata in diverse forme – in quanto il razionamento umano, per quanto potente, non può penetrare il mistero del mondo, e si trova inesorabilmente vinto.

¹²⁴ LUIGI ORLOTTI, *Op.cit.*, p. 104.

interrogativi e inquietudine, senza tuttavia poter scoprire o comprendere l'essenza di ciò che si presenta.

Nell'ortonimo, la vita dunque si manifesta come sogno, e come tale, non si ha coscienza se siano reali o meno. Se la ragione non riesce a cogliere il senso del sogno-vita, essa non può neppure fornire risposte sull'identità del poeta, che vive immerso in questa percezione onirica. Si apre così una frattura irrimediabile tra ciò che l'ortonimo sente e ciò che riesce a comprendere di sé stesso, generando una condizione di radicale scissione interiore¹²⁵. Da qui la coscienza dell'assenza e il vuoto ontologico che caratterizza il Pessoa ortonimo, che per riempirsi necessita del dialogo polifonico con le sue creazioni letterarie, ognuna rappresentante di un frammento del suo sé interiore. Caeiro incarna la capacità di spogliarsi di ogni intellettualizzazione e vivere il mondo attraverso la pura percezione sensoriale. Reis rappresenta la sua disciplina razionale e classica, una forma di pensiero calcolato e distaccato, mentre Campos esprime le emozioni violente e travolgenti che Pessoa non riesce a vivere nella propria esistenza¹²⁶.

Con questa dialettica polifonica e pluridentitaria, in tutta la sua complessità e contraddittorietà, la messa in discussione della nozione di "io" e la crisi del soggetto conoscitivo trovano forse la loro massima espressione e problematizzazione nel campo della letteratura. Pessoa si configura come il poeta che in maniera tragica e violenta parla del sonnambulismo esistenziale dell'uomo moderno, non tanto a livello collettivo, ma sul piano individuale, ove i soggetti, il suo e quelli relativi agli eteronimi, diventano oggetto principale del suo poetare. Disorientato in una realtà che percepisce di non aver mai afferrato, Pessoa, come in un istinto di sopravvivenza, fa proprie le armi dell'eteronima e della finzione letteraria per tentare di ricomporre quel vaso interiore, chiamata anima, dispersa in centinaia di frammenti dopo essere stata far cadere fatalmente dalla vita.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ ANTÓNIO QUADROS, *Op.cit.*, p. 199: Ho messo in Alberto Caeiro tutto il mio potere di depersonalizzazione drammatica, in Ricardo Reis tutta la mia disciplina mentale, vestita della musica che gli è propria, e in Álvaro de Campos tutta l'emozione che non concedo né a me stesso né alla vita.

Capitolo 3: Luigi Pirandello, il regista delle maschere nude

Luigi Pirandello si può considerare il drammaturgo della crisi filosofica della modernità, l'autore che, attraverso una consapevolezza dei meccanismi dell'esistenza umana, ha compreso il gioco della vita, di come l'uomo sia una mera marionetta governata dal caso illogico di un mondo ormai vuoto di verità assolute. In un reale così privo di valori supremi cui attingere, l'uomo non può che riconoscere la mutevolezza incessante della realtà, e con essa non può che mutare anche lui stesso, condannato a un'incessante trasformazione interiore. Tuttavia, l'uomo, nel disperato tentativo di sopravvivere, si aggrappa a una maschera sociale, una forma rigida che garantisce l'illusione di un'identità stabile. Ciascuna di queste forme, tuttavia, è una maschera dietro la quale non si cela un volto definito, bensì il fluire di stati d'animo in continua trasformazione che l'uomo non riesce a esserne padrone. È qui che germoglia la crisi gnoseologica pirandelliana: la consapevolezza di non essere uno, ma centomila, porta a una frattura interiore, in cui la forma egemone o tenta di soffocare le personalità molteplici che lo abitano, oppure nel tentativo di accogliere sprofonda nel vuoto ontologico. L'uomo, frammentato e disperso tra le innumerevoli percezioni che gli altri hanno di lui, si trova prigioniero di un'identità sfuggente, frammentata, inafferrabile.

Questo dramma si riflette nei personaggi di Pirandello, i quali, come specchi infranti, si interrogano nel momento in cui si mettono a nudo con loro stessi. Alla domanda "Chi sono?", non è permessa risposta possibile. Privati di significato, diventano degli "anti-eroi", non più persone ma personaggi marginalizzati, schiacciati dalle convenzioni sociali, in *primis* dal matrimonio, che impongono loro una forma inautentica. L'indagine esistenziale non si rivolge più al mondo esterno, ma si ripiega verso l'interiorità, in un tentativo disperato di riscoprirsi e, in ultima istanza, di sopravvivere.

La visione di Pirandello è dunque dominata da un'insanabile tensione dualistica: l'uomo oscilla tra il modo in cui è visto dagli altri, incapsulato nella rete delle convenzioni sociali, e il mondo interno, il "vero io" imprigionato, che lotta per emergere ma è inevitabilmente soffocato dalle pressioni esterne. Il dramma pirandelliano avverte così il «contrasto paradossale tra il vero ideale e il vero reale, quello che ci sentiamo dentro e quello che ci costringono o siamo costretti ad essere e ad apparire»¹²⁷. Questa lotta tra

¹²⁷ ERNESTO CASERTA, «Croce, Pirandello e il problema estetico», in "Itaca", Vol. 51, n. I, 1974, p. 28.

l'essere autentico e la forma imposta diviene, nell'opera di Pirandello, il cuore stesso della condizione umana, un conflitto in cui l'individuo è sempre sconfitto, prigioniero di una realtà che non può mai realmente conoscere né dominare.

3.1 Una moltitudine di forme

Se il nichilismo di Fernando Pessoa deriva, come visto, dalla strenua lotta fra la vita e l'intelligenza – con quest'ultima che, nel vano tentativo di comprendere il reale, si scontra con i limiti intrinseci della ragione umana, incapace di ricondurre i misteri della vita entro categorie mentali definite – il pessimismo di Pirandello sposta il suo baricentro di problematizzazione sullo scontro tra la vita e la l'arte, e più ampiamente tra la vita, intesa come flusso incessante e mutabile, e la forma, concepita come un tentativo di cristallizzare e irrigidire tale flusso in schemi sociali, identitari e artistici. Emblematica a tal proposito è la riflessione dell'anonimo avvocato, protagonista della novella *La carriola*:

Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte. Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi più da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire. [...] E grido, l'anima mia grida dentro questa forma morta che mai non è stata mia: – Ma come? Io, questo? Io, così? Ma quando mai? – E ho nausea, orrore, odio di questo che non sono io, che non sono stato mai io; di questa forma morta, in cui sono prigioniero, e da cui non mi posso liberare.¹²⁸

L'anonimo professore di diritto e avvocato, al quale è ormai affibbiata la maschera di uomo rigido e severo, si rende conto di tale sua condizione esistenziale, e nel conoscersi egli muore. La presa di coscienza della forma in cui è imprigionato lo porta a un gesto eccentrico ovvero afferrare una cagnetta per le zampe e farle fare la carriola, un gesto tanto innocente ma altrettanto atipico per la maschera sociale a cui appartiene. Questo è

¹²⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano: Mondadori, 1993, pp. 152-153.

il suo breve ma intenso atto di follia e di vendetta nei confronti della vita. Breve poiché qualsiasi tentativo permanente alla forma apparirebbe o vano, poiché essa diventa parte integrante dell'identità del soggetto, o nei pochi casi all'interno del cosmo pirandelliano in cui la figura abbia l'impulso anarchico e vitalistico di privarsi di tutte le maschere sociali, esso sarebbe condotto al vuoto o alla follia. I personaggi di Pirandello subiscono costantemente «il peso e le conseguenze di quell'identità che lo inchioda ad essere “uno”, “identico” una volta per tutte e che respinge elementi contraddittori, non univoci»¹²⁹. Da qui nasce il profondo pessimismo pirandelliano: la vita, nel suo incessante fluire, viene soffocata ogni volta che cerca di cristallizzarsi in una determinata identità, portando l'individuo a vivere un'esistenza statica e dolorosa.

Tale visione di matrice critico-negativa è espressione diretta del periodo culturale e sociale avvenute tra fine Ottocento e inizio Novecento, dove il crollo dei paradigmi positivistic, e la conseguente erosione delle certezze acquisite, generano una profonda crisi gnoseologica che invade l'autore stesso e i suoi personaggi, come se in loro lasciasse ereditare il proprio “male di vivere”. L'individuo, non più in grado di afferrare le verità assolute sul mondo esterno e ormai privo di qualsiasi punto di riferimento valido, si trova incapace di comprendere sé stesso.

È un approdo che lo scrittore raggiunge progressivamente. La prima esperienza letteraria¹³⁰ di Pirandello, fortemente radicata dalla sua formazione siciliana, mostra infatti un'iniziale adesione alla tradizione del positivismo siciliano e del verismo verghiano, con l'idea di una scienza come strumento di conoscenza e di speranza. Romanzi come *L'esclusa* (1893)¹³¹ e *Il turno* (pubblicato nel 1903 ma scritto nel 1895) testimoniano questa prima fase meridionalistica e di un realismo ottocentesco, dove però emergono già i

¹²⁹ STEFANO POLENTA, «Dialogicità conflittuale e disidentità in Pirandello», in: Ilaria Riccioni, Andrezej Zuczkowski (a cura di), *Monologhi interiori e disidentità*, Roma: Aracne Editore, 2008, p. 28.

¹³⁰ È Romano Luperini a distinguere cinque fasi della produzione letteraria dell'autore siciliano, il primo di questi è relativo alla sua formazione come letterato che va fino al 1892. Formazione che passa dalle terre d'infanzia siciliane, al primo soggiorno romano e alla Germania in cui si laureò in filologia romana. Seguono il periodo della coscienza della crisi e della scelta dell'impegno letterario (1892-1903) in cui rifiuta la cultura ottocentesca e i modelli estetici naturalistici e dannunziani e fonda a Roma la rivista 'Ariel'; il periodo della formazione umoristica (1904-15); il periodo del teatro umoristico (1916-25) e infine quello relativo al surrealismo/pirandellismo (1926-36) dove fonda il Teatro dell'Arte a Roma e concepisce l'idea di metateatro. Cfr. ROMANO LUPERINI, *Pirandello*, Bari: Editori Laterza, 1999, pp. 10-11.

¹³¹ Nella nuova edizione del 1909 è interessante evidenziare l'inserimento di una lettera introduttiva per Capuana, in cui Pirandello si distacca nettamente dal naturalismo e trova un fondo umoristico anche in quest'opera.

segni premonitori della svolta modernista e umoristica che caratterizzerà la produzione successiva. In essi, Pirandello mette in scena figure vittime del caso e situazioni apparentemente prive di logica: da una parte si presenta il lato serio-drammatico e dall'altro il comico-grottesco che riproducono l'aspetto multiplo del reale. Questo tratto, tipico della beffa comica, manca però di una componente umoristica nel senso più pieno, poiché il narratore non partecipa empaticamente alle vicende dei personaggi, rimanendo distante e disincantato.¹³²

Il senso di esclusione, che Pirandello avverte profondamente in se stesso e che lo accompagna fin dagli esordi, è strettamente legato alla sua condizione di intellettuale che lo aliena dal contesto familiare e sociale, facendolo sentire inetto nella vita pratica e incapace di conformarsi ai modelli esistenziali comuni e, frutto della concezione di arte come l'unico luogo di espressione del sentimento di esclusione, pervade tematicamente negli scritti "pre-umoristici", come nei *Dialoghi tra il Gran Me e il Piccolo Me* (1895) in cui scrive: «io mi sento, mi sento veramente un estraneo su questa terra»¹³³. Nella lettera della madre dell'autore spedita alla figlia Lina del 21 gennaio 1889 invece parla così del figlio:

Luigi ci scrive assai di rado ed io non trovo pace perché so che la sua vita è seminata di spine, perché vedo che non vi è rimedio, essendo così formata la sua natura. Quanto sarei stata più contenta se fosse stato meno intelligente e avesse potuto vivere la vita dei viventi!¹³⁴

Queste parole rivelano la percezione materna di un'intelligenza che, anziché condurre alla felicità, diventa fonte di tormento e isolamento. Come Pessoa, Pirandello incarna l'archetipo dell'intellettuale che riflette intensamente e prende coscienza dell'angoscioso caos che avvolge l'esistenza. Ritorna centrale il motivo leopardiano della tristezza come generatrice dell'infelicità, tema che inizialmente si incontra con la tradizione verghiana per poi intrecciarsi con la riflessione del dualismo interiore e della disidentità. Sempre negli anni delle prime fasi letterarie Pirandello, infatti, oltre a maturare un senso di marginalità, percepisce dentro di sé la presenza di un altro, di un'ombra

¹³² ROMANO LUPERINI, *Op.cit.*, p. 43.

¹³³ L. PIRANDELLO, «Dialoghi tra il Gran Me e il Piccolo me», in Id., *Amori senza Amore*, Giovanni Macchia (a cura di), Milano: Mondadori, 1995, p. 165.

¹³⁴ ANDREA CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Milano: Mondadori, 2000, p. 274.

estranea che convive con il suo io egemone. In una lettera del 1893 alla futura moglie Antonietta, egli confessa:

In me ci son quasi due persone, tu ne conosci una; l'altra, neppure la conosco bene io stesso. Soglio dire, ch'io consto d'un gran me e d'un piccolo me: questi due signori sono quasi sempre in guerra tra di loro; l'uno è spesso all'altro sommamente antipatico. Il primo è taciturno e assorto continuamente in pensieri, il secondo parla facilmente, scherza e non è alieno dal ridere e dal far ridere. Quando questi ne dice qualcuna un po' scema, quegli va allo specchio e se lo bacia. Io son perpetuamente diviso tra queste due persone. Ora impera l'una, ora l'altra. Io tengo naturalmente moltissimo di più alla prima, voglio dire al mio gran me; mi adatto e compatisco la seconda, che è in fondo un essere come tutti gli altri, coi suoi pregi comuni e coi comuni difetti¹³⁵

In queste parole si intuisce la natura schizofrenica e dissociativa dell'autore nonché il preludio al tema cardine che troverà piena espressione in personaggi come Vitangelo Moscarda e in molti altri protagonisti delle sue opere teatrali e narrative. Sempre Luperini osserva come questa predisposizione all'alterità affondi le sue radici nell'esperienza familiare dello scrittore, segnata da un rapporto ambiguo con la figura paterna. Da un lato, il padre appare come una presenza invadente e perturbante e la famiglia si mostra per l'autore come una «ragnatela e prigione, ma anche nido dentro i quali tutta l'opera s'inscrive»¹³⁶; dall'altro, si mostra evanescente, inaffidabile a quella vita di commercio all'interno delle miniere di zolfo di proprietà familiare che il padre aveva progettato per lui, contribuendo a rafforzare in Pirandello la percezione della propria "inettitudine"¹³⁷.

Il passaggio decisivo dall'oggettivismo scientifico al soggettivismo spirituale trova compimento durante l'esperienza tedesca a Bonn, dove Pirandello conseguì la laurea in filologia moderna. Gli anni del suo periodo di studio gli permisero di assorbire le letture critico-negative di Nietzsche e Schopenhauer, le cui visioni negative sulla condizione umana segnarono profondamente il suo pensiero, e le lezioni universitarie di Thodor Lipps sull'estetica del comico e del tragico. Centrali nella sua maturazione poetica ed estetica furono principalmente tre testi¹³⁸. Il *Saggio sul Genio dell'Arte* (1883), di Gabriel Séailles, in cui Pirandello trovò il suggerimento che l'uomo non percepisce la

¹³⁵ L. PIRANDELLO, *Antonietta mia, Lettere di Luigi Pirandello alla fidanzata Antonietta Portolano*, Biagio Alessi (a cura di), Agrigento: Edizioni Centro Culturale Pirandello, 1994, p. 41.

¹³⁶ ELIO GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Genova: Il Melangolo, 1983, p. 227.

¹³⁷ ROMANO LUPERINI, *Op.cit.*, p. 14.

¹³⁸ ENY V. DI IORIO, *Il doppio nella tematica di Pirandello*, Tesi di dottorato, School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, 2009, p. 23.

realtà per come essa è in sé, ma piuttosto attraverso il filtro della propria cultura, posizione sociale, mentalità e ambiente. Di conseguenza il mistero della vita può essere penetrato solo attraverso il sentimento e la fantasia, e l'arte deve nascere da tale esperienza interiore e soggettiva, che per Pirandello diviene però sofferta e tormentata¹³⁹. Gli influssi psicoanalitici che contribuirono a consolidare la concezione pirandelliana di alterità e disidentità derivarono principalmente dallo scritto *Le Alterazioni della Personalità* del pre-freudiano Alfred Binet (1892) da cui Pirandello formò l'idea che la personalità dell'uomo non è una, ma molteplice e frammentata: i suoi personaggi si sdoppiano, perché sono dissociati dalla realtà, in una condizione di alienazione esistenziale, e quindi sono contemporaneamente “uno, nessuno, e centomila”, in cui l'individuo non è mai uno, ma si divide in una pluralità di identità percepite dagli altri e da sé stesso. Infine, *Le Finzioni dell'Anima* di Giovanni Marchesini (1905) fornì a Pirandello il concetto di non esistenza di valori morali assoluti. L'idea del bene e del male, del dovere, di tutte quelle ossessioni mentali che condizionano l'uomo, sono semplici “credenze”, convenzioni sociali, a cui Pirandello darà il nome di “forme”.

Quest'ultima visione estetica emerge chiaramente nel tredicesimo capitolo del *Fu Mattia Pascal*, in cui viene esplicitata, attraverso la voce del personaggio Paleari, la celebre teoria della lanterninosofia, secondo cui l'uomo porta dentro di sé il cosiddetto «lanternino», ovvero la coscienza che ciascun individuo ha della propria vita, che varia a seconda delle circostanze, dei sentimenti e delle situazioni storiche. Ad accendere il lanternino sono i «lanternoni», le più disperate fedi o ideologie sociali, che si ergono come tentativi di dare senso al caos moderno e ad aiutare ciascuno a sottrarsi dall'angoscia della non conoscenza dell'uomo, l'unico animale privilegiato dalla triste consapevolezza di “sentirsi vivere”¹⁴⁰:

Per nostra disgrazia, noi non siamo come un albero che vive e non si sente [...] A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un triste privilegio: quello di sentirci vivere [...] di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro sentimento della vita mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna¹⁴¹

¹³⁹ *Ivi*, p. 21.

¹⁴⁰ MARCELLA DI FRANCO, «Il *Soffio* visionario di Luigi Pirandello. Dal dissenso all'alienazione dell'io», in *“Italica”*, Vol. 98, n. III, 2021, p. 557.

¹⁴¹ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Milano: Mondadori, 2004, p. 151.

Ma i lanteroni per la loro natura transitoria finiscono per spegnersi e lasciare gli uomini disorientati. Le ideologie tanto collettive quanto individuali non sono costruite su alcuna garanzia di verità superiore, e qualsiasi aspirazione ad essa non può che suscitare commiserazione¹⁴². Ne consegue che ognuno tende a deformare la realtà secondo la propria visione del mondo, e l'immagine di ciascuno, ciò che si ritiene della propria realtà, cambia con il mutare della prospettiva. Le persone, infatti, si riconoscono e si rispettano solo in virtù di queste costruzioni collettive, che si manifestano nelle convenzioni sociali, nelle istituzioni e nelle regole, dietro le quali la vita fluisce incessantemente, sfuggente e priva di un fondamento stabile¹⁴³.

La vita, essendo flusso continuo, non può quindi trovare verità o ideale, ma, nonostante ciò, la cerca costantemente perché ha bisogno di illudersi per potersi riconoscere in qualcosa, in una forma, e da qui l'imperativo «senza forma non ci può essere vita»¹⁴⁴. È questo il destino crudele dell'individuo: pur consapevole dell'inganno insito nelle maschere che indossa, egli non può fare a meno di esse, pena il precipitare in un abisso di disperazione, in un vuoto esistenziale in cui il tempo si arresta e la vita stessa svanisce. L'identità, sebbene riconosciuta come illusoria, è l'ultimo baluardo contro l'angoscia del nulla. Così nel momento in cui alcuni personaggi osano sfidare questo vincolo soffocante nel tentativo di cercare la “vera” vita¹⁴⁵ al di là delle maschere, questi scoprono la loro irrimediabile solitudine. Incapaci di comunicare con gli altri, si smarriscono in un isolamento tanto più tragico quanto più lucido. Il fallimento di questo tentativo di ribellione spesso conduce a esiti estremi: il delitto, il suicidio o la follia, come avviene per Enrico IV nell'omonimo dramma scritto nel 1921. Dopo la caduta da cavallo, il protagonista viene creduto pazzo e volontariamente decide di mantenere la maschera della follia per fuggire una realtà fatta di forme sociali che considera insopportabile,

¹⁴² ROMANO LUPERINI, *Op.cit.*, p. 53.

¹⁴³ ENY V. DI IORIO, *Op.cit.*, p. 25.

¹⁴⁴ STEFANO POLENTA, *Op.cit.*, p. 28.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 32: Il critico spiega: «Essi avvertono la loro identità/maschera come una prigionia che non esaurisce le infinite possibilità d'essere che sono in loro. Avvertono di non essere sé stessi, pur non potendo essere altro che ciò che sono! I personaggi di Pirandello, pur consapevoli che lo spirito non esiste se non incarnato, ripropongono pertanto la platonica lotta fra anima e corpo: non accettano che siano le circostanze materiali a dettare legge all'anima e rivendicano, spesso velleitariamente, un'autonomia dello spirito».

sebbene alla fine del *plot* si ritrovi a sua volta prigioniero della stessa finzione nata per sua stessa volontà.

Così, nella poetica pirandelliana emerge la figura archetipica del *forestiero della vita*, colui che, avendo compreso l'inganno della struttura sociale, si esclude dalla vita stessa, osservandola dall'alto di una consapevolezza superiore, fredda e distaccata. Questo isolamento non è una scelta, ma una condanna che l'individuo subisce nel tentativo di aderire all'imperativo di essere "sé stesso in ogni istante", rifiutando l'oppressione di un'identità fissa e immutabile. Così facendo aderisce a una sorta di elegia della vita–flusso alla maniera simile di Caeiro, un'esistenza che rifiuta la solidificazione della personalità in nome di un continuo divenire. È il caso paradigmatico di Vitangelo Moscarda, che alla fine di *Uno, nessuno e centomila*, una volta capito il gioco tragico della vita, giunge ad abbracciare una concezione panica di stampo dannunziano in cui, nel tentativo di stapparsi di dosso ogni maschera sociale, finisce per dissolvere completamente il suo nome, il suo "io", e divenire un tutt'uno con la natura:

Non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro tremulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. [...] L'aria è nuova. E tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire. Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto il posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni¹⁴⁶

L'approccio panico sembra risultare, insieme alla follia, l'unico approccio positivo in grado di penetrare il flusso della vita. Così l'autore dichiara in un'intervista a riguardo del romanzo di *Uno, nessuno e centomila*:

È il romanzo della scomposizione della personalità. Esso giunge alle conclusioni più estreme, alle conseguenze più lontane. Spero che apparirà in esso, più chiaro di quel che non sia apparso finora, il lato positivo del mio pensiero. Ciò che, infatti, predomina agli occhi di tutti è solo il lato negativo: appaio come un diavolo distruttore che toglie la terra sotto i piedi della gente. E invece! Non consiglio forse dove i piedi si debban posare quando di sotto i piedi tiro via la terra? La realtà, io dico, siamo noi che ce la creiamo: ed è indispensabile che sia così. Ma guai a fermarsi in una sola realtà: in essa si finisce per affogare, per atrofizzarsi, per morire. Bisogna

¹⁴⁶ L. PIRANDELLO, *Uno, Nessuno e centomila*, Milano: Feltrinelli, 2024, pp. 139-140.

invece variarla, mutarla, continuamente, continuamente variare e mutare la nostra illusione¹⁴⁷

Se da un lato egli toglie la terra sotto i piedi delle certezze umane, dall'altro offre una via di fuga: la realtà è un'illusione che l'uomo stesso crea, e il segreto della sopravvivenza è non fermarsi mai in una sola forma, ma "mutare continuamente" questa illusione per evitare di affogare nell'atrofia di una realtà fissa. Questo costante mutamento è l'unica via che Pirandello intravede per evitare la morte spirituale, ma è anche un percorso pericoloso, in bilico tra la follia e la perdita totale dell'identità.

3.2 L'arte umoristica come arte dissonante

Nel 1903 Pirandello è colpito da una duplice tragedia che segna profondamente la sua poetica: la rovina economica della sua famiglia, dovuta al dissesto della miniera di zolfo di Aragona, e il progressivo aggravarsi della malattia mentale della moglie. E forse non casualmente, gli anni successivi sono quelli dei romanzi più celebri che daranno inizio alla fase umoristica: nel 1904 viene pubblicato *Il fu Mattia Pascal*, e dopo quattro anni il manifesto della sua poetica ovvero *l'Umorismo* (1908). Con la fase umoristica, Pirandello è pronto a tramutare in scrittura i temi chiave che caratterizzano il modernismo europeo, quali il relativismo psicologico ed epistemologico, nonché la crisi del soggetto moderno e della cultura fine-ottocentesca.

L'umorismo non si deve considerare come mero atteggiamento ironico o buffonesco nei confronti del reale, ma nasce come risposta complessa alla condizione di alienazione derivante dalla dicotomia vita e forma, come un modo di percepire e rappresentare le contraddizioni dell'esistenza. Il riso e il tragico si manifestano infatti come due facce della stessa medaglia, «la manifestazione concreta e tangibile di stati d'animo differenti e contrastanti, i quali si annullano a vicenda, così come fanno le azioni opposte di affermare e di negare subito dopo la medesima cosa»¹⁴⁸ che nella loro contrapposizione e unione è possibile scaturire una profonda riflessione volta a svelare le

¹⁴⁷ Intervista rilasciata a *Epoca* il 5 luglio 1922 Cfr. CRISTIAN MUSCELLI, «Tempo, delirio e coscienza in Uno, nessuno e centomila: Note sulla libertà impossibile dei personaggi pirandelliani», In *Italian Culture*, Vol. 23, 2005, pp. 51-52.

¹⁴⁸ FABIANA BARILLI, *Umorismo e ironia: ispezioni testuali tra Cantoni, Pirandello, Svevo*, tesi di dottorato, Università degli studi di Parma, 2008, pp. 16-17.

apparenze del mondo. Emblematico è l'esempio ormai celebre della vecchia signora imbellettata che Pirandello presenta nel saggio:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata di abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora 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 righe e le 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 appunta 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'umoristico¹⁴⁹

In un primo momento, di fronte a questa figura grottesca e paradossale, l'osservatore è portato a ridere: la vecchia, con i capelli tinti e il viso truccato goffamente, appare come il contrario di ciò che una rispettabile signora anziana dovrebbe essere. Questo è il *comico*, ovvero l'"avvertimento del contrario", la percezione istintiva e immediata di una discrepanza tra realtà e apparenza, tra essere e apparire. Tuttavia, quando la riflessione interviene, la risata si arresta. L'osservatore si rende conto che forse quella donna soffre nel dover mascherare la propria vecchiaia, e che lo fa per il disperato desiderio di mantenere l'amore del giovane marito. Questo passaggio dalla superficialità del riso alla profondità della commiserazione è ciò che Pirandello chiama "sentimento del contrario". Se il comico, dunque, svela la contraddizione, l'umorismo la trasfigura, rendendola occasione per una riflessione amara e dolente sulla condizione umana. Mentre l'avvertimento del contrario scompone la realtà, il sentimento del contrario permette al personaggio di addentarsi nel proprio animo, e ricomporre la verità della sua realtà.

I personaggi pirandelliani, una volta gettata la maschera, e consapevoli della loro condizione di maschere nude¹⁵⁰, reagiscono con un riso sarcastico e anticonformista. Il riso pirandelliano, però, non è mai innocente o spensierato, ma si colora di una riflessione amara: esso «commiserava ridendo e ride commiserando per parafrasare una definizione del

¹⁴⁹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, Enrico Ghidetti (a cura di), Milano: Giunti, 1998, p. 116.

¹⁵⁰ «Pirandello esegue un certosino lavoro di decostruzione delle certezze basate sulle forme; mostra la lotta che conducono le maschere contro la loro stessa "mascherata" fino a quando quella maschera non si mostri "nuda"» Cfr. STEFANO POLENTA, *Op.cit.*, p. 32.

teorico Theodor Lipps»¹⁵¹, divenendo espressione di una coscienza critica che si ribella alle sovrastrutture sociali e alle illusioni dell'io¹⁵². All'inquietudine silenziosa di Bernardo Soares si oppone il riso tragico e amaro di Mattia Pascal. Nell'episodio del litigio tra Zia Scolastica e la Vedova Pescatore, frastornato dal caos familiare, egli incomincia inspiegabilmente a ridere:

Ridevo in una specie di convulsione [...] Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare: mia madre scappata via, così, con quella matta; mia moglie, di là che...lasciamola stare! Mariana Pescatore lì per terra; e io, io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno oppresso, io con la barba tutta impastocchiata, il viso graffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lacrime, per il troppo ridere¹⁵³

In questa prospettiva l'umorismo non può essere ridotto come «il tragico alla rovescia, ma il rifiuto di una possibilità tragica, come di qualsiasi presupposto di verità oggettiva o soggettiva, di qualsiasi cosa che possa ridurre in unità una realtà irta di contraddizioni»¹⁵⁴. Pirandello effettua questo percorso continuamente, e non può fare a meno di vivere uno sdoppiamento parallelo a quello dei suoi personaggi: egli "si vede in loro con loro" e, al contempo, osserva dall'esterno tutto ciò che accade al loro interno. L'arte umoristica non ha dunque il compito di riprodurre fedelmente la vita alla maniera dei naturalisti, proprio perché essa è un flusso continuo e come tale non può essere raffigurata in maniera stabile. L'umorismo compie un'azione opposta rispetto all'arte tradizione che tenta di comporre il reale¹⁵⁵, ovvero:

l'umorismo per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente... disordina, discorda.¹⁵⁶

L'umorismo si configura come il meccanismo che mette in crisi le strutture consolidate dalla rappresentazione, rivelando le crepe e le fratture della realtà. Come avviene sovente nei romanzi pirandelliani, l'autore si compiace di orchestrare una sottile dialettica di opposti, accostando e contrappuntando le diverse facce della realtà, in un gioco di specchi che rivela quella nota stonata che incrina l'apparente armonia della vita. Questa

¹⁵¹ MARGHERITA GANERI, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2001, p. 94.

¹⁵² STEFANO POLENTA, *Op.cit.*, p. 32.

¹⁵³ L.PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Cit., pp. 40-41.

¹⁵⁴ ROMANO LUPERINI, *Op.cit.*, p. 51.

¹⁵⁵ ENZO LAURETTA, *Come leggere il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Milano: Mursia Editore, 1976, p. 71.

¹⁵⁶ L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, Cit., p. 37.

dissonanza, lungi dall'essere casuale, si configura come un elemento strutturale fondamentale, emblema della frattura ontologica tra l'essere e l'apparire, tra il flusso vitale e le forme che tentano invano di cristallizzarlo. Pirandello si serve di tale disarmonia per restituire la complessità del reale, spezzando l'illusione di una coerenza unitaria e gettando i suoi personaggi in una continua tensione esistenziale. L'opera narrativa si presenta così scissa, disarmonica e volutamente disomogenea tale da riprodurre il caos dei tempi moderni¹⁵⁷. Da questo elemento deriva il gusto squisitamente modernistico dei romanzi pirandelliani – ma si pensi anche al *Livro do desassossego* o al *Faust* pessoano - in cui l'azione è subordinata alla riflessione, in quanto il vero dramma non si consuma tanto nelle vicende esterne, quanto nella coscienza stessa dei personaggi.

3.2 Spersonalizzazione e alterità tra Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda

La presenza dell'alterità, come visto, fu avvertita da Pirandello fin da giovane. Grazie soprattutto alla lezione di Binet, maturò sempre più l'idea che ciò che conosciamo di noi stessi sia soltanto una piccolissima parte della nostra vera essenza, nel momento in cui noi «sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che sono veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente»¹⁵⁸. Da qui l'impossibilità di concepire l'anima come “una”, poiché noi viviamo in una condizione di costante contraddizione, siamo costituiti da un fragile amalgama di idee e sentimenti che si annullano vicendevolmente, e la lotta tutti questi elementi in opposizione che vivono in noi evidenzia la fragilità e l'impossibilità di una teoria della personalità unita e stabile.

Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda sono i più celebri personaggi pirandelliani in cui è possibile riscontrare in modo quasi collegato la tematizzazione del relativismo psicologico che contraddistingue ciascun individuo. Tra i due personaggi si può scorgere un filo che li collega in quanto possono essere considerati come l'uno il superamento dell'altro, nonché una sorta di evoluzione della riflessione pirandelliana sulla crisi dell'io e la sua spersonalizzazione. Mentre Mattia Pascal è un tentativo fallito di liberazione, un inno mancato alla libertà, Vitangelo Moscarda appare come la sua risoluzione finale: colui che riesce a vincere lo scontro contro le maschere sociali, approdando a un divenire

¹⁵⁷ KEVIN DI MARIO, *op. cit.*, p. 111

¹⁵⁸ L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, Cit., p. 186.

continuo in sintonia con la natura, rinunciando a qualsiasi costrutto sociale, persino al proprio nome.

Mattia Pascal incarna l'archetipo del personaggio pirandelliano: un inetto che interpreta il ruolo dell'uomo sorpreso dalla crisi della volontà e della libertà¹⁵⁹. Si percepisce come un non essere, una non identità condizionato sempre dalla fragilità del timore «che “il cielo di carta” possa strapparsi da un momento all'altro e mostrare a tutti quello che egli è»¹⁶⁰. Egli desidera tuttavia, sentirsi vivo e conquistarsi, ovverosia giungere a un modo di essere diverso. Ma il tentativo risulta vano e il romanzo si configura come una “formazione negata”, un percorso di crescita che si interrompe bruscamente nel momento in cui il protagonista comprende che la libertà che ha cercato non è reale, ma solo un'illusione.

Il romanzo si apre con la dichiarazione di Mattia Pascal, narratore interno del romanzo, di essersi visto morire due volte, la prima per errore, la seconda per scelta, dopo aver compreso di non poter vivere con la nuova identità creata da lui su misura. La prima morte avviene a seguito di una notizia letta in un giornale locale, in cui scopre incredulo che un uomo, suicidatosi alla Stia, è stato erroneamente identificato come lui. Egli, infatti, oppresso da una vita familiare soffocante, segnata dalla morte delle due figlie neonate e della madre, e intrappolato in un matrimonio senza amore con una moglie indifferente e una suocera dispotica, «non sapendo più resistere alla noia, anzi allo schifo di vivere a quel modo»¹⁶¹, decide di scappare ritrovandosi per caso a Montecarlo, dove, ebbro di fortuna, riesce ad accumulare una grande somma di denaro. La sua prolungata assenza induce i conoscenti a credere che egli si sia tolto la vita, e il caso del suicida sconosciuto viene associato alla sua scomparsa. Il suicidio fittizio si mostra a Mattia come una notizia che assume quasi i connotati di un'epifania:

Il salto che spiccai dal vagone mi salvò: come se mi avesse scosso dal cervello quella stupida fissazione, intravidi in un baleno...ma sì! La mia liberazione la libertà di una vita nuova! [...] Ero morto, ero morto: non avevo più debiti, non avevo più moglie, non avevo più suocera: nessuno! Libero! Libero! Che cercavo di più¹⁶²

¹⁵⁹ ENZO LAURETTA, *Op.cit.*, p. 31

¹⁶⁰ ENY V. DI IORIO, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁶¹ L.PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Cit., p. 51.

¹⁶² *Ivi*, p. 73.

Mattia decide di accettare quella morte caduta dal cielo, poiché la morte porta con sé anche la disintegrazione della condizione sociale che lo teneva prigioniero fino in quel momento. Mattia Pascal diviene così Adriano Meis concedendosi un'opportunità di vivere una vita in cui egli sia davvero padrone di sé stesso, liberato dal fardello del suo passato, «sciolto nel presente di ogni legame e di ogni obbligo»¹⁶³. Nel passare da un'identità all'altra, Mattia intuisce che la vita forse è dovuta ad una forza trascendentale, a lui sconosciuta, che è presente soltanto nella sua coscienza¹⁶⁴. Come il demiurgo Pessoa, che crea gli eteronimi dotandoli di una biografia autonoma e di una fisionomia ben definita, Mattia costruisce la sua nuova identità caricandola di una dignità tanto sperata: si inventa un nuovo passato, cambia aspetto esteriore per dimenticare le sue vecchie sembianze, si esercita addirittura a scrivere con una grafia diversa. La spersonalizzazione non avviene dunque solo sul piano esteriore, ma anche su quello interiore. Mattia accoglie pienamente questo suo altro, e da inetto, si appresta a diventare un filosofo, o meglio quel forestiero della vita che guarda il mondo e sé stesso dall'esterno, che riflette e che ha piena coscienza di ciò che gli circonda.

Questa nuova libertà lo conduce in un primo momento a una sorta di euforia panica, dove la sua percezione del mondo viene completamente trasfigurata:

non avevo mai veduto così uomini e cose; l'aria tra essi e me s'era d'un tratto quasi nebbiata; e mi si presentavano facili e lievi le nuove relazioni che dovevano stabilirsi tra noi, poiché ben poco ormai io avrei bisogno di chieder loro per il minimo compiacimento.¹⁶⁵

Tuttavia, non passa molto per cui Mattia avverte il primo presagio di quella tirannica libertà sconfinata che porta in realtà con sé una tremenda noia e solitudine. Non gli basta più avere la compagnia di sé stesso, ha necessità di un rapporto intimo e personale che possa riempire quella sua nuova esistenza. A differenza degli eteronimi pessoani, Adriano Meis decide di uscire dal suo stato di emarginato e di entrare direttamente nella vita. Così decide di fermarsi definitivamente a Roma e vivere in una pensione, e lì si innamora di Adriana, la figlia del proprietario. Ma la sua nuova identità, priva di validità legale e sociale, gli rende pressoché impossibile vivere appieno la nuova "vita romana" e la relazione con la donna. Non può denunciare un furto subito, non può battersi in duello

¹⁶³ *Ivi*, p. 80.

¹⁶⁴ ENY V. DI IORIO, *Op. cit.*, p. 136.

¹⁶⁵ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 84.

per difendere il proprio onore, e, soprattutto, non può sposare Adriana. Egli prende coscienza che la nuova vita è ancora più morte della morte stessa.

Il dramma e la crisi di Mattia-Adriano così si configura su due fronti. Da un lato, essendo l'identità uno "strumento" indispensabile affinché ciascuno di noi possa sentirsi un individuo compiuto, senza di essa il "personaggio doppio" pirandelliano si smarrisce, perde tutti i suoi affetti e relazioni, sprofonda nell'inconsistenza di un vuoto esistenziale ancor più terribile della forma stessa che lo imprigiona. In questo modo Pirandello mostra narrativamente lo schema binario in cui l'uomo può essere soltanto dentro o fuori dalla realtà, la vita intermedia che sembra voler intraprendere il protagonista non è realizzabile. Dall'altro lato, Mattia Pascal, una volta indossata la maschera di Adriano Meis, si allontana in modo irrimediabile da sé stesso, da quel suo io egemone che, pur tormentato e fragile, rappresentava comunque la sua unica ancora di autenticità. La spersonalizzazione si manifesta in tutta la sua drammaticità nel momento in cui Mattia, toccandosi il volto di Adriano Meis, non si riconosce più. È un contatto fisico, diretto, che porta alla luce la sua alienazione interiore, scatenando un profondo monologo di auto-analisi, in cui affiora la coscienza del personaggio:

mi pareva quasi di non esser più io, di non toccare me stesso. Siamo giusti, io mi ero conciato a quel modo per gli altri, non per me. Dovevo ora star con me, così mascherato? E se tutto ciò che avevo finto e immaginato di Adriano Meis non doveva servire per gli altri, per chi doveva servire? Per me? Ma io, se mai, potevo crederci solo a patto che ci credessero anche gli altri¹⁶⁶

L'indossare i nuovi panni del suo nuovo alter ego, il dover essere costretto a esistere solo all'interno di un mondo di menzogne, fondato su una vita passata che non ha mai realmente vissuto, porta Mattia Pascal a non riconoscersi più. Il paradosso pirandelliano emerge con forza in questo contesto: Adriano Meis in realtà non nasce da una reale esigenza interiore di Mattia, sebbene in parte sia così, ma piuttosto dal bisogno di farsi accettare dagli altri, di presentare alla società una versione nuova e migliore di sé stesso. Questa identità non è autonoma né autentica, ma assume consistenza solo in funzione dello sguardo altrui, rispondendo al bisogno costante di essere riconosciuti e confermati dall'esterno. La percezione che gli altri hanno di noi, che sarà tema ancora più radicato in

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 101.

Uno, nessuno e centomila in quanto principale motivo di crisi di Vitangelo Moscarda, non può essere ancora abbandonata, risulta ancora necessaria per esistere. La nuova identità di Meis non è che un tentativo disperato di presentare alla società e agli altri una nuova versione di lui stesso più forte, non più inetta, non più schiacciata dal fardello delle istituzioni. Tuttavia, in questo sforzo di essere riconosciuto, o ancor peggio che il suo nuovo “io” assuma valore solo se gli altri riescano a crederci, condanna Mattia a restare una marionetta nelle mani dei costrutti sociali e delle forme che governano l’esistenza. Lontano dalla liberazione anarchica che caratterizzerà il percorso di Vitangelo Moscarda, Mattia continua a essere prigioniero delle stesse dinamiche che sperava di superare.

Questo destino ineluttabile conduce alla seconda morte di Mattia, il suicidio fittizio di Adriano Meis, atto simbolico del fallimento del progetto vitalistico e dalla fuga dalle forme sociali. Mattia non può che tornare verso la sua città natia, Miragno, nel tentativo di rimpossessarsi della sua vecchia identità e rientrare nel circuito della vita che aveva abbandonato, stanco di essere un’ombra, un simulacro privo di consistenza posto in un limbo tra la vita e le morte. Il ritorno alle origini, tuttavia, non rappresenta la redenzione sperata, bensì un ulteriore fallimento di emancipazione. Il protagonista Pascal, in una sorta di paradossale nostalgia, si rende conto che ha bisogno di quella vita che un tempo lo disgustava per riconoscersi, per sentirsi ancora uomo. Infatti, nel tentativo di reintegrarsi nelle sue vecchie vesti, non si consuma alcun lieto fine: Romilda, la moglie che un tempo lo legava al mondo, ha ricostruito una nuova vita sposando un altro uomo, e nessuno nel paese sembra riconoscerlo, come se egli non avesse mai lasciato una traccia indelebile durante la sua vecchia vita. Quel poco che pensava di avere prima della sua prima morte si è dissolto in maniera definitiva, «a Mattia non resta che sentirsi “il fu”, l’ex di sé stesso, e rinchiudersi in un volontario esilio, ai margini della società, perché il viaggio che ha compiuto non lo ha lasciato indenne ma ha fatto di lui un sopravvissuto, come se davvero fosse tornato dall’oltretomba»¹⁶⁷.

Condannato a vagare intorno alla propria tomba, quella stessa tomba in cui i vivi credono riposi il suo corpo, Mattia entra a far parte del luogo della memoria, il cimitero, prima ancora di esserne stato ufficialmente ammesso, come se il suo essere fosse già stato

¹⁶⁷ CLAUDIA SEBASTIANA NOBILI, *Pirandello: guida al Fu Mattia Pascal*, Roma: Carocci, 2004, p. 61.

cancellato dal ricordo e dalla memoria collettiva, «Mattia si condanna al male più terribile per l'uomo: la dimenticanza, ossia la sottomissione alla cancellazione della propria identità»¹⁶⁸. Al personaggio pirandelliano non resta altro che scrivere il proprio travaglio esistenziale come tentativo di confermare a sé stesso di essere ancora vivo, una testimonianza destinata a sopravvivere solo oltre la sua morte definitiva, quando l'illusione di vivere sarà definitivamente tramontata. Il suo destino non conosce catarsi, ma anzi si conclude in una tragica metamorfosi: Mattia Pascal da “uno”, egli diviene doppio nel suo *altro*, o meglio diviene i tanti Mattia che decide di voler essere, per poi approdare alla condizione finale di essere “nessuno”. La formazione viene tragicamente negata, alla realizzazione trova invece spazio l'annientamento totale del sé.

Di esito diverso si dipana la vicenda di Vitangelo Moscarda, la cui disintegrazione dell'io in *Uno, Nessuno e centomila* ha inizio da un elemento grottesco e paradossale: mentre indugia davanti lo specchio, la moglie gli fa notare di avere il naso che pende. «Vitangelo aveva allora ventotto anni. A partire da quel momento non fu, letteralmente più lo stesso»¹⁶⁹. Da questo elemento apparentemente insignificante, cui seguirono ulteriori difetti fisici a lui estranei, sempre evidenziati dalla moglie, si dispiega per Moscarda lo strappo nel cielo che mostra lo svuotarsi di ogni sua certezza¹⁷⁰: «mi si fissò invece il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere»¹⁷¹.

Questa epifania conduce Vitangelo a un desiderio estremo di solitudine. In modo analogo a Pascal - se non più estremizzato - egli si sente schiacciato dalla presenza della moglie, la cui sola vicinanza lo esaspera fino alla rabbia. Ma l'elemento quasi perturbante è come la solitudine non viene concepita dal protagonista come un isolarsi dagli altri, ma come condizione di staccarsi da sé stesso. Egli sente la necessità di essere da solo ma *senza di lui e con un estraneo attorno*:

La solitudine non è mai con voi; è sempre senza di voi, e soltanto possibile con un estraneo attorno [...] che già sentivo oscuramente di non poter più levarmi di torno e ch'ero io stesso: *l'estraneo insperabile da me*¹⁷²

¹⁶⁸ FABIANA BARILLI, *Op.cit.*, p. 135.

¹⁶⁹ MARGHERITA GANERI, *Op. cit.*, p. 206.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ L.PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Cit., p. 5.

¹⁷² *Ivi*, p. 9. Il corsivo è dell'autore.

Moscarda avverte un estraneo dentro di sé, una parte di lui che gli appare ancora distante e sconosciuto, con cui sente però il bisogno di entrare in contatto. Si entra, o almeno si tenta di entrare in quel sistema dialogico tra demiurgo e frammento che si è già osservato con Pessoa e gli eteronimi: Moscarda vuole far emergere il suo doppio per generare un altro di sé, rendendosi conto che senza l'accettazione del proprio animo non può arrivare a comprendere chi sia davvero quell'individuo che porta il suo nome. Ma se gli eteronimi hanno loro consistenza interiore, per Moscarda questo estraneo corporeo che tenta di conoscere è un nessuno, «un povero corpo mortificato in attesa che qualcuno se lo prendesse»¹⁷³.

L'estraneo non è che la forma aliena che gli altri proiettano dal di fuori su di lui. L'occhio altrui, confinato nei limiti della percezione fenomenica, si arresta sulla scorza dell'individuo, incapace di penetrare nella profondità delle sue idee, dei suoi sentimenti, di quel "dentro" invisibile e inattingibile. In tal modo, Vitangelo viene conosciuto da chi lo circonda come un'entità che egli stesso ignora, un estraneo che non è il riflesso della propria autocoscienza, ma l'immagine deformata dagli altri. Vivendo non aveva mai pensato alla forma del proprio naso, e non potendo vedersi dall'esterno, è costretto a questo punto a interrogarsi sul rapporto sussistente tra i propri tratti fisici e le proprie idee. «L'inizio delle catabasi interiore coincide con la perdita di ogni naturalezza davanti all'oggettivazione della propria immagine, perché in quella "io non potevo vedermi vivere"»¹⁷⁴. Assistiamo alla depersonalizzazione in cui l'io si dissocia dal proprio corpo: non può più riconoscersi in quell'involucro fisico che vede riflesso allo specchio. Quel corpo, sebbene sia suo, è come se fosse di un altro, di quell'estraneo che inizialmente percepito come "uno" solo, presto si moltiplicherà in "centomila":

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 volontà¹⁷⁵

¹⁷³ *Ivi*, p. 15.

¹⁷⁴ MARGHERITA GANERI, *Op. cit.*, p. 208.

¹⁷⁵ L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Cit., p. 11.

La lotta che il personaggio di Moscarda intraprende contro le immagini interne elaborate dal suo stesso io e quelle esterne create dall'altro, rivela una forma di intersoggettività distruttiva, poiché nessuna di queste immagini raggiunge una sintesi definitiva¹⁷⁶. L'immagine che Moscarda ha di sé non coincide con quella che gli altri costruiscono: La moglie Dida, l'amministratore Quantorzo, la potenziale amante Ana Rosa e persino una coppia di anziani beneficiari della sua generosità contribuiscono a creare un mosaico identitario che Moscarda non riesce a riconciliare con la propria autopercezione. Lo sguardo altrui, cristallizzato nelle convenzioni sociali e limitato dall'insufficienza del linguaggio¹⁷⁷, si rivela incapace di cogliere la fluidità e la complessità dell'essere. Questo crea un conflitto continuo tra come Moscarda si vede e come viene visto dagli altri, tra autocoscienza ed eterocoscienza, sottolineando l'impossibilità di un'identità unica e coerente.

Come non vi è un'identità unica, allo stesso modo non esiste una realtà sola, in cui relativismo psicologico e gnoseologico sono intrecciati insieme. Moscarda traccia una dicotomia tra realtà esterna e interna. La prima si presenta come "una" e apparentemente immutabile, condiviso da tutti nella sua forma esteriore, ma che si rivela in realtà inafferrabile, accessibile solo attraverso frammenti della nostra anima, che sono i momenti della nostra vita. La seconda, invece, si frammenta in "centomila" sfaccettature, tante quante sono le prospettive individuali che la interpretano. Moscarda, rendendosi conto che ciascuno percepisce la realtà attraverso il filtro delle proprie idee e sentimenti, in modi che divergono inesorabilmente da quelli degli altri, giunge alla sconvolgente conclusione che la vera realtà è, paradossalmente, "nessuna". Per Vitangelo, la realtà oggettiva si disvela come inaccessibile e, perciò, come se non esistesse; al contempo, la realtà soggettiva, quando interagisce con la percezione altrui, tende a frantumarsi e disumanizzarsi¹⁷⁸. Egli giunge così alla consapevolezza che la propria realtà non può essere univoca, ma "plurisignificativa", tant'è che essa è composta da innumerevoli

¹⁷⁶ PAOLA POMA, «Pessoa and Pirandello: convergences of dramas», in *«Revista de Letras»*, São Paulo, Vol. 50, n. I, 2010, pp. 11-23.

¹⁷⁷ Dal motivo per cui l'uomo non è visto come davvero appare, ovverosia non può essere compreso per ciò che davvero sente, ne deriva la tragica incomunicabilità fra gli uomini: «Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé. Sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele, e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio di senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto». L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Cit., p. 27.

¹⁷⁸ ENY V. DI IORIO, *Op. cit.*, p. 146.

visioni riflessive elaborate da chi lo osserva. In fondo Moscarda si accorge che la “verità” non è una, ma tante quanti sono coloro che la vivono.

Il dramma di Moscarda si consuma nell'impossibilità di conciliare questi molteplici “io” che emergono sia dal suo interno sia alla percezione altrui. Il finale del romanzo è un “anti-eteronimia”: se Pessoa abbraccia gli altri io e riesce a conferire loro voce e piena autonomia, Moscarda non è in grado di trovare una via simile. Egli resta imprigionato nella percezione altrui, vivendo la frammentazione come una condanna piuttosto che come una fonte di libertà. Per raggiungere lo statuto di individuo si è infatti costretti a subire il bisogno di vivere attraverso la percezione degli altri, ma è un gioco che il protagonista non ha più intenzione di giocare. Il percorso di Moscarda, pur culminando apparentemente in un vuoto ontologico reminiscente del nichilismo di Álvaro de Campos, assume un valore positivo. La soluzione proposta da Pirandello è radicale: diventare “nessuno”, fondersi con l'armonia cosmica della vita, spogliandosi di ogni maschera sociale, anche a costo di essere etichettato come folle e finire per esser rinchiusi all'ospizio come Moscarda. Il protagonista abbraccia il flusso vitalistico della natura, in un processo di metamorfosi continua che lo vede trasformarsi in albero, nuvola, libro o vento, «senza nome, senza identità, senza pensieri e persino senza coscienza»¹⁷⁹. In questo gesto estremo si intravede un'eco del sensazionismo di Alberto Caeiro, sebbene in Moscarda permanga un residuo di razionalità – unico strumento con cui può spogliarsi di ogni maschera - che lo trattiene dall'avvolgere pienamente l'immediatezza dell'esperienza vitale.

Nel romanzo, Vitangelo Moscarda si rivolge costantemente al lettore, quasi come se Pirandello stesso esortasse ciascuno di noi a confrontarsi con la propria intima realtà, l'unica davvero autentica. Il valore pedagogico dell'opera risiede nell'imperativo di vivere a pieno senza condizionamenti, senza dover corrispondere ad un modello sociale predefinito, che può realizzarsi all'interno della società, e porsi anche contro di essa. Vitangelo Moscarda incarna anch'egli la figura dell'inetto, ma dell'inetto che non è più disposto a rimanere in una condizione di paralisi di fronte allo strappo nel cielo che gli si è dischiuso davanti. Da spettatore della vita, è pronto a immergersi nel flusso mutevole esistenziale, diventando un personaggio carico di una forte pulsione anarchica e

¹⁷⁹ ROMANO LUPERINI, *Op.cit.*, p.82.

vitalistica, deciso a rovesciare l'ordine consueto e a rinnovare il proprio "io" per sottrarsi definitivamente dalla prigione delle forme, sia sociali sia quelle derivanti dalle percezioni altrui. Attraverso il processo di autoanalisi, Moscarda acquisisce una nuova consapevolezza che lo guida nella ricerca del "vero", della verità ultima. Questa ricerca si fonda sulla riflessione che spirito e corpo sono inscindibili, interdipendenti, e che la comprensione di uno conduce inevitabilmente alla conoscenza dell'altro¹⁸⁰. A differenza del bibliotecario protagonista del *fu Mattia Pascal*, l'alterità finalmente «cessa di essere una minaccia e diventa una promessa», dall'incubo «dell'alienazione dell'esistenza storica» di essere nessuno si approda al «mito idilliaco»¹⁸¹ di riscoperta del mondo e di sé stessi. Se dunque il *Fu Mattia Pascal* si configura come un mancato inno alla libertà, *Uno, nessuno e centomila* diviene essere il manifesto della vita dopo averla smarrita.

¹⁸⁰ ENY V. DI IORIO, *Op. cit.*, p. 313.

¹⁸¹ ROMANO LUPERINI, *Op.cit.*, p. 84.

CONCLUSIONE

Dall'analisi delle opere di Fernando Pessoa e Luigi Pirandello emerge una riflessione comune sull'inqueta condizione dell'individuo all'interno del nuovo caos che investe il mondo del primo Novecento. In un'epoca segnata dalla disgregazione di qualunque certezza ontologica ed epistemologica, i due autori, sebbene profondamente diversi nelle loro espressioni artistiche, convergono nella percezione che la modernità imponga all'individuo una frammentazione dell'io, costringendolo a confrontarsi con una pluralità di identità e di ruoli che riflettono il disordine interno ed esterno.

Come già anticipato da Proust, l'uomo è soggetto a una molteplicità sia diacronica che sincronica, tale per cui, negata qualunque unità stabile dell'io, egli si rivela sia mutato sostituendo una versione di sé con un'altra – come accade nella dinamica Mattia Pascal-Adriano Meis – che il frutto di una pluralità di modi di essere e di esperienze possibili in opposizione tra loro, come nel caso dell'eteronimia di Fernando Pessoa.

È un caos moderno che si rispecchia anche nella struttura narrativa, la quale viene dal profondo decostruita, come mostrano in modo esemplificativo *Il libro dell'inquietudine* e *Uno, nessuno e centomila*. Il primo che più un romanzo si configura più come uno zibaldone di pensieri in forma diaristica dominato dalla confessione continua del semie-teronimo Soares, il secondo invece come una "forma-saggio" in cui la riflessione filosofica sovrasta ogni intento narrativo convenzionale. In entrambi i casi, l'unitarietà del romanzo tradizionale è dunque demolita: la trama è subordinata al flusso di coscienza e alla riflessione esistenziale. Viene segnata così una frattura definitiva con il realismo ottocentesco e si apre la strada a una nuova modalità di rappresentazione dell'uomo, nel quale regna la dicibilità del suo mondo interiore.

Pessoa scopre fin da bambino che la sua "botola interiore" non è abitata solo da lui, ma che vi risiedono molteplici coinquilini. Con la sua eteronimia, mostra questa molteplicità come una condizione inevitabile dell'esistenza e, costretto a una soluzione per sopravvivere a questa "legge" naturale, opta per un esperimento estetico letterario. La sua scrittura diventa la forma di intellettualizzazione di questa dispersione: in essa, ogni eteronimo incarna una parte specifica della personalità dell'autore, un modo diverso di percepire il mondo e di rapportarsi alla vita. Ad ognuno il demiurgo concede loro profonda

autonomia al fine di rendere credibile la finzione letteraria. In questo modo, Pessoa è contemporaneamente tutti e nessuno, poiché non riesce mai a sintetizzare le sue molteplici identità in una forma unitaria e coerente. L'ortonimo, al pari di Adriano Meis, si diviene essere un vuoto ontologico, un centro non-identitario frutto dello svuotamento di ogni personalità, ma che, nella sua non centralità, acquisisce comunque una sua omogeneità della dialettica tra lui e i suoi eteronimi.

La molteplicità per Pessoa diventa una risorsa, permettendogli di esplorare ogni sfumatura della condizione umana oscillando tra prospettive diverse dell'esperienza. La sua lezione è chiara: sperimentare la propria identità significa accettare il dialogo con tutte le versioni del nostro io, abbracciando la frammentazione come parte integrante dell'esistenza. A differenza di Pirandello, conoscersi non è morire ma vivere.

Pirandello, al contrario, traduce questa molteplicità in un dramma esistenziale, dove l'individuo è schiacciato tra l'essere e l'apparire, tra il desiderio di autenticità e le imposizioni sociali. La moltitudine di forme a cui sono vittime i suoi personaggi è il segno che la loro identità non si articola in un mosaico di voci dialoganti, bensì si frantuma sotto il peso delle aspettative esterne. Per poter essere riconosciuti dalla società, sono costretti a indossare una maschera, una forma rigida e immutabile che soffoca la loro identità interiore.

A differenza di Pessoa, la dialettica tra l'identità-forma e disidentità interiore è dunque negata. Mentre nei personaggi pessoani la molteplicità si dispiega attraverso i gradi di fluidità consentiti dall'eteronimia, per i protagonisti pirandelliani tale frammentazione conduce a una dissoluzione inevitabile. Essi non possono accogliere la pluralità senza perdersi completamente, e l'unico esito possibile diviene il divenire "nessuno", poiché solo in questa condizione di negazione assoluta possono sperare di afferrare e vivere il flusso continuo della vita. Essere "nessuno" rappresenta paradossalmente la possibilità di raggiungere una forma di autenticità, un "uno" che si realizza solo nel rifiuto di ogni identità fissa.

Per entrambi gli autori, dunque, l'approdo ad un non-io è l'unica via per sopravvivere. Nel momento in cui "tutti i contrari vivono in me", l'errore da non commettere è quello di scegliere una sola versione di sé da indossare. Ma se Pessoa riesce a orientarsi

dentro di sé solo dialogando con i suoi contrari e con i suoi simili, per Pirandello al contrario, spinge i suoi personaggi a soppiantare la loro pluralità dopo però comunque averla conosciuta e ascoltata.

A questo esito Pirandello giunge per tappe. Se Mattia Pascal, nella sua epopea, non è ancora pronto a vivere senza l'accettazione altrui e diventa "nessuno" non per sua scelta ma bensì perché cancellato dal mondo, in Vitangelo Moscarda assistiamo a una presa di coscienza più radicale. Egli scopre con angoscia che la propria immagine varia a seconda dello sguardo degli altri, rivelando così l'impossibilità di una versione univoca di sé. Non più disposto a giocare questo gioco della vita, Vitangelo inizia a comportarsi in modo opposto alle aspettative altrui. Ciò che era un breve atto di ribellione nel protagonista della novella *La carriola*, diventa in Moscarda un impulso vitalistico duraturo, spingendolo verso una progressiva spoliatura di tutte le maschere sociali. Solo in questo modo, abbandonando ogni maschera e dissolvendo il sé nelle forze naturali o accettando la follia, è possibile per i personaggi pirandelliani intravedere una via di fuga e una forma di libertà. Tuttavia, questa libertà ha un prezzo: l'estraneità radicale, l'esclusione dal consorzio umano e dalla società, la condanna a una solitudine esistenziale.

Pirandello sollecita una reazione, un invito all'anticonformismo, all'autocritica costante. Solo chi è in grado di riflettere in profondità, di stare solo *con sé stesso e da sé stesso*, può raggiungere la forma più autentica di sé stesso e, dunque la libertà. E in un certo senso, anche Pessoa sembra aver accolto in modo personale questa esortazione. Entrambi gli autori insegnano che solo attraverso l'autoanalisi, la fuga nell'irrazionale, l'accettazione del proprio altro – e il tutto mischiato con un po' di follia – alla domanda "chi sono?" è possibile una risposta.

BIBLIOGRAFIA

- AURELIO, Marco, *Colloqui con sé stesso*, Roma: Demetra, 2017.
- BALDI, Valentino. «La psiconalisi e le altre influenze scientifiche.» In Massimo Tortora (a cura di) *Il modernismo italiano*, Roma: Carocci Editore, 2018, pp. 173-188.
- BARILLI, Fabiana, *Umorismo e ironia: ispezioni testuali tra Cantoni, Pirandello, Svevo*, tesi di dottorato, Università degli studi di Parma, 2008.
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Parigi: Alcan, 1889.
- BLANCO, Ignacio Matte, *L'incoscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino: Einaudi, 1981.
- BRANCHIELLI, Eva, *Invito alla lettura di Hermn Hesse*, Milano: Ugo Mursia Editore, 1988.
- CAMILLERI, Andrea, *Biografia del figlio cambiato*, Milano: Mondadori, 2000.
- CAMMARANO, Fulvio, GUAZZALOCA, Giulia, PIRETTI, Maria Serena, *Storia contemporanea dal XIX al XXI secolo*, Milano: Le Monnier Università, 2015.
- CANGIANO, Mimmo, *La nascita del modernismo italiano. Filosofia della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Macerata: Quodlibet, 2018.
- CASERTA, Ernesto, «Croce, Pirandello e il problema estetico», in *Itaca*, vol. 51, n. I, 1974, pp. 20-42.
- CONTINI, Annamaria, «Sonno, sogni e discontinuità dell'io nella psicologia di Proust», In: Barbara Chitussi, Giorgio Zanetti (a cura di), *Noi maschere. Storie e paradigmi della personalità*, Napoli: Cronopio Edizioni, 2021, pp. 237-247.
- CROCCO, Claudia, *Poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Trento, 2017.
- DE CUSATIS, Brunello, «Il *Faust* di Pessoa: una tragedia del soggetto», in Id., *Studi di Fernando Pessoa*, Castello: Urogallo Edizioni, 2010, p. 47-62.

- DE MONTAIGNE, Michel, *La torre del filosofo*, Roma: Bourdeaux Edizioni, 2015.
- DE OLIVEIRA, Vera Lucia. «L'estraniamento di Fernando Pessoa», in *Studi su Fernando Pessoa*, cit., pp. 123-133.
- DE SENA, Jorge, *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*, Lisboa: Edições 70, 2003.
- DI FRANCO, Marcella, «Il *Soffio* visionario di Luigi Pirandello. Dal dissenso all'alienazione dell'io» in *Itaca*, Vol. 98, n. III, 2021, pp. 554-573.
- DI IORIO, Eny, *Il doppio nella tematica di Pirandello*, Tesi di dottorato, School-New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, 2009.
- DI LIETO, Carlo, *L'io diviso*, Venezia: Marsilio, 2017.
- DI MARIO, Kevin, *Il modernismo italiano. Una categoria critica necessaria eppure ancora indeterminata*, Tesi di laurea magistrale, Università di Padova, 2020.
- DIVIZIA, Paolo, *Uomo-macchina nel romanzo di Luigi Pirandello Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Tesi di laurea, Università degli studi di Brno, 2008.
- FUSILLO, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena: Mucchi Editore, 2012.
- GALDI, Maria, «Il doppio: falsificazione identitaria e surrogato dell'io o luogo dal quale cercare il proprio sè?», in *Le voci di Sophia*, n. II, 2023, pp. 41-65.
- GANERI, Margherita, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2001.
- GINZBURG, Alessandra, *Il miracolo dell'analogia: saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pisa: Pacini Edizioni, 2011.
- GIOANOLA, Elio, *Pirandello, la follia*, Genova: Il Melangolo, 1983.
- GORI, Barbara, *Mário de Sá-Carneiro e l'impossibilità di rinunciare*, Milano: Mimesis, 2010.
- HESSE, Hermann, *Il lupo della steppa*, Milano: Mondadori, 1999.

- LANCIANI, Giulia, «Identità e possessione: il *Faust* di Pessoa», in: Marino Freschi (a cura di) *La storia di Faust nelle letterature europee*, Napoli: Cuen, 2000, pp. 191-206.
- LAURETTA, Enzo, *Come leggere il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Milano: Mursia Editore, 1976.
- LUPERINI, Romano, «Il modernismo italiano esiste» In: Massimo Tortora, Romano Luperini (a cura di) *Sul modernismo italiano*, Napoli: Liguori Editore, 2012, pp. 3-12.
- LUPERINI, Romano, *Pirandello*, Bari: Editori Laterza, 1999.
- MEHLER, Jacqueline Amati, *La babele dell'incoscio*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 1995.
- MUSCELLI, Cristian, «Tempo, delirio e coscienza in *Uno, nessuno e centomila*: note sulla libertà impossibile dei personaggi pirandelliani», in *Italian Culture*, Vol. 23, 2005, pp. 51-69.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Frammenti Postumi*, Volume quinto, Milano: Adelphi, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La volontà di potenza: frammenti postumi 1887-1888*, Roma: Newton Compton, 1992.
- NOBILI, Claudia Sebastiana, *Pirandello: guida al Fu Mattia Pascal*, Roma: Carocci, 2004.
- PAZ, Octavio, *L'arco e la lira*, Torino: Einaudi, 1997.
- PESSOA, Fernando, *Correspondência. 1923-1935*, Lisboa: Assirio & Alvim, 1999.
- PESSOA, Fernando, «Demogorgon», in Id., *Una sola moltitudine. Volume primo*, cit., p. 386.
- PESSOA, Fernando, Faust, Maria José de Lancastre (a cura di), Torino: Einaudi, 1991.
- PESSOA, Fernando, *Frammenti di filosofia ermetica: la via iniziatica in Pagine esoteriche*, Milano: Adelphi, 1999.
- PESSOA, Fernando, *Livro do desassossego*, Lisboa: Editora Brasilense, 1982.

- PESSOA, Fernando. «Ode Triunfal», in Id., *Poesie di Alvaro de Campos*, Maria José de Lancastre (a cura di), traduzione di Antonio Tabucchi, Milano: Adelphi, 1993, pp. 40-55.
- PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Edições Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando, «Passagem das horas», in Id., *Una sola moltitudine. Volume primo*, Maria José Lancastre (a cura di), traduzione di Antonio Tabucchi, Milano: Adelphi, 2019, pp. 332-353.
- PESSOA, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020.
- PESSOA, Fernando, *Poemas de Ricardo Reis*, Lisboa: Nacional-Casa de Moeda, 2015.
- PESSOA, Fernando, *Poesias*, Lisboa: Ática, 1995.
- PESSOA, Fernando. «Tabacaria», in Id., *Una sola moltitudine. Volume primo*, cit., pp. 374-385.
- PESSOA, Fernando, *Teoria dell'eteronimia*, traduzione di Vincenzo Russo, Macerata: Quodlibet, 2020.
- PIRANDELLO, Luigi, *Antonietta mia, lettere di Luigi Pirandello alla fidanzata Antonietta Portolano*, Biagio Alessia (a cura di), Agrigento: Edizioni Centro Culturale Pirandello, 1994.
- PIRANDELLO, Luigi, «Dialoghi tra il Gran Me e il Piccolo me», in Id., *Amori senza amore*, Giovanni Macchia (a cura di), Milano: Mondadori, 1995.
- PIRANDELLO, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Milano: Mondadori, 2004.
- PIRANDELLO, Luigi, *L'umorismo e altri saggi*, Enrico Ghidetti (a cura di), Milano: Giunti, 1998.
- PIRANDELLO, Luigi, *Novelle per un anno*, Mario Costanzo (a cura di), Milano: Mondadori, 1993.
- PIRANDELLO, Luigi, *Uno, nessuno e centomila*, Milano: Feltrinelli, 2024.

- PLAUTO, Anfitrione, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1995.
- POLENTA, Stefano, «Dialogicità conflittuale e disidentità in Pirandello», in Ilaria Riccioni, Andrezej Zuczkowski (a cura di), *Monologhi interiori e disidentità*, Roma: Aracne Editore, 2008.
- POMA, Paolo, «Pessoa and Pirandello: convergences of dramas», in *Revista de Letras*, Vol. 50, n. I, 2010, pp. 11-23.
- PONZI, Mauro, *Hermann Hesse*, Firenze: La Nuova Italia, 1980.
- PROUST, Marcel, *La fuggitiva*, Milano: Einaudi, 1963.
- QUADROS, Antonio, *Obra em prosa de Fernando Pessoa - Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, Lisboa: LDB Europa-América, 1986.
- RIBOT, Thèodule-Armand, *Les maladies de la mémoire*, Parigi: German Ballière et Cie, 1881.
- RIPEPI, Grazia, «Risvolti incosci. Arte e psicoanalisi nell'opera di Hermann Hesse», in *L'incoscio. Rivista italiana di filosofia e psicoanalisi*, n. III, 2017, pp. 85-95.
- ROSSI, Alberto, *Eteronimia e alterità. La riflessione sul soggetto nella poesia di Fernando Pessoa*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Padova, 2021.
- ROSSI, Eliana, «La scissione narrativa dell'Io», in *ArteScienza*, Vol. 1, n. II, 2012, pp. 129-143.
- SACRIPANTE, Angelica, *Le varianti dell'io. Saggismo, finzione e monologo sull'intercontemporaneità da Walter Siti a Francesco Pecoraro*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Padova, 2022.
- SASSO, Gennaro, *Tramonto di un mito. L'idea di progresso fra Ottocento e Novecento*, Bologna: Il Mulino, 1988.
- SCANAROTTI, Roberto, *La mia anima è un'orchestra: scrittura autobiografica e molteplicità dell'io*, Milano: Mimesis Edizioni, 2021.

- SIMÕES, João Gaspar, *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- STEGAGNA PICCHIO, Luciana, «Chuva oblíqua: dall'infinito turbolento di Fernando Pessoa all'intersezionismo portoghese» in *Quaderni portoghese*, n. II, 2000, pp. 27-101.
- STEVENSON, Roberto Louis, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Cinisello Balsamo: San Paolo editore, 1999.
- TABUCCHI, Antonio, *I dialoghi mancati*, Milano: Feltrinelli, 1993.
- TABUCCHI, Antonio, «Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa,» in *Studi Mediolatini e Volgari*, n. XXIII, 1975, pp. 139-187.
- TABUCCHI, Antonio, *Sostiene Pereira*. Milano, Feltrinelli, 2019.
- TABUCCHI, Antonio, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano: Feltrinelli, 1990.
- TAMANINI, Alice, *Il doppio in letteratura: storie, specchi, quadri sosia e gemelli*, Tesi di laurea magistrale, Univesità degli studi Ca' Foscari, 2017.
- VACCARI, Silvia, *La scissione dell'identità. Il doppio come espressione come frammentazione psichica dell'individuo*, Tesi di laurea magistrale, Univesità degli studi Ca' Foscari, 2017.