



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe LT-10

Tesi di Laurea

*Autoriflessività e sdoppiamento.
Le dinamiche del personaggio pirandelliano*

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureando
Sebastiano Folgarait
n° matricola 2050907 / LT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	3
1. Il personaggio moderno	
1.1 L'etimologia: uno sguardo al dizionario	6
1.2 La crisi delle certezze	9
1.3 Il personaggio pirandelliano	11
2. Due romanzi pirandelliani	
2.1 L'antieroisimo di Mattia Pascal	17
2.2 Disgregazione e ricostruzione dell'io	22
2.3 Il fallimento del Bildungsroman.....	27
2.4 La trasformazione da persona a personaggio	33
2.5 Chi è Vitangelo Moscarda?	37
2.6 Un'immagine immorale	42
2.7 La spirale decostruttiva	45
2.8 La dissoluzione dell'io	50
3. Un confronto necessario	
3.1 Identità instabili	54
3.2 Maturità e consapevolezza	58
Bibliografia	63
Ringraziamenti.....	64

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. [...] 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.

Luigi Pirandello, *La carriola*

Introduzione

La nozione di personaggio, dopo secoli di stabilità, viene messa in crisi dai fenomeni storico culturali che si verificano tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Le nuove teorie filosofiche e psicanalitiche, unite alle conseguenze sul piano sociale della progressiva industrializzazione, mettono a nudo le fragilità dell'uomo, che vede improvvisamente venir meno la propria centralità. Le certezze che lo avevano sorretto fino ad allora si sgretolano ed egli si ritrova spaesato, in balia di una realtà in cui fatica a ritrovarsi. Sul piano letterario, questo si traduce in personaggi inetti ed evanescenti che vivono situazioni ai limiti dell'impossibile, volti ad esprimere la condizione dell'uomo moderno. Tra gli scrittori più sensibili a questi cambiamenti spicca in particolare Luigi Pirandello, che nella sua produzione letteraria e più nello specifico romanzesca mette in scena personaggi attraversati da crisi d'identità e fenomeni dissociativi che bene esprimono il disagio dell'uomo di inizio secolo.

L'obiettivo della riflessione svolta nelle pagine successive è quello di mettere in luce proprio la concezione pirandelliana del personaggio, mediante l'analisi e il confronto tra il protagonista del romanzo *Il fu Mattia Pascal*, l'omonimo Mattia Pascal, e quello invece di *Uno, nessuno e centomila*, Vitangelo Moscarda. Per garantire una graduale immersione nell'argomento da parte del lettore, l'approfondimento è stata ripartito in tre capitoli, a loro volta suddivisi in ulteriori sezioni. Il primo capitolo è introduttivo e mira a ricostruire brevemente l'accezione che il termine personaggio ha assunto nel corso dei secoli e il contesto in cui dunque si inserisce la concezione pirandelliana. Esso consta di tre distinti paragrafi; nel primo, dopo una breve introduzione riguardante l'origine etimologica del termine personaggio, è stato descritto il significato che la parola ha avuto in ambito teatrale e letterario fino all'incirca alla prima metà dell'Ottocento, quando la riscoperta di Shakespeare ha introdotto un primo significativo cambiamento nella visione del personaggio. Nel secondo paragrafo sono stati invece illustrati i fenomeni che, in ambito culturale, hanno condotto al recupero e alle modifiche della forma romanzo da parte degli autori modernisti di primo Novecento. Il terzo e ultimo paragrafo ha poi assolto la funzione di introdurre le caratteristiche principali dei personaggi pirandelliani e la visione dell'autore in merito alla

vita e alla letteratura, con un particolare riferimento al concetto di umorismo e alla sua distinzione con il concetto invece di comico.

Il secondo capitolo è incentrato invece sull'analisi dei protagonisti di *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila* ed è costituito da otto paragrafi equamente suddivisi.

I primi quattro hanno come oggetto la vicenda esistenziale di Mattia Pascal: il primo, dopo un'introduzione generale relativa all'opera, mette in luce l'inettitudine e la passività di Mattia tramite l'esposizione delle sue caratteristiche fisiche e morali e accenna alle vicissitudini a cui egli va incontro nel corso del romanzo; il secondo, ricollegandosi al paragrafo precedente, descrive l'insofferenza di Mattia nei confronti della propria vita e l'espedito narrativo mediante il quale il narratore gli concede, da un lato l'opportunità di liberarsi dalla prigione della sua identità e dall'altro l'opportunità di intraprendere una nuova esistenza sotto le sembianze di Adriano Meis. Gli ultimi due paragrafi illustrano invece i fattori che determinano il fallimento di Mattia Pascal, sia nel tentativo di costruirsi una nuova identità, sia nel tentativo di riabbracciare quella vecchia; egli, nella fase conclusiva del romanzo, si ritrova escluso dalla vita e finisce per compiere pertanto il fatidico passaggio da persona a personaggio.

I restanti quattro paragrafi sono dedicati alla figura di Vitangelo Moscarda e alla descrizione del suo processo evolutivo: il primo analizza l'evento iniziale che mette in crisi le sue certezze e che gli permette di venire a conoscenza dell'impossibilità di una visione univoca della realtà, descrivendo poi i suoi svariati tentativi di vedersi con gli occhi degli altri. Nel secondo e nel terzo paragrafo sono riportate invece le follie che egli compie nel tentativo di distruggere l'immagine che gli altri si sono fatti di lui, una volta scoperto che i suoi conoscenti lo considerano un usuraio tale e quale il padre. L'ultimo paragrafo, ripercorrendo le tappe finali del romanzo, descrive la decisione definitiva maturata dal protagonista, che sceglie di autoescludersi dalla vita rinunciando a qualsiasi tipo di identità.

La parte conclusiva dell'elaborato, distinta in due sezioni, istituisce infine un confronto tra i due personaggi volto ad evidenziare come la concezione del personaggio da parte di Pirandello si sia evoluta nel corso degli anni: nella prima sezione sono quindi descritte le caratteristiche che accomunano e separano i due personaggi, mentre nella seconda viene posto l'accento sulla maggiore maturità di Vitangelo Moscarda rispetto a Mattia Pascal, da cui emerge la concezione della letteratura e della vita a cui approda Luigi Pirandello nell'ultimo ventennio della sua carriera.

1. Il personaggio moderno

1.1 L'etimologia: uno sguardo al dizionario

Il ricorso all'etimologia del termine personaggio può essere un buon punto di partenza per sviluppare la riflessione circa la crisi che questa nozione vive tra la fine dell' Ottocento e l'inizio del Novecento.

Risalendo alle origini del sostantivo, nella lingua etrusca la parola *phersu* veniva utilizzata per indicare la maschera dei ludi funebri etruschi; i dizionari etimologici riportano infatti che «nella Tomba tarquiniese degli Àuguri (circa 530 a. C.) sono distinte dall'iscrizione Ph. Due figure maschili, il cui volto è coperto da una maschera barbata¹». In un secondo momento il termine fu coniato dalla lingua latina che forgiò l'espressione *persona* per indicare una vasta gamma di concetti relativi all'individuo, quali ad esempio individuo inteso come entità corporea oppure individuo in quanto ente grammaticale. Significati analoghi erano espressi anche dalla lingua greca che però, rispetto a quella latina, possedeva una maggiore varietà di vocaboli tra cui *prosopon* (volto, maschera), *karakter* e *typos* (impronta, immagine).

Espressioni derivate dal latino e dal greco sono state poi mantenute dalle lingue romanze e non solo che, con il passare del tempo, le hanno perfezionate e ne hanno precisato i significati. Dal sintagma latino *personam agere*, letteralmente «portare una maschera», è scaturito il francese *personnage* che a sua volta ha portato alla nascita del corrispettivo italiano personaggio. Diffusosi nella penisola intorno agli anni Venti e Trenta del Duecento con il significato di «persona assai rappresentativa e ragguardevole», solo in un secondo momento tale espressione ha assunto anche il significato di «persona che agisce o che è rappresentata in un'opera artistica». Entrambi i significati sono stati mantenuti dall'italiano corrente, ma è soprattutto il secondo quello che ci interessa maggiormente in questa sede. La

¹ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le monnier Università, 2004, p. 15

breve introduzione delle righe precedenti ha messo in evidenza la correlazione del termine personaggio fin dall'antichità con il concetto di maschera e dunque con l'ambito della rappresentazione. A tal proposito, cito Arrigo Stara che in poche frasi condensa in maniera esaustiva il rapporto tra il personaggio e il mondo reale:

La nozione di personaggio ci parla di un mondo che è il mondo dell'uomo; perché indipendentemente da ogni credenza, superstizione o fallacia referenzialistica ci parla del modo in cui l'uomo si rappresenta il proprio mondo, delle unità in cui lo suddivide, di cosa siano per lui gli esseri, le divinità, gli animali e i vegetali, gli oggetti, gli elementi, il fuoco e l'acqua, la terra e l'aria. I personaggi permettono di parlare di un mondo costituito da individui, da cose stabili, da unità sostanziali, di un mondo che si difende dal caos, dalla molteplicità pura, dalla permeabilità di tutto con tutto.²

Nonostante quanto affermato tuttavia non sempre la riproduzione della realtà è stata fedele da parte degli autori; fino all'Ottocento anzi si potrebbe affermare l'esatto contrario.

Per secoli, infatti, l'obiettivo è stato quello di fornire un modello perfetto; sia nella letteratura che nel teatro il personaggio era solido, stabile, privo di crepe e soprattutto superiore all'essere umano in quanto eterno; in altre parole, era «imbalsamato vivo nella sua forma immarcescibile³». Non vi erano distinzioni tra figure negative e positive, dal momento che in entrambi i casi era necessario che il personaggio mantenesse la propria integrità e tratteggiasse in maniera esemplare l'individuo in questione. Facendo riferimento a Luigi Riccoboni, uno dei più grandi teorici del teatro italiano del diciottesimo secolo, egli ad esempio sosteneva che un principe, nonostante nella realtà potesse presentare dei difetti e potesse commettere errori non all'altezza del proprio rango, nella scena teatrale dovesse essere rappresentato in maniera emblematica.

Addirittura, Gottsched, il primo teorico della tragedia tedesca, riteneva un personaggio contraddittorio «un mostro che non esisteva in natura»; la chiarezza era fondamentale affinché lo spettatore si immergesse nella vicenda e potesse prevedere lo svolgimento dell'azione. A sostegno di questa tesi egli inoltre sottolineava l'impossibilità da parte di un attore di mettere in scena passioni contrastanti senza evitare il predominare di una di esse.

Ciononostante, la crisi del personaggio ebbe luogo proprio in ambito teatrale prima ancora che in campo letterario.

² A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le monnier Università, 2004, p. 17

³ C. Vicentini, *Pirandello and Identity: person and character*, Pirandello Studies, 2013, n.33, p. 20

Dal teatro al romanzo, i cento anni che intercorrono fra la metà dell'Ottocento e quella del Novecento si sarebbero rivelati quelli della trasformazione, della crisi di una delle nozioni più stabili che il lessico della teoria artistica abbia mai posseduto, fissata nei suoi principi (se non ancora nel vocabolario) a partire dall'età classica, dalle teorie estetiche di Platone e di Aristotele, e da allora adattata a una moltitudine di divinità, di eroi, di protagonisti e di semplici comparse, che nel corso dei secoli si sarebbe moltiplicata.⁴

Tra la fine del 18esimo e la metà del 19esimo secolo la scoperta di Shakespeare nei principali stati europei determinò un significativo mutamento di percezione. I personaggi di Shakespeare risultavano infatti contraddittori e assai complessi; iniziò così a prendere forma una nuova immagine dell'individuo, percepito come unico ed irripetibile. Di conseguenza non era più sufficiente la rappresentazione di modelli fissi, che sarebbe a questo punto risultata una soluzione semplicistica, ma piuttosto era necessario indagare la natura del personaggio ed analizzarne pensieri e sentimenti. Secondo Iffland, uno dei più grandi esponenti del teatro tedesco del diciottesimo secolo, un attore nel recitare, ad esempio, un ruolo malvagio e nel mantenere quindi una gestualità e un'espressività unicamente avverse, correva il rischio di apparire ridicolo agli occhi degli spettatori; insomma, non ci si poteva più accontentare della superficie, ma bisognava scavare a fondo. La crisi progressivamente si diffuse nelle varie discipline; nella fotografia (sorta proprio nella prima metà dell'Ottocento), nella pittura (con la pittura impressionista che rivoluzionò il panorama artistico) ma soprattutto nella letteratura. In campo letterario una data simbolica in particolare è il ventinove gennaio 1857, giorno dello storico processo per offese contro la morale pubblica e la religione ai danni di Gustave Flaubert, reo di essere l'autore del romanzo *Madame Bovary*.

Ad essere messa sotto accusa era nello specifico la protagonista Emma Rouault, aspramente criticata per la sua condotta fedifraga e per non essersi pentita del suo comportamento. Al di là del verdetto definitivo, che vide l'assoluzione dello scrittore, si trattò di un avvenimento senza precedenti, destinato a segnare in maniera indelebile la storia del personaggio romanzesco; in meno di un secolo, il personaggio era passato dal rappresentare un modello perfetto e solido di individuo al rappresentare invece un modello fragile e oltretutto immorale. Fatto ulteriormente degno di nota era la capacità di questo 'nuovo esemplare' di influire e incidere sulla realtà; il mondo stava cambiando e con esso il personaggio.

⁴ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le monnier Università, 2004, p. 7

1.2 La crisi delle certezze

Tra fine Ottocento e inizio Novecento vari fenomeni storici e culturali determinarono ulteriori mutamenti in ambito letterario. Tralasciando l'incessante progredire dell'industrializzazione, fondamentale nel processo che portò in quegli anni alla nascita di una nuova concezione dell'uomo ma comunque già presente fin dalla fine del Settecento, i nuovi principali stimoli al cambiamento provennero dalla filosofia e dalla psicoanalisi. In breve tempo in tutta Europa si diffusero in maniera prorompente le teorie psicoanalitiche di Sigmund Freud, le filosofie vitalistiche di Friedrich Nietzsche e Henri Bergson e il materialismo dialettico di Karl Marx.⁵

L'indagine del mondo non immediatamente visibile è l'elemento che accomuna queste diverse posizioni filosofiche: la psicoanalisi tende infatti a scoprire l'«oltre» dell'inconscio, come dirà Pirandello, la filosofia di Nietzsche decostruisce l'io e le sue funzioni, Bergson invece invita a ricercare il tempo interiore, la sua durata che si distingue dalla temporalità vettoriale segnata dagli orologi, Marx infine suggerisce di considerare il rapporto tra struttura materiale e sovrastruttura culturale.⁶

La circolazione di queste nuove idee fu soprattutto causa ed effetto della crisi del positivismo, del naturalismo e del determinismo della seconda metà dell'Ottocento. La fiducia nel progresso, nella scienza e dunque nella conoscibilità oggettiva del mondo fu messa in discussione e contribuì alla nascita di un pensiero relativista; la realtà non era più considerata univoca, ma piuttosto frammentata.

Sul piano letterario, questo si tradusse nello sviluppo della corrente modernista che in Italia recuperò la forma romanzo e la mise al centro del panorama culturale, dopo che per diversi anni era finita nell'ombra a causa delle esperienze frammentiste e futuriste.

A guidare questa rinascita furono tra gli altri Giuseppe Antonio Borgese (celebre sotto questo aspetto la sua raccolta di saggi *Tempo di edificare* del 1923 in cui l'autore esprimeva la necessità di tornare a valorizzare i romanzi), Italo Svevo, Federigo Tozzi e Luigi Pirandello che con i loro romanzi ridiedero prestigio e trasmisero un rinnovato interesse verso il genere in questione.

Le opere sorte in questo contesto socioculturale sono caratterizzate da toni

⁵ M.A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Einaudi editore, 2021, p. 79

⁶ M.A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Einaudi editore, 2021, p. 79

sostanzialmente pessimistici, che vanno ad aggravarsi nel periodo post-bellico; gli autori modernisti, infatti, non reagiscono alla crisi delle ideologie proponendo scenari utopici come fatto ad esempio dall'avanguardia futurista, ma mettono in scena la tragedia umana mostrando la propria sfiducia nei confronti del futuro.

Si pensi all' «esplosione enorme» che nel finale della *Coscienza*, chiude la riflessione di Zeno sulla malattia chiamata vita, o alle previsioni di Serafino Gubbio circa il «fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita» che ha «ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto»^{7,8}

Dal punto di vista contenutistico, in virtù delle teorie freudiane, risulta centrale il tema dell'inconscio, che porta il narratore ad occuparsi di fatti e situazioni inusuali, apparentemente marginali; si tratta di un atteggiamento per certi versi analogo a quello degli scrittori naturalisti tuttavia, se questi ultimi descrivono «fatti e circostanze basse, volgari, quotidiani» ma comunque «esemplari di tutto un ambiente, di una classe sociale, risultanti come effetti necessari di una ferrea legislazione a base fisiologica», al contrario nella letteratura modernista «i particolari riscattati con tanta cura non sembrano rispondere a nessuna necessità causale, il primo tratto che li contraddistingue è anzi proprio la loro gratuità.⁹»

Tutti questi mutamenti influenzano direttamente la figura del personaggio-uomo che, come afferma Virginia Woolf nel 1910, cambia¹⁰;

..oggetto cessa di essere un singolo esistente per divenire piuttosto il comportamento umano in generale; non ci sono caratteri ma un solo carattere fatto oggetto di un'indagine continua.¹¹

Non è più quindi fondamentale la linearità e la coerenza della narrazione, quanto piuttosto l'esperienza del personaggio che viene posta al centro del racconto. Il narratore non ha più il controllo sulla vicenda, che viene condotta in prima persona dal «nuovo personaggio» il quale ha perso la solidità che lo aveva caratterizzato fino al secolo precedente e vive una realtà precaria. L'io è frammentato e smarrito di fronte a una realtà che non riesce

⁷ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, TR II, p.520

⁸ R. Castellana, *Finzione e memoria Pirandello modernista*, Milano, Liguori Editore, 2018, p.6-7

⁹ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.29

¹⁰ R. Castellana, *Finzione e memoria Pirandello modernista*, Milano, Liguori Editore, 2018, p.2

¹¹ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.68

a decifrare e che si presenta intricata e molteplice; ne conseguono protagonisti che tendono ad essere succubi delle azioni che si svolgono intorno a loro. La loro è una condizione di inettitudine e passività che li porta ad essere spettatori della propria stessa esistenza. Il guardarsi vivere è proprio uno dei topoi che caratterizzano maggiormente le opere degli autori modernisti, a partire da *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello (1904) fino a giungere agli *Indifferenti* di Alberto Moravia (1929).

Il genere romanzo, dunque, non viene solo recuperato ma modificato nelle sue strutture fondamentali, in altre parole la sua ossatura viene

svuotata dall'interno, sabotata e ricondotta entro uno schema nuovo che spesso non corrisponde a una forma ma a un aggregato di frammenti.¹²

1.3 Il personaggio pirandelliano

A questo punto, definito a caratteri generali il contesto in cui sorge il movimento modernista nei primi anni del Novecento, non resta che concentrarsi sulla posizione occupata da Luigi Pirandello in questo scenario.

L'autore siciliano è considerato uno dei pionieri del movimento, per la sua capacità di rivitalizzare il genere romanzo e per la sua predisposizione a tematiche esistenziali quali ad esempio il relativismo, il molteplice, l'identità, la follia e via dicendo.

Per comprendere appieno la sua visione della letteratura e nello specifico la sua concezione di personaggio non si può prescindere dall'introdurre un concetto fondamentale: l'umorismo. L'importanza di questo termine è sottolineata dall'autore stesso che lo analizza all'interno dell'omonimo saggio *L'umorismo* pubblicato nel 1908. L'opera è distinta in due parti: nella prima vengono presentati una serie di «exempla umoristici tratti dalla storia letteraria» e nella seconda invece, si dà vita ad una trattazione «più filosofica e sistematica¹³» dell'argomento, in cui l'autore ne chiarisce il significato. Pirandello, a tal proposito, chiama in causa la nozione di comico che, seppur strettamente correlata a quella di umorismo, va anche nettamente distinta e definita; il comico si basa sul cosiddetto avvertimento del

¹² M.A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Einaudi editore, 2021, p. 80

¹³ M.A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Einaudi editore, 2021, p. 81

contrario e produce a livello fisico il riso, mentre l'umorismo scaturisce dal sentimento del contrario e induce alla riflessione. Pirandello sotto questo aspetto risulta essere in linea con le teorie di Bergson;

Il riso è lo strumento di cui dispone la società per deprimere i tentativi di rivolta individuale, i comportamenti che siano abnormi, che non vogliano adattarsi alle sue leggi. L'arma del comico cioè come estrema difesa di cui si vale l'ordine positivistico, naturalistico (che ben inteso si crede di essere l'unico ordine, e dunque l'ordine «positivo» e «naturale» al più alto grado) per schiacciare sul nascere i tentativi di rottura, i fatti che pretendono di sfuggire alla norma.¹⁴

Il merito di Pirandello rispetto al filosofo francese è stato però proprio quello di non limitarsi a questa analisi ma di servirsene per scandagliare più a fondo le dinamiche umane. A partire dal comico, infatti, si genera l'umorismo a cui

si accede quando non si faccia centro, non si poggia sulle ragioni dei più, sull'ordine «naturale», quando si resista allo choc provocato dal fatto o dal comportamento eccentrico, impreveduto, e si rifletta che anch'esso, dopotutto, rientra nell'ordine naturale, tanto è vero che è potuto accadere. L'umorista non si arresta alla condanna, alla ripulsa seppur blanda e velata che di solito è contenuta nel riso: fa forza su di sé per uscire dai solchi dell'atto impensato, resistendo alla tentazione di catalogarlo come una curiosità di natura, come un evento bizzarro.¹⁵

Quest'atteggiamento induce quindi ad una visione relativistica della realtà e ad una maggiore attenzione agli avvenimenti inconsueti in quanto comunque scaturiti dal «grembo multiforme dell'esistenza.¹⁶» Partendo da questi presupposti si può meglio comprendere il modo di porsi di Pirandello, in quanto narratore, all'interno delle proprie opere.

Nei romanzi pirandelliani, sparisce il narratore eterodiegetico e onnisciente e al centro delle vicende viene collocato il personaggio moderno, la cui centralità viene continuamente messa alla prova a causa dei grandi cambiamenti della modernità:

Non solo l'io viene svuotato di ogni fisionomia certa e l'identità entra in crisi, ma l'interiorità stessa viene smantellata. Non esiste più un luogo dell'autentico. L'immediatezza e la naturalezza delle sensazioni e delle passioni vengono dissolte: passate al vaglio della scomposizione, si risolvono in una trama astratta di interpretazioni e di razionalizzazioni, che ne annientano la concretezza e la spontaneità, vi imprimono il segno della

¹⁴ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.27-28

¹⁵ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.28

¹⁶ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.28

contraddizione, rivelano caos e disarticolazione là dove un tempo si vedevano ordine, coerenza, organicità.¹⁷

L'io viene destituito ed è caratterizzato da un senso di spaesamento e uno stato di costante dubbiosità, che Pirandello porta alla luce attraverso l'utilizzo di vari stratagemmi letterari. Spesso, ad esempio, presenta situazioni contraddittorie che riflettono le ambiguità insite nella figura del protagonista, oppure in altri casi preferisce introdurre digressioni narrative in cui descrive:

momenti ove qualche personaggio sosta in attonita contemplazione di un oggetto, di un paesaggio, di un gesto, di una frase che lo colpiscono senza alcuna ragione apparente, per il fatto stesso che esistono, che ci sono, che gli si offrono con una mirabile icasticità, al di fuori di ogni possibile destinazione pratica.¹⁸

Le vicende descritte sono perlopiù marginali e tendono ad essere al limite del probabile, basti pensare ad esempio al *Fu Mattia Pascal* in cui viene narrata la storia di un uomo e della sua doppia 'morte' (la prima non voluta, la seconda invece sì) oppure a *Uno, nessuno e centomila* in cui un evento di poco conto, quale la presa di coscienza del protagonista dell'asimmetria del proprio naso, ingenera in lui una serie di riflessioni esistenziali (che poi si tramuteranno in azioni concrete). In generale nelle opere pirandelliane vi è la tendenza da parte del protagonista a rompere l'ordine degli eventi per uscire dalla propria routine, che spesso egli percepisce come stretta e limitante. L'insoddisfazione e il desiderio di evasione dalla propria realtà sono infatti tratti caratteriali che accomunano i vari personaggi romanzeschi, ai quali però il caso o un piccolo fatto significativo forniscono l'opportunità di rimettere in discussione il proprio stile di vita e la propria ideologia e anche la possibilità, dunque, di «ricominciare da capo» la propria esistenza. Secondo Pirandello l'individuo è costretto ad indossare una maschera, a recitare un ruolo ben specifico in virtù delle convenzioni e delle pressioni imposte dalla società; così facendo gli individui risultano essere quindi degli spettatori, degli esseri passivi che non si realizzano, ma assistono alla propria vita e a quella degli altri. Si parla proprio per questo motivo di 'autoriflessività', di 'vedersi vivere' e di 'tendenza allo sdoppiamento'.¹⁹

Da un lato vi sono coloro che vivono ignorando completamente tutto ciò, con la

¹⁷ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 54

¹⁸ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.30

¹⁹ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 54

convinzione di ‘vivere’ realmente e dall’altro vi sono coloro che invece, pur rendendosi conto di questa situazione, preferiscono continuare a recitare la propria parte, per comodità o semplicemente per il timore del giudizio sociale. In entrambi i casi, dunque, sia che si tratti di una scelta inconsapevole sia che si tratti invece di una propria decisione, il personaggio rimane schiavo della ‘forma’ assegnatagli. Così facendo finisce per non conoscersi effettivamente e questo determina a sua volta l’impossibilità di conoscere le altre persone e pertanto la falsità dei rapporti e delle convenzioni sociali. Vi sono però invece anche coloro che, nel momento in cui prendono coscienza dell’illusorietà della propria esistenza, superato lo shock iniziale, provano a reagire.

Il personaggio oscilla fra l’aspirazione a un vitalismo primigenio, candido, ingenuo e la necessità di distanza critica dalle convenzioni che di fatto ne rendono impossibile la realizzazione. Poiché però nella pratica la tendenza vitalistica si configura come velleità (esemplare, in tal senso, la vicenda di Mattia Pascal), di fatto finisce per prevalere l’esigenza di distanziamento critica, che conduce non a una immersione nel flusso della vita, ma «fuori» di essa, in una situazione di limbo o di quasi morte. Al personaggio pertiene dunque strettamente la condizione di estraneità. Essa si manifesta in lui sia verso le istituzioni sociali e della natura, sia verso la propria stessa soggettività ... L’estraneità si presenta dunque come un atteggiamento allegorico. A chi non s’immette nella «naturalità» dell’esistenza e non aderisce ai suoi significati immediati le cose appaiono in una radicale sospensione del senso.²⁰

È questo il caso ad esempio di Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e centomila*, che da un lato tenta invano di rifiutare e distruggere l’immagine che gli altri e in parte anche lui avevano edificato di lui stesso e dall’altro si sforza di aprire gli occhi e di disilludere le persone intorno a lui. Gli atteggiamenti che assume nel corso della vicenda però non vengono compresi ed egli finisce quindi sia per essere emarginato, sia per auto-emarginarsi dalla comunità in cui vive, in quanto considerato completamente pazzo; in questo modo rinuncia alla costruzione di una propria identità e quindi ad un senso di sé assoluto, per aprirsi alle mutevoli possibilità dell’essere.

Al di fuori dei romanzi, Pirandello si esprime in merito a quest’argomento anche in alcune lettere, tra cui in particolare spicca quella inviata a Filippo Surino all’incirca nel 1909 in cui scrive:

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria.

²⁰ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 55

Chi ha capito il giuoco non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi, non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è. La mia arte è piena di compassione amara per tutti quelli che si ingannano: ma questa compassione non può non essere seguita dalla feroce irrisione del destino, che condanna l'uomo all'inganno. Questa, in succinto, la ragione dell'amarezza della mia arte, e anche della mia vita.^{21 22}

In queste righe emerge pertanto chiaramente la visione della vita da parte di Pirandello e la sua incapacità di tornare ad illudersi una volta scoperto il suo vero 'funzionamento'. Strettamente correlata a questo è quindi la sua idea di letteratura, che lui concepisce in quanto:

conoscenza, comprensione del mondo, decostruzione dei modelli sociali e culturali vigenti, al fine di cogliere la realtà come flusso costante dentro il quale l'uomo abita e da cui è necessario attingere il tempo profondo, la durata.²³

²¹ L. Pirandello, *Lettera autobiografica*, in *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1960, pp. 1285 - 86

²² R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.8

²³ M.A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Einaudi editore, 2021, p. 82-83

2. Due romanzi pirandelliani

2.1 L'antierismo di Mattia Pascal

Il primo dei due personaggi che ho intenzione di prendere in esame nelle pagine seguenti è Mattia Pascal, protagonista dell'omonimo romanzo *Il fu Mattia Pascal*. L'opera venne pubblicata inizialmente a puntate sulla rivista *Nuova antologia* e successivamente in volume nel corso del 1904. Scritta per far fronte alle crisi economiche e finanziarie che colpirono la famiglia dell'autore, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il romanzo riscosse immediato successo. Ciononostante, il suo valore non venne subito compreso dalla critica dell'epoca; autori del calibro di Giovanni Boine e Renato Serra infatti espressero un giudizio negativo a riguardo, considerandolo alla stregua di un romanzo «di facile intrattenimento»²⁴. A partire dalla fine della Prima guerra mondiale, alcuni scrittori iniziarono però a riconoscerne l'effettiva importanza, tanto che in particolare Federigo Tozzi arrivò ad esprimersi in questi termini:

Egli giunge, qualche volta, fino all'intensità dell'assurdo; e il suo romanzo *Il fu Mattia Pascal* è la cosa più seria che si possa leggere, sebbene la meno reale, perché posa tutta in un addentellato continuo di astrazioni verosimili.²⁵

Solo nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, tuttavia, le riserve riguardo a *Il fu Mattia Pascal* si sciolsero definitivamente: si trattò di una conseguenza dei grandi cambiamenti politico economici che investirono l'Italia negli anni Cinquanta del Novecento e che determinarono, in ambito culturale, una maggiore apertura alle influenze culturali europee e, nello specifico, una rivalutazione del romanzo.

Questo, dunque, fu il contesto in cui si diffuse l'opera. Passando ora al piano del contenuto, la narrazione è suddivisibile in tre parti: la prima sezione descrive la giovinezza del protagonista a Miragno, il suo matrimonio fallimentare e la sua successiva fuga a

²⁴ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.49

²⁵ Cfr. F. Tozzi, *Realtà di ieri e oggi*, Milano, Alpes, 1928, pp. 247-62

Montecarlo, dove si arricchisce ad un casinò; la seconda invece ha come oggetto la notizia della morte di Mattia Pascal (non smentita dal diretto interessato e quindi considerata veritiera dai suoi concittadini) e il suo tentativo di intraprendere una nuova vita sotto le spoglie di Adriano Meis; la terza ed ultima sezione, invece, descrive il suo ritorno nel luogo d'origine, Miragno, dopo aver compreso l'impossibilità di costruirsi una nuova identità.

Nel corso dell'opera, nonostante il succedersi di situazioni al limite del possibile, fatica ad esserci una vera e propria evoluzione del protagonista, tanto che le sue caratteristiche principali si può dire che rimangano immutate dalla prima all'ultima pagina. A Mattia Pascal vengono affibiate tutte le peculiarità proprie dell'antieroe, tra cui emerge in particolare la sua totale inettitudine. Si tratta di una tematica a cui Pirandello è molto sensibile, così come la maggior parte degli scrittori della prima metà del Novecento, in virtù dei cambiamenti avvenuti a inizio secolo in ambito culturale, scientifico e tecnologico. Sotto il profilo strettamente letterario, infatti, da un lato il rifiuto del Naturalismo e del Decadentismo determina la crisi del romanzo e della novella, dall'altro la figura dell'intellettuale viene progressivamente marginalizzata, a tal punto che questi finisce per essere:

privato delle sue certezze e spostato nei suoi parametri ideali e sociali dalle oggettive modificazioni del suo ruolo nella società industriale, sostanzialmente emarginato nelle sue funzioni politiche dal nuovo corso democratico dello Stato liberale.²⁶

Dal punto di vista scientifico e tecnologico invece, la rivoluzione industriale, nonostante gli indubbi vantaggi, provoca un forte spaesamento nell'uomo e genera lavoratori alienati e succubi degli incessanti ritmi lavorativi imposti dai nuovi macchinari. (La visione negativa di Pirandello in merito al progresso, peraltro, affiora con evidenza soprattutto nelle pagine dedicate alle descrizioni di Milano e Roma).

La scelta, dunque, da parte dei narratori modernisti e tra essi di Pirandello in primis, di mettere in scena personalità alienate e incapaci a vivere, è da cogliere sia come critica alla modernità, colpevole dello «svuotamento della vita interiore» e «della reificazione dell'esistenza che pone fine alla possibilità stessa dell'Erlebnis (dell'esperienza autentica, piena, vissuta in un rapporto armonico con l'ambiente e con la natura)»²⁷ e sia come rappresentazione e denuncia della propria condizione.

²⁶ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.29

²⁷ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.18

Mattia Pascal in altre parole si configura come il primo dei tanti personaggi rappresentativi di un'intera generazione.

Per scandagliare a fondo la sua figura occorre innanzitutto distinguere caratteristiche fisiche e caratteristiche morali. Per quanto concerne le prime, egli viene qualificato in questo modo:

ma doveva esser la mia faccia placida e stizzosa e quei grossi occhiali rotondi che mi avevano imposto per raddrizzarmi un occhio, il quale, non so perché tendeva a guardare per conto suo, altrove....Tanto, se dritto, quest'occhio non m'avrebbe fatto bello...A diciott'anni m'invase la faccia un barbone rossastro e ricciuto, a scapito del naso piuttosto piccolo, che si trovò come sperduto tra esso e la fronte spaziosa e grave...Forse, dico, io avrei cambiato il mio volentieri, e così anche gli occhi e tante altre parti della mia persona. Ma sapendo bene che non si può, rassegnato alle mie fattezze, non me ne curavo più che tanto.²⁸

Il suo aspetto è emblematico della sua condizione: Mattia non è affatto bello, ma ha piuttosto un volto segnato da difetti che sembrano quasi alludere alla sua diversità psicologica.

Mattia insomma appartiene alla categoria dei segnati da Dio, di coloro da cui, come vuole una voce popolare, bisogna guardarsi, giacché il difetto esteriore più o meno rilevante sta a indicare che anche all'interno qualcosa non va.²⁹

Frequenti nel testo sono i momenti in cui egli si guarda allo specchio, luogo per antonomasia simbolo «dell'autoriflessione ma anche di sdoppiamento dell'immagine.»³⁰ Ad esempio quando decide di mutare il proprio aspetto recandosi dal barbiere, oppure quando, nelle sembianze di Adriano Meis, si rende conto che l'occhio strabico è una caratteristica che lo lega indissolubilmente alla sua precedente identità. In tutti questi casi «è significativo che ogni volta resti un disagio, una spia addirittura fisica di una scarsa immedesimazione con la propria maschera.»³¹ Mattia, infatti, a partire dalla propria fisionomia, fatica ad accettarsi e questo genera in lui una tendenza a non identificarsi con sé stesso.

Il rifiuto della propria immagine e la conseguente propensione allo sdoppiamento sono elementi che caratterizzano la personalità di Mattia in svariate situazioni che rasentano la follia. Ad esempio, uno dei momenti più significativi sotto questo aspetto si verifica

²⁸ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.33-34

²⁹ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.12

³⁰ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.90

³¹ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.90

quando Adriano Meis (alter ego di Mattia Pascal) arriva persino a dialogare con la propria ombra:

Mi guardai attorno; poi gli occhi mi s'affissarono su l'ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, io non potevo calpestarla, l'ombra mia.

Chi era più ombra di noi due? io o lei?

Due ombre!

Là, là per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io, zitto; l'ombra, zitta.³²

Le caratteristiche fisiche di Mattia, dunque, non solo vanno colte dal lettore come tracce evidenti del suo antieroisimo e della sua diversità, ma sembrano quasi segnalare al protagonista stesso la necessità di prendere coscienza della propria estraneità fisica e psicologica rispetto al mondo circostante.

A queste sue peculiarità vanno poi sommate le caratteristiche prettamente morali:

sul piano psicologico il suo comportamento pare sempre determinato da un'esigenza di trasgressione che non giunge mai allo scontro aperto con l'autorità, alla rivalità aperta e dunque al conflitto edipico col padre e con le sue figure sostitutive, ma di fatto ogni volta ripiega nell'accettazione dell'autorità, trasgredita ma mai delegittimata.³³

Per comprendere questa sua attitudine comportamentale, ossia questo suo voler agire, ma non agire, non si può prescindere dal fare riferimento all'infanzia di Mattia. All'età di soli quattro anni, infatti, egli perde il padre e questo segna drasticamente il destino suo e della sua famiglia. Il patrimonio familiare, in virtù dell'incompetenza della madre nel gestirlo e della tenera età dei figli, viene affidato a un conoscente (il signor Malagna) affinché lo amministri, ma questi finisce progressivamente con il dilapidarlo.

Mattia pertanto vive la propria giovinezza in una condizione agiata, ma privo di una figura maschile di riferimento. Crescendo, egli assume consapevolezza della propria situazione economica e avrebbe la possibilità di opporsi al totale scialacquamento dei propri beni, tuttavia finisce unicamente per assistervi:

³² L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.248

³³ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.76

quando Berto e io fummo cresciuti, gran parte deli averi nostri, è vero, era andata in fumo; ma avremmo potuto salvare dalle grinfie di quel ladro il resto che, se non più agiatamente, ci avrebbe certo permesso di vivere senza bisogni. Fummo due scioperati; non ci volemmo dar pensiero di nulla, seguitando, da grandi, a vivere come nostra madre, da piccoli, ci aveva abituato.³⁴

Il suo atteggiamento è pertanto analogo a quello della madre; si disinteressa degli affari dimostrando una totale incapacità nell'assumersi delle responsabilità e preferendo piuttosto continuare a vivere in maniera dissoluta. Questo *modus vivendi* non lo abbandona neppure nel momento in cui si sposa, tanto che nonostante la sua condizione dal punto di vista finanziario risulti disperata, egli, pur volendo, non riesce a trovare lavoro.

Mi misi, ma quasi senza speranza, in cerca di un'occupazione qual si fosse, per provvedere ai bisogni più urgenti della famiglia. Ero inetto a tutto; e la fama che m'ero fatta con le mie imprese giovanili e con la mia scioperataggine non invogliava certo nessuno a darmi da lavorare.³⁵

Mattia non è il classico protagonista che affronta con dinamismo la propria vita, non ha in mano le redini del proprio destino, ma è piuttosto un soggetto passivo, che vive in balia degli eventi esterni. Questi aspetti lo portano ad avere una nomea tutt'altro che positiva tra gli abitanti del paese e ad essere disprezzato persino dalla moglie e dalla suocera.

La sua situazione sembrerebbe risollevarsi nel momento in cui riesce a trovare un impiego come bibliotecario e la moglie partorisce due figlie, ma anche in questo caso interviene il narratore Pirandello. La morte nel giro di un anno in successione delle due bambine e della madre sono duri colpi per il protagonista, che non riesce a trovare pace neppure all'interno del proprio nucleo familiare. È il caso ad offrirgli, nel proseguo della vicenda, l'opportunità di intraprendere una nuova vita tramite la straordinaria vincita al casinò di Montecarlo e alla successiva scoperta della notizia della sua morte. Il fatto che non sia lui stesso a determinare le proprie fortune, ma piuttosto la buona sorte, non è però altro che l'ennesima spia volta a segnalare la mancata evoluzione del personaggio, che persiste nella sua inadeguatezza anche in età adulta. La continua frustrazione delle aspettative, il successivo fallimento del suo tentativo di ricrearsi una nuova vita (argomento che verrà trattato nei successivi due capitoli) e infine il suo ritorno nel suo paese di origine sono tutti

³⁴ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.30

³⁵ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.58

elementi che decretano la definitiva disfatta del personaggio pirandelliano, non più carattere forte in pieno possesso delle proprie facoltà e della propria vita, ma piuttosto alla sua mercé.

La modernità è il tempo in cui l'epos è impossibile e il tragico si converte in comico...L'eroe monologico (tipico della tragedia e dell'epos), che conosce un solo linguaggio e una sola verità è sostituito da un antieroe, condannato all'inettitudine dalla sua stessa facoltà di sdoppiamento, dalla sua predisposizione a vedersi vivere.³⁶

2.2 Disgregazione e ricostruzione dell'io

La vita di Mattia Pascal all'interno del romanzo è caratterizzata da continui alti e bassi. Come in parte intuibile nel capitolo precedente, nel corso della prima parte dell'opera, l'io del protagonista va incontro ad una progressiva disgregazione, a causa di varie vicissitudini. Tralasciando gli anni della giovinezza, a partire dal suo matrimonio gli eventi iniziano a precipitare. Fino ad allora infatti, Mattia conduce un'esistenza modesta, privo di impegni e obblighi di qualsiasi genere, sostenuto interamente dal patrimonio familiare; egli concepisce la propria famiglia (che peraltro tende a idealizzare) alla stregua di «un nido protettivo e deresponsabilizzante.» Una volta sposatosi, tuttavia, si trova a dover far fronte a situazioni e responsabilità mai affrontate prima.

Già nella situazione originaria, per quanto idealizzata, erano evidenti alcuni condizionamenti nevrotici, come la debolezza delle figure genitoriali, la mancata identificazione del protagonista in un modello maschile, la sua difficoltà di vivere in conflittualità edipica, per quanto spostata su Malagna. Nella famiglia d'acquisizione, tale predisposizione nevrotica esplose con violenza. Il nucleo familiare si presenta allora come una gabbia da cui il protagonista aspira a evadere con una fuga.³⁷

Il matrimonio con Romilda non viene contratto in virtù di un reale interesse amoroso, ma piuttosto per un duplice motivo; da un lato perché Romilda è incinta e aspetta un figlio da lui e dall'altro su insistenza della madre, che spera in questo modo che il figlio si sistemi non solo dal punto di vista sentimentale, ma anche da quello economico. Tuttavia, il fatto che non vi sia un interesse reciproco e che Mattia si ritrovi a convivere, oltre che con il

³⁶ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.95

³⁷ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.88-89

difficile carattere della propria moglie, persino con quello burrascoso della propria suocera, aggravano un contesto già reso difficile dall'incapacità del protagonista nel trovare un'occupazione.

Sebbene trovi infine lavoro come bibliotecario, la situazione crolla definitivamente nel momento in cui la seconda figlia (la prima era morta qualche giorno dopo la nascita) e la madre muoiono praticamente in contemporanea, «nello stesso giorno e quasi alla stess'ora.»³⁸

La frammentazione di Mattia giunge quindi ora ad un punto di non ritorno: ha perso gli unici affetti a cui era legato, vive in uno stato di continua tensione a causa dei cattivi rapporti in casa ed anche il lavoro, terminato l'entusiasmo iniziale, non gli dà più alcuna soddisfazione. La sua vita è diventata ormai a tutti gli effetti una prigione, un luogo talmente asfissiante che egli, dopo aver contemplato e in un secondo momento scartato l'ipotesi di suicidarsi, non può far altro che fuggire.

Ero capitato là, a Montecarlo, per caso.

Dopo una delle solite scene con mia suocera e mia moglie, che ora, oppresso e fiaccato com'ero dalla doppia recente sciagura, mi cagionavano un disgusto intollerabile; non sapendo più resistere alla noja, anzi allo schifo di vivere a quel modo; miserabile, senza più il conforto che mi veniva dalla mia dolce bambina, senza alcun compenso, anche minimo, all'amarezza, allo squallore, all'orribile desolazione in cui ero piombato; per una risoluzione quasi improvvisa, ero fuggito dal paese.... Che avrebbe potuto capitarmi di peggio, alla fin fine, di ciò che avevo sofferto e soffrivo a casa mia? Sarei andato incontro, sì, ad altre catene, ma più gravi di quella che già stavo per strapparmi dal piede non mi sarebbero certo sembrate.³⁹

Si tratta di un momento fondamentale all'interno del romanzo: recatosi al casinò di Montecarlo, dopo aver letto un opuscolo che lo pubblicizzava, Mattia vi si ferma per dodici giorni, durante i quali vince una cifra considerevole di lire. Decisosi a fare ritorno a casa, durante il viaggio in treno accade l'impensabile; egli si imbatte nella notizia della sua morte, descritta come suicidio a causa degli ingenti debiti economici. Quale migliore occasione, dunque, per abbandonare la precedente vita e ripartire da zero? Nonostante, infatti, egli di primo impatto voglia confutare la propria morte, presto decide di volgere la situazione a proprio vantaggio.

Aprii lo sportello e mi precipitai giù, con l'idea confusa di fare qualche cosa, subito: un telegramma d'urgenza per smentire quella notizia. Il salto che spiccai dal vagone mi salvò:

³⁸ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.75

³⁹ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.77

come se mi avesse scosso dal cervello quella stupida fissazione, intravidi in un baleno...ma sì! la mia liberazione la libertà una vita nuova! (...) Ero morto, ero morto: non avevo più debiti, non avevo più moglie, non avevo più suocera: nessuno! libero! libero! libero! Che cercavo di più? (...) Morto? affogato? Una croce, e non se ne parli più!⁴⁰

Pirandello fornisce dunque la possibilità al proprio personaggio di ribellarsi ai vincoli sociali di cui è diventato schiavo e di costruirsi una nuova identità senza più dovere rendere conto a nessuno; Mattia sembrerebbe poter finalmente abbracciare la libertà tanto agognata.

Ero solo ormai, e più solo di com'ero non avrei potuto essere su la terra, sciolto nel presente d'ogni legame e d'ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza più il fardello del mio passato, e con l'avvenire dinnanzi, che avrei potuto foggarmi a piacer mio.

Ah, un pajo d'ali! Come mi sentivo leggero!⁴¹

Formalmente si è conclusa dunque la disgregazione di Mattia Pascal. Ora, il primo passo da compiere è quello di eliminare ogni traccia del precedente io e costruirne uno nuovo; l'ottavo capitolo è interamente dedicato a quest'operazione. Mattia inizia a far di sé «un'altr'uomo»⁴², sentendosi finalmente artefice del proprio destino e convinto ormai di essere in grado di evitare gli errori commessi in passato. Le prime azioni che compie sono concrete e riguardano il suo aspetto esteriore: si tratta di una scelta non casuale che mostra nuovamente la fatica da parte del protagonista ad accettare la propria estetica, nella quale tende a non rispecchiarsi. Per evitare di essere riconosciuto e per cercare quindi anche di prendere le distanze dalla sua precedente immagine, innanzitutto decide di farsi accorciare la barba da un barbiere. Successivamente stabilisce di farsi crescere i capelli e di indossare degli occhiali colorati, al fine di celare lo strabismo del suo occhio sinistro. Ultimata la trasformazione fisica, non gli resta che darsi ufficialmente un nuovo nome: ironia della sorte, questo gli viene «quasi offerto in treno». Dopo aver ascoltato una conversazione tra due signori, Mattia sceglie infatti di identificarsi con il nome di Adriano Meis.

«Adriano Meis! Sì...Adriano Meis: suona bene...»

⁴⁰ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.105-106-114

⁴¹ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.115

⁴² L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.115

Mi parve anche che questo nome quadrasse bene alla faccia sbarbata e con gli occhiali, ai capelli lunghi, al cappellaccio alla finanziaria che avrei dovuto portare.⁴³

Una sensazione di onnipotenza invade a questo punto Mattia, al quale ogni cosa sembra diversa, migliore, come se fino a quel momento egli non avesse mai realmente vissuto.

Mattia sente «come rifatta vergine e trasparente la coscienza»⁴⁴ e inizia ad osservare la realtà intorno a sé con occhi diversi: tutto, ad un tratto, è diventato più semplice ed anche le situazioni e gli oggetti più banali sono ora in grado di strappargli un sorriso.

Riflettendo in questi termini, il protagonista si rende conto di portare ancora al dito la fede nuziale. In questa circostanza è significativa l'importanza che il narratore attribuisce a quest'oggetto. Si tratta di un elemento materiale che lo lega al suo passato e di cui quindi deve assolutamente liberarsi. Angustiato dal pensiero che, una volta disfattosene, l'anello possa essere ritrovato e possa pertanto condurre sulle sue tracce, egli si risolve infine a gettarlo nel gabinetto di una stazione ferroviaria. È un gesto importante, perché manifesta ulteriormente la ferma decisione dell'io di lasciarsi alle spalle il passato, per attuare senza ostacoli la propria ricostruzione. In altre parole, Mattia Pascal non vuole più esistere, d'ora in poi esisterà solo Adriano Meis.

Adriano, dunque, inizia a questo punto a fantasticare sul proprio passato che deve ricreare totalmente da zero. In tale occasione, si nota la sua propensione a ragionare sulla scorta del vissuto di Mattia. Egli, ad esempio, immagina di essere figlio unico, di aver avuto un padre irresponsabile ed una madre morta precocemente e di essere stato pertanto cresciuto dal nonno paterno. Questo non è un fatto trascurabile: la disgregazione del suo io non equivale alla scomparsa della sua personalità; dunque, nello specifico, il fatto di avvertire implicitamente la mancanza di una figura di riferimento maschile è un elemento che, come in precedenza ha caratterizzato Mattia, così ora caratterizza Adriano.

La città in cui il protagonista decide in un primo momento di stabilire le proprie fondamenta è Torino.

Ecco, ci andavo adesso, e mi proponevo tante cose: mi proponevo di scegliere una via e una casa, dove il nonno mi aveva lasciato fino all'età di dieci anni, affidato alle cure di una famiglia⁴⁵

⁴³ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.119-120

⁴⁴ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.120

Prende vita, dunque, ufficialmente la figura di Adriano Meis, tramite cui il protagonista spera di dare una svolta alla propria esistenza e di lasciarsi finalmente alle spalle tutte le difficoltà e i problemi incontrati in precedenza. La fiducia e la speranza nei confronti di questa nuova «avventura» sono palpabili ed emergono con forza all'interno di varie pagine del romanzo.

Questo inseguimento, questa costruzione fantastica d'una vita non realmente vissuta, ma colta man mano negli altri e nei luoghi e fatta e sentita mia, mi procurò una gioia strana e nuova, non priva d'una certa mestizia, nei primi tempi del mio vagabondaggio.⁴⁶

Forte della libertà conquistata, Adriano decide di iniziare a girare l'Italia. La spensieratezza e la gioia lo accompagnano ora nelle sue giornate e finalmente egli sembra aver raggiunto una sorta di equilibrio.

M'assaliva di tratto in tratto l'idea di quella mia libertà sconfinata, unica, e provavo una felicità improvvisa, così forte, che quasi mi ci smarrivo in un beato stupore; me la sentivo entrar nel petto con un respiro lunghissimo e largo, che mi sollevava tutto lo spirito. Solo! solo! solo! padrone di me! Senza dover dar conto di nulla a nessuno!⁴⁷

All'ebbrezza iniziale del primo anno, inizia però a subentrare nel corso del secondo la stanchezza e il desiderio di prendere una pausa da quel continuo peregrinare. Fino a quel momento Adriano ha vissuto una nuova «giovinezza spensierata», ma ora si rende conto della necessità di diventare «uomo». In quanto «uccello senza nido», egli decide quindi di trovarsi una sistemazione, per non sentirsi più addosso la «precarietà che tien sospeso l'animo di chi viaggia»⁴⁸. Si reca pertanto a Roma, considerata la città più congeniale a lui per la sua indifferenza verso i forestieri (oltre che per la sua bellezza). Nonostante il desiderio di prendere una propria casa, a causa delle necessarie pratiche burocratiche alle quali egli, privo di un'identità ufficiale agli occhi dello stato, non può far fronte, opta infine per alloggiare a pensione presso la famiglia Paleari.

Con lo scorrere del tempo, emergono però progressivamente una serie di ostacoli che mettono in discussione la sua nuova identità.

⁴⁵ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.125

⁴⁶ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.125

⁴⁷ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.127

⁴⁸ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.134

La solitudine che ha circondato Adriano Meis nei suoi primi anni di vita è stata infatti anche il motivo della sua «salvezza». Fin dall'inizio del suo soggiorno romano egli ha modo di imparare a proprie spese, come sia molto più complicato condurre una vita fittizia nel momento in cui ci si relaziona con altre persone. La socializzazione prevede tutta una serie di taciti obblighi ai quali Adriano non è più abituato, quali ad esempio il dover giustificare i propri comportamenti oppure anche solo il dover condividere il proprio vissuto.

2.3 Il fallimento del Bildungsroman

L'inizio della fine. Con quest'espressione si potrebbe sintetizzare l'esperienza romana di Adriano Meis, che, una volta giunto nella capitale, inizia a trovare sempre più complicato mantenere la nuova identità. Presso la famiglia Paleari, nel corso dei primi tempi, egli tenta di adottare un profilo riservato e di non immischiarsi in alcun modo nelle vicende domestiche, al fine di evitare di cadere nell'errore di rivelare informazioni personali.

Man mano che la familiarità cresceva per la considerazione e la benevolenza che mi dimostrava il padron di casa, cresceva anche per me la difficoltà del trattare, il segreto impaccio che già avevo provato e che spesso ora diventava acuto come un rimorso, nel vedermi lì, intruso in quella famiglia, con un nome falso, coi lineamenti alterati, con un'esistenza fittizia e quasi inconsistente. E mi proponevo di trarmi in disparte quanto più mi fosse possibile, ricordando di continuo a me stesso che non dovevo accostarmi troppo alla vita altrui, che dovevo sfuggire ogni intimità e accontentarmi di vivere così fuor fuori.⁴⁹

Nel tentativo, dunque, da un lato di sfuggire alle domande sul proprio conto da parte dei suoi coinquilini e dall'altro nel vano tentativo di rifuggire la noia, il protagonista finisce spesso con il girovagare per le vie di Roma. Proprio durante una di queste sue uscite, trovandosi coinvolto in una rissa, rischia per la prima volta di mandare in frantumi la propria identità.

Ci volle del bello e del buono, per liberarmi di quei due zelanti questurini, che volevano assolutamente condurmi con loro, perché denunciassi il fatto. Bravo! Non ci sarebbe mancato altro! Aver da fare con la questura, adesso! comparire il giorno dopo nella cronaca dei giornali come un quasi eroe, io che me ne dovevo star zitto, in ombra, ignorato da tutti...

⁴⁹ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.161

Eroe, ecco, eroe non potevo più essere davvero.⁵⁰

Adriano corre un rischio simile anche poco tempo dopo, quando una sera, trovandosi a discorrere con la signorina Caporale e Adriana, gli viene chiesto se sia mai stato sposato, a causa della sua tendenza a sfregarsi l'anulare con il pollice, quasi come a voler far girare un anello. Anche in quest'occasione, riesce ad uscirne indenne, negando la cosa e soprattutto sviando il discorso.

Situazioni simili, tuttavia, fanno capire al protagonista l'impossibilità di persistere nel proprio atteggiamento schivo e distaccato, con il quale ha finito piuttosto solo per destare maggiore sospetto e curiosità. Decide pertanto di aprirsi maggiormente durante le conversazioni con i propri condomini.

(...) questa che pareva a me indiscrezione, non era in fondo naturale curiosità scusabilissima, in quanto che per forza doveva nascere da quella specie di silenzio strano che era attorno alla mia persona? E giacché la solitudine mi riusciva ormai insopportabile e non sapevo resistere alla tentazione d'accostarmi agli altri, bisognava pure che alle domande di questi altri, i quali avevano bene il diritto di sapere con chi avessero da fare io soddisfacessi, rassegnato, nel miglior modo possibile, cioè mentendo, inventando, non c'era via di mezzo!⁵¹

È chiaro che Adriano non può fornire reali informazioni riguardo alla propria vita, di conseguenza non gli resta che mentire spudoratamente. Nonostante ad egli questo non piaccia affatto, comprende però che si tratta dell'unico modo per poter restare a vivere in quell'abitazione.

Peraltro, abituandosi progressivamente a fondere verità e menzogna, inizia a trarne beneficio persino lui:

e ora io, dopo un anno e più di forzato di silenzio, provavo un gran piacere a parlare, a parlare, ogni sera, lì nel terrazzino, di quel che avevo veduto, delle osservazioni fatte, degli incidenti che mi erano occorsi qua e là⁵²

Nel momento in cui Adriano inizia finalmente ad adattarsi alla sua nuova vita, l'arrivo

⁵⁰ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.165

⁵¹ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.168

⁵² L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.170

a Roma di Terenzio Papiano, genero di Anselmo Paleari, e di suo fratello risulta però destabilizzante. Terenzio e Mattia, infatti, si scoprono presto rivali in amore non dichiarati nei confronti di Adriana: il primo per ragioni economiche (ossia per non restituire al cognato la dote della moglie deceduta prematuramente), mentre il secondo unicamente per motivi sentimentali. Terenzio, dunque, al fine di sbugiardare Mattia e mandarlo via di casa, prova in ogni modo ad indagare sul suo passato, non solo tempestandolo di domande ma anche tramite tentativi ingegnosi. In un primo momento, infatti, conduce in casa un uomo di cognome Meis, il quale si dichiara convinto di essere suo parente. L'uomo è chiaramente ubriaco e non agisce in mala fede, tanto che il protagonista, resosi subito conto che si tratta di una trappola tesagli dal rivale, decide di stare al gioco e di assecondare il pover'uomo.

Successivamente, inoltre, si verifica un ulteriore avvenimento inaudito: Terenzio porta in casa lo spagnolo conosciuto da Mattia Pascal al casinò di Montecarlo. Adriano riesce ad evitarlo, ma temendo che l'evento possa accadere nuovamente, decide di operarsi all'occhio strabico (cosa che gli era per giunta stata suggerita in precedenza dalla signorina Caporale, convinta che in questo modo avrebbe assunto un aspetto migliore) e di cancellarsi dalla faccia dunque «l'ultima traccia» di Mattia.

A questo punto della vicenda, poco dopo il termine della convalescenza del protagonista si verificano in rapida successione una serie di episodi che segnano non solo la sconfitta di Adriano nella lotta silenziosa per la mano di Adriana, ma soprattutto il definitivo fallimento del nuovo personaggio. Gli eventi iniziano a precipitare a partire dal momento in cui Anselmo Paleari, studioso di teosofia e di spiritismo, decide di tenere una seduta spiritica all'interno della stanza di Adriano. La seduta si svolge al buio e ad essa oltre ai membri di casa prendono parte la signorina Pantogada insieme alla sua governante e un pittore spagnolo di nome Manuel Bernaldez. Nel corso della seduta la sorte sembra inizialmente tornare ad arridere ad Adriano, il quale di soppiatto riesce a baciare Adriana.

Quasi involontariamente io mi recai allora la mano di Adriana alla bocca; poi, non contento, mi chinai a cercar la bocca di lei, e così il primo bacio, bacio lungo e muto, fu scambiato fra noi.⁵³

Si tratta tuttavia di una felicità illusoria per il protagonista. Egli, infatti, si rende presto conto di quanto la sua condizione di vita del tutto eccezionale rappresenti per lui un limite invalicabile.

⁵³ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.228-229

Vedevo finalmente: vedevo in tutta la sua crudezza la frode della mia illusione: che cos'era in fondo ciò che m'era sembrata la più grande delle fortune, nella prima ebbrezza della mia liberazione. Avevo già sperimentato come la mia libertà, che a principio m'era parsa senza limiti, ne avesse purtroppo nella scarsezza del mio denaro; poi m'ero anche accorto ch'essa più propriamente avrebbe potuto chiamarsi solitudine e noia, e che mi condannava a una terribile pena; quella della compagnia di me stesso.⁵⁴

Il protagonista, per la prima volta all'interno del romanzo, prende realmente consapevolezza della propria realtà: ufficialmente Adriano Meis non esiste e Mattia Pascal giace sepolto nel cimitero di Miragno. Baciando Adriana, ha semplicemente finito per illuderla.

Egli non potrà mai avere una relazione con lei, perché davanti alla legge non è nessuno.

Troppe cose, senza parlare, le avevo detto, stringendole la mano, inducendola a intrecciare con le mie le sue dita; e un bacio, un bacio infine aveva suggellato il nostro amore. Ora, come risponder coi fatti alla promessa? Potevo far mia Adriana? (...) ah povera Adriana, e come avrei potuto io chiuderla con me nel vuoto della mia sorte, farla compagna d'un uomo che non poteva in alcun modo dichiararsi e provarsi vivo? Che fare? che fare?⁵⁵

È una constatazione assai dolorosa quella di Adriano, che si sente responsabile delle sorti di Adriana, ma deve fare i conti con la dura verità. «Povera Adriana» sono le parole che il protagonista non riesce ad esimersi dal pronunciare, nel momento in cui la incontra. La tentazione di confessarle tutto è forte, ma egli, ancora troppo scosso dalla recente presa di coscienza, decide di non renderla partecipe della propria sofferenza, per non causargliene altrettanta. Adriano Meis non è e non sarà mai libero, ma sarà sempre schiavo di Mattia Pascal e del suo vissuto. Ha cantato vittoria troppo presto, non capendo che il suo intento di iniziare una nuova vita non avrebbe in alcun modo potuto concretizzarsi.

All'impossibilità di dar libero sfogo al proprio amore, segue un'ulteriore disgrazia, che gli rinfaccia nuovamente la sua tragica situazione. Adriano, dovendo pagare il dottore che lo ha operato all'occhio, scopre di esser stato derubato di parte del suo denaro. Lo sportello dello «stipetto», in cui è solito riporre i soldi, è stato evidentemente forzato e all'appello mancano ben dodici mila lire. Il colpevole non può che essere Papiano, che deve aver

⁵⁴ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.235

⁵⁵ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.235-236

sfruttato il fratello per compiere il furto durante la seduta spiritica; tuttavia, Adriano non può denunciarlo.

E io? Che potevo far io? Denunziarlo? E come? Ma niente, niente, niente! Io non potevo far niente! ancora una volta, niente! Mi sentii atterrato, annichilito. Era la seconda scoperta, in quel giorno! Conoscevo il ladro, e non potevo denunziarlo. Che diritto avevo io alla protezione della legge? Io ero fuori d'ogni legge. Chi ero io? Nessuno! Non esisteva io, per la legge. E chiunque, ormai, poteva rubarmi; e io, zitto!⁵⁶

La rabbia e lo sconforto assalgono il protagonista, che cerca in ogni modo di placare Adriana, la quale, avendo assistito alla drammatica scoperta, si dispera per l'accaduto e gli intima di denunciarlo. La situazione è paradossale: Adriano è la vittima, è stato rapinato e conosce l'identità del malfattore, eppure non può rivolgersi a chi di dovere, ma deve piuttosto preoccuparsi che la notizia non si diffonda, quasi fosse lui il colpevole. Mattia inizia dunque ad essere stufo di vestire i panni di Adriano e incomincia, per la prima volta dal suo arrivo presso la famiglia Paleari, a pensare di andarsene.

Con quel lutto nel cuore, con quell'esperienza fatta, me ne sarei andato via, ora, da quella casa, a cui mi ero già abituato, in cui avevo trovato un po' di requie, in cui mi ero fatto quasi il nido; e di nuovo per le strade, senza meta, senza scopo, nel vuoto. La paura di ricader nei lacci della vita, mi avrebbe fatto tenere più lontano che mai dagli uomini, solo, solo, affatto solo, diffidente, ombroso; e il supplizio di Tantalo si sarebbe rinnovato per me.⁵⁷

È però in seguito, che la frustrazione di Adriano raggiunge il culmine ed egli non solo decide di partire, ma persino di tornare alla propria vecchia identità, decretando dunque in questo modo il proprio fallimento. Dopo aver finto di aver ritrovato il denaro che gli è stato sottratto, al fine di calmare gli animi ed evitare scandali, egli, conscio di aver deluso Adriana con il suo comportamento, si risolve a prendere le distanze da quest'ultima per non illuderla e ferirla ulteriormente.

Dovevo soffocarla, soffocarla, la mia passione; non rivolgere più ad Adriana né uno sguardo né una parola d'amore. (...) Mi nacque lì per lì l'idea di far perdere ad Adriana ogni stima di me, perché non mi amasse più, dimostrandome falso, duro, volubile, interessato... Mi sarei punito così del male che le avevo fatto. Sul momento, sì le avrei cagionato altro male, ma a

⁵⁶ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.243

⁵⁷ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.247

fin di bene, per guarirla. (...) Ella doveva odiarmi, disprezzarmi, com'io mi odiavo e mi disprezzavo.⁵⁸

Per raggiungere il suo scopo, Adriano decide quindi di mostrarsi più docile nei confronti di Terenzio e di iniziare inoltre a corteggiare la signorina Pantogada. Questo suo atteggiamento finisce però per irritare il pittore Manuel Bernaldez, anch'egli suo pretendente: la situazione diventa sempre più tesa, fino a quando per un futile motivo tra i due scoppia un forte alterco. Sfidato a duello, Adriano si rivolge dunque a due ufficiali affinché questi lo rappresentino nella contesa; la conversazione, tuttavia, finisce con un nulla di fatto ed egli si ritrova da solo a girovagare per le vie di Roma. Giunto sul Ponte Margherita, egli comincia a riflettere sulla propria esistenza. La felicità e il desiderio di libertà provati durante i primi mesi non sono che un lontano ricordo: quella che gli era sembrata un'occasione irripetibile è ormai soltanto una condanna. Il pensiero di suicidarsi veramente balena nella mente di Adriano, ma subito subentra in lui la rabbia: certo, egli non ha smentito la notizia della propria morte, ma non è stato lui a riconoscere il proprio cadavere nel molino della Stia, sono state Romilda e la madre, coloro che gli hanno condizionato l'esistenza anche quando era formalmente vivo. Loro si sono sbarazzate di lui, ma lui al contrario non ha potuto liberarsi di loro. Queste considerazioni conducono Adriano a maturare una conclusione: l'unica strada percorribile è quella della vendetta e nella sua condizione ciò significa riprendere a vestire gli abiti di Mattia Pascal e tornare da dove era fuggito, dunque a Miragno.

Un sussulto di gioja, anzi un impeto di pazzia m'investì, mi sollevò. Ma sì! Ma sì! Io non dovevo uccider me, un morto, io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile; quell'Adriano Meis dovevo uccidere (...) Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso! Annegato, là, come Mattia Pascal! Una volta per uno! Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra!⁵⁹

La creazione di Adriano Meis è ufficialmente fallita. Mattia ha provato ad intraprendere una nuova vita, ma si è dovuto scontrare con la realtà. A nulla è servito darsi un nome, cambiare i connotati e inventare di sana pianta il proprio passato. Fino a quando ha vissuto ai margini della società, è riuscito a sopravvivere, ma non appena la solitudine l'ha spinto a tentare di reinserirvisi, si è reso conto dell'impossibilità di sfuggire alle sue leggi e alle sue convenzioni.

⁵⁸ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.257-258-259

⁵⁹ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.274-275

Il fallimento di Adriano Meis è in realtà il fallimento del Bildungsroman, vale a dire di un modello di romanzo strutturato intorno all'ipotesi di una progressiva formazione sentimentale, morale e culturale del protagonista, il quale, attraverso di essa, mira a una vera e propria «costruzione» della propria personalità. È appunto quanto tenta di fare Pascal una volta trasformatosi in Adriano Meis.⁶⁰

2.4 La trasformazione da persona a personaggio

La parte finale del *Fu Mattia Pascal* segna la cosiddetta trasformazione del protagonista da persona a personaggio. Procedendo con ordine, per spiegare come essa avvenga, è doveroso riprendere le fila del discorso interrotto nel capitolo precedente: Mattia Pascal ha deciso di riappropriarsi della propria vita e con ciò di vendicarsi della moglie e della suocera. Con questo proposito egli, dunque, si dirige a Miragno, convinto che nulla questa volta possa impedirgli di raggiungere il suo intento.

Ah! Tornavo a esser vivo, a esser io, io, Mattia Pascal. Lo avrei gridato forte a tutti, ora: «Io, io, Mattia Pascal! Sono io! Non sono morto! Eccomi qua!». E non dover più mentire, non dover più temere d'esser scoperto! (...) Ora avrei avuto di nuovo la moglie addosso, è vero, e quella suocera...Ma non le avevo forse avute addosso anche da morto? Ora almeno ero vivo, e agguerrito. Ah, ce la saremmo veduta!⁶¹

Prima di giungere a destinazione, Mattia decide di fermarsi qualche giorno a Pisa, per evitare che gli inquirenti facciano collegamenti tra il suicidio di Adriano e la ricomparsa di Mattia e per approfittare per dedicarsi al ripristino «fisico» di Mattia Pascal. Infatti, anche in questo caso, per liberarsi della precedente identità, Mattia decide innanzitutto di modificare il proprio aspetto. Per prima cosa, aspettando di apprendere dai giornali la notizia della propria morte, si compra un cappello sulla scorta di quelli che un tempo era solito indossare e si fa tagliare i capelli da un barbiere. Successivamente compra una valigia e un nuovo abito in modo tale da non ripresentarsi a casa allo sprovvisto. L'indomani finalmente Mattia consultando i quotidiani di Roma s'imbatte nel tanto atteso articolo riguardante il proprio

⁶⁰ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.67

⁶¹ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.277-278

decesso. Nonostante le alte aspettative, al suo suicidio non vengono riservate che poche righe; quanto basta comunque perché egli si risolva a partire.

La prima persona da cui decide di andare è il fratello Roberto. Arrivato presso la sua abitazione ad Oneglia (città poco distante da Miragno), dopo l'emozione e la gioia iniziale, il protagonista viene a conoscenza di una notizia paradossale: sua moglie Romilda si è sposata nuovamente, questa volta con Pomino, suo vecchio amico. Malgrado lo stupore, Mattia crede dunque in un primo momento di potersene liberare per sempre, ma subito deve ricredersi: tornando a casa egli sarà costretto a riprendersi la propria moglie, dal momento che la legge prevede l'annullamento del secondo matrimonio alla ricomparsa del primo coniuge.

Il fatto che egli, in questa situazione, figuri come terzo che cerca di inserirsi in una relazione a due, non è una novità all'interno del romanzo ed è fondamentale per la sua stessa comprensione. In molteplici occasioni, infatti, questa dinamica si ripete: ad esempio con Adriana e Terenzio, oppure con la signorina Pantogada e il pittore Bernaldez. Dal punto di vista simbolico, Mattia risulta quindi sempre essere l'escluso, colui che finisce per essere emarginato e per stare a guardare la vita degli altri. Questa sua condizione, peraltro sempre da lui stesso accettata, degenera nella conclusione dell'opera proprio in virtù del secondo matrimonio contratto dalla moglie.

Deciso ad affrontare la situazione in un modo o nell'altro, Mattia fa quindi ritorno a Miragno. La sua ricomparsa è traumatica: da un lato per Pomino, Romilda e la vedova Pescatore, che tutto si aspettavano fuorché che lui fosse ancora vivo e dall'altro per lo stesso Mattia, che scopre che nel frattempo non solo i due si sono sposati, ma hanno pure avuto una figlia. Il suo desiderio di vendetta, dunque, passa in secondo piano per questo motivo e dopo aver assicurato loro di non essere intenzionato ad immischiarsi nel loro matrimonio, Mattia si congeda definitivamente da quella che un tempo era la sua famiglia.

Sceso giù in istrada, mi trovai ancora una volta sperduto, pur qui, nel mio stesso paesello nativo: solo, senza casa, senza mèta.

E ora? Domandai a me stesso. Dove vado?

Mi avviai guardando la gente che passava. (...) Ma che! Nessuno mi riconosceva, perché nessuno pensava più a me. Non destavo neppure curiosità, la minima sorpresa... E io che m'ero immaginato uno scoppio, uno scompiglio, appena mi fossi mostrato per le vie! (...) Ah, che vuol dire morire! Nessuno, nessuno si ricordava più di me, come se non fossi mai esistito...⁶²

⁶² L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.305-306

Una forte desolazione assale il protagonista, nel momento in cui si trova a fare i conti con l'indifferenza dei suoi concittadini, che non danno segno di essersi accorti della sua presenza in città. Tornato nel suo precedente luogo di lavoro, la biblioteca, vi ritrova il vecchio amico don Eligio Pellegrinotto, il quale decide di riportarlo in città affinché gli abitanti lo riconoscano. La notizia si sparge in fretta e la sua storia singolare diventa celebre.

Discutendo con l'amico, Mattia dichiara di non sapere che insegnamento trarre dalla propria esperienza.

-Intanto, questo, - egli mi dice: - che fuori dalla legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere.

Ma io gli faccio osservare che non sono affatto rientrato né nella legge, né nelle mie particolarità. Mia moglie è moglie di Pomino, e io non saprei proprio dire ch'io mi sia.⁶³

Quella di Mattia è una perpetua resurrezione inattuata. Dopo aver tentato miseramente di costruirsi una nuova identità basandosi sulla decostruzione di quella precedente, egli si è trovato costretto, «per esistere ancora», a costruire «una seconda operazione di morte: uccidere, dare la morte per suicidio alla nuova identità per ritornare a Mattia.»⁶⁴ Ma, nuovamente, ha ottenuto un risultato parziale: in parte è resuscitato, in parte no.

Inaspettatamente si è scoperto al di fuori della vita, peraltro proprio quando egli era convinto che si stesse verificando il contrario. La sua famiglia non è più sua e la lapide recante il suo nome, che giace nel cimitero di Miragno, sembra quasi fatta apposta per ricordargli che «la vita non è più per lui.» Alla confusione del protagonista circa la sua stessa identità, si aggiunge persino quella altrui, come dimostra il verificarsi di situazioni simili:

(...) Qualche curioso (...) mi domanda: -Ma voi, insomma, si può sapere chi siete?

Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo: -Eh caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal.⁶⁵

La conclusione del romanzo smentisce quindi quella che all'inizio della vicenda era

⁶³ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.308

⁶⁴ A.D'Elia, «*Il fu Mattia Pascal*»: *la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata*, Sinestesie, Edizioni sinestesie, 2020, p.198

⁶⁵ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.309

l'unica certezza del protagonista: quella di essere Mattia Pascal. Una cosa di cui non aveva mai dubitato e a cui quindi non aveva mai attribuito molto importanza, ignorando «che cosa volesse dire il non sapere neppur questo»⁶⁶. In fondo però, l'insolita condizione a cui giunge il protagonista, non è altro che il più logico esito di una tendenza che lo caratterizza per tutta la storia: il suo essere totalmente passivo nei confronti della vita, come se per lui questa fosse «un risultato spontaneamente meccanico, meccanicamente indotto»⁶⁷. Questo suo atteggiamento, affrontato già nel capitolo riguardante l'inetitudine di Mattia, lo conduce pertanto nel finale ad accogliere indolente la propria «nuova» esistenza:

È nato il personaggio, una maschera nuda: l'uomo non è più persona, ma è diventato un simulacro di se stesso, estraniato dalla vita, lontano dalle sue illusioni e dalle sue tentazioni, nonché dai suoi codici morali. (...) Pascal non è «guarito», né certamente si è autorealizzato, e neppure è giunto ad accettare pienamente lo stato civile e le convenzioni sociali; ha solo imparato ad accettare la propria diversità e a vivere in una striscia di terra di nessuno, ai confini fra la vita e la morte. (...) La dinamica esistenziale del protagonista lo porta a un viaggio non verso la vita (...) ma lontano dalla vita e anzi «fuori» di essa.⁶⁸

⁶⁶ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.15

⁶⁷ A. D'Elia, «*Il fu Mattia Pascal*»: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata, *Sinestesia*, Edizioni sinestesia, 2020, p.193

⁶⁸ R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993, p.79-80

2.5 Chi è Vitangelo Moscarda?

Dare una risposta esaustiva all'interrogativo posto nel titolo di questo paragrafo, non è affatto semplice, ma, all'interno di questa e delle prossime sezioni, verrà fatto il tentativo di delineare un'immagine di Vitangelo Moscarda quanto più accurata possibile, ripercorrendo l'evoluzione del personaggio nel corso del romanzo. L'analisi della narrazione, peraltro, metterà in luce anche la progressiva difficoltà del protagonista stesso nel rispondere a tale apparentemente banale quesito.

In maniera preliminare, si può affermare che Vitangelo Moscarda è il protagonista di «Uno, nessuno e centomila», l'ultimo romanzo scritto da Luigi Pirandello.

L'opera è il risultato di una lunga gestazione: iniziata dall'autore a partire dal 1909, venne pubblicata in un primo momento a puntate nella rivista *La Fiera Letteraria* tra il 1925 e il 1926 e successivamente in romanzo, sempre nel corso dello stesso anno (1926).

Strettamente correlato al precedente *Il fu Mattia Pascal*, sia dal punto di vista tematico che da quello strutturale, *Uno, nessuno e centomila* ha analogamente come protagonista un personaggio inetto, che vive nella più totale «scioperataggine».

Vitangelo Moscarda ha ventotto anni, è sposato e vive di rendita tramite i profitti derivanti dalla banca ereditata dal padre e affidata ai «due fidati amici Firbo e Quantorzo»⁶⁹.

La sua scialba esistenza viene sconvolta fin dalla prima pagina del romanzo: a partire da un piccolo dettaglio, il protagonista, infatti, finisce per mettere in discussione la propria stessa identità.

L'episodio che dà origine alla sua graduale decostruzione si verifica un giorno qualunque, nel momento in cui la moglie, notando il marito attardarsi di fronte allo specchio, intrattiene questo breve dialogo insieme a lui:

-Che fai? - mia moglie mi domandò (...)

-Niente, - le risposi, - mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino.

Mia moglie sorrise e disse:

-Credevo ti guardassi da che parte ti pende.

Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda:

-Mi pende? A me? Il naso?

E mia moglie, placidamente:

-Ma sì, caro. Guàrdatelo bene: ti pende verso destra.⁷⁰

⁶⁹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.75

⁷⁰ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.15

Quella che per la moglie è una semplice osservazione diventa ben presto motivo di angoscia per il protagonista. Egli, di primo acchito, rimane infastidito da quella scoperta, trattandosi di un elemento a cui non aveva mai prestato attenzione prima di allora.

(...) m'era stato facile ammettere e sostenere quel che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno avuto la sciagura di sortire un corpo deforme: che cioè sia da sciocchi invanire per le proprie fattezze. La scoperta improvvisa inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo.⁷¹

A questo suo difetto se ne aggiungono poi molti altri, che la moglie decide di elencargli infastidita dalla sua reazione, da lei ritenuta eccessiva: le sue sopracciglia sembrano degli accenti circonflessi, le orecchie, così come le gambe, non sono simmetriche e via dicendo. Di fronte a quest'enumerazione, il protagonista rimane profondamente turbato, in quanto particolarmente incline per natura a «sprofondare (...) in abissi di riflessioni e considerazioni» che gli «scavavano dentro e bucheravano giù per torto e su per traverso lo spirito, come una tana di talpa»⁷²: come poi si vedrà nel paragrafo conclusivo, Vitangelo (insieme a Serafino Gubbio) è il personaggio più riflessivo dell'universo pirandelliano.

Proprio in virtù di questa sua caratteristica, le scoperte appena fatte non possono lasciarlo indifferente: egli si è reso conto di non conoscere affatto il proprio aspetto esteriore e a partire da questa considerazione inizia a mettere in dubbio la propria visione delle cose.

Prende avvio a questo punto, dunque, una continua e profonda meditazione da parte del protagonista che lo accompagna in tutto il corso dell'opera e che lo induce a mutare radicalmente la propria concezione della vita.

Cominciò da questo il mio male. Quel che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene.⁷³

Volendo approfondire la questione relativa alla propria fisionomia, Vitangelo, trovandosi in un secondo momento a conversare con un amico, decide di metterlo al corrente della particolarità del proprio naso, ottenendo però in risposta una reazione beffarda. Per vendicarsi allora, decide quindi di informarlo di un'imperfezione presente invece sul suo di

⁷¹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.15-16

⁷² L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.17

⁷³ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.18

volto: questa situazione ingenera una serie di situazioni analoghe, con il protagonista che inizia ad avere la percezione che sempre più persone, nel corso dei giorni seguenti, si avvicinano alle vetrine dei negozi, per specchiarsi alla ricerca di difetti dei quali non si erano mai avveduti.

Il comportamento di Vitangelo risulta ben presto maniacale: il pensiero di non apparire agli altri così come egli stesso era convinto di essere inizia ad assillarlo, a tal punto da arrivare a non tollerare più neppure la presenza della moglie. Egli desidera in altre parole restare da solo, ma non nel senso comunemente inteso.

Io volevo esser solo in un modo affatto insolito, nuovo. Tutt'al contrario di quel che pensate voi: cioè, senza me e appunto con un estraneo attorno.⁷⁴

Si tratta di un primo punto d'approdo della riflessione del protagonista, che elabora una visione singolare del concetto di solitudine.

La solitudine non è mai con voi; è sempre senza di voi, e soltanto possibile con un estraneo attorno: luogo o persona che sia, che del tutto vi ignorino, che del tutto voi ignoriate, così che la vostra volontà e il vostro sentimento restino sospesi e smarriti in un'incertezza angosciosa e, cessando ogni affermazione di voi, cessi l'intimità stessa della vostra coscienza. La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l'estraneo siete voi. Così volevo io esser solo. Senza me. Voglio dire senza quel me c'hio già conoscevo, o che credevo di conoscere. Solo con un certo estraneo, che già sentivo oscuramente di non poter più levarmi di torno e ch'ero io stesso: l'estraneo inseparabile da me.⁷⁵

Il desiderio di conoscere quell'«estraneo» diventa un'ossessione per Vitangelo e in questa situazione incominciano ad assumere sempre maggiore rilevanza gli specchi. Essi, infatti, costituiscono per il protagonista l'unico strumento tramite cui è possibile cogliere la naturalezza delle proprie azioni. Ad egli non interessa studiare minuziosamente la propria immagine, ma piuttosto cogliersi nella più totale spontaneità. Subito, tuttavia, si accorge della difficoltà di quest'operazione: come riuscire a vedersi, senza vedere se stessi? Qualsiasi tipo di espressione sembrerebbe forzata e dunque fittizia nell'esatto momento in cui egli decidesse di specchiarsi. E anche ammettendo la veridicità delle sue espressioni, tale veridicità verrebbe subito a mancare non appena egli si guardasse.

La prima occasione di verificare quanto ampiamente congetturato nelle righe

⁷⁴ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.24

⁷⁵ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.25

precedenti gli viene offerta dalla moglie, che, uscendo per far visita ad un'amica, gli concede involontariamente la tanta agognata solitudine. La sua gioia iniziale viene però rapidamente smorzata da una prima cocente delusione.

Postosi di fronte allo specchio con gli occhi serrati, egli si interroga sulla possibilità di riuscire ad osservare *l'estraneo*, convinto fermamente di averlo di fronte a sé. Aprendo gli occhi, tuttavia, con grande amarezza constata l'impossibilità di tale azione: si vede e per quanto si sforzi non riesce a fare a meno di riconoscersi nell'immagine che si trova davanti.

È proprio però la frustrazione derivante da questa situazione ad innescare la scintilla necessaria al superamento di questa fase di stallo. Appurato infatti il fallimento del proprio esperimento, reagisce in maniera rabbiosa, inveendo furiosamente contro la propria figura.

Così facendo riesce finalmente a cogliere nella propria immagine una traccia di spontaneità, dovuta al proprio repentino cambio di espressione.

Ah finalmente! Eccola là!

Chi era?

Niente era. Nessuno. Un povero corpo mortificato, in attesa che qualcuno se lo prendesse.

-Moscarda...- mormorai, dopo un lungo silenzio.

Non si mosse; rimase a guardarmi attonito.

Poteva anche chiamarsi altrimenti

Era là, come un cane sperduto, senza padrone e senza nome (...). Non conosceva nulla, né si conosceva; viveva per vivere, e non sapeva di vivere; gli batteva il cuore, e non lo sapeva; respirava, e non lo sapeva; moveva le palpebre, e non se n'accorgeva.⁷⁶

Vitangelo si rende conto di avere di fronte a sé un corpo che per lui non ha alcun significato e che quindi potrebbe appartenere benissimo a qualunque altra persona. Eppure, riflette egli, ciò che per lui non ha nessun valore, ne acquista invece per tutti i suoi conoscenti, per i quali tutto quell'insieme di tratti somatici prende il nome di Vitangelo Moscarda.

Quest'episodio, oltre a segnare un maggiore grado di consapevolezza da parte del protagonista, costituisce il primo stadio della sua progressiva follia: il saluto con il quale congeda la propria immagine e il riso che l'accompagna, definito «il (...) primo riso da matto», ne sono una chiara testimonianza.⁷⁷ La sua quotidianità, a partire da questo momento, inizia ad essere caratterizzata dalla volontà di vedersi vivere, obiettivo che peraltro egli ritiene di essere il solo a perseguire.

⁷⁶ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.32-33

⁷⁷ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.35

Siate sinceri: a voi non è mai passato per il capo di volervi veder vivere. Attendete a vivere per voi, e fate bene, senza darvi pensiero di ciò che intanto possiate essere per gli altri; non già perché dell'altrui giudizio non v'importi nulla, ché anzi ve ne importa moltissimo; ma perché siete nella beata illusione che gli altri, da fuori, vi debbano rappresentare in sé come voi a voi stessi vi rappresentate.⁷⁸

Gli uomini, a suo avviso, vivono sostenuti dalle certezze che essi stessi si sono costruiti, sicuri di non avere mai nulla da recriminarsi. Qualora il giudizio altrui non corrisponda al proprio, talvolta, si tenta di fornire giustificazioni per avvalorare la propria posizione, ma più in generale vi è la tendenza a non mettersi in discussione affermando: «Oh infine, ho la mia coscienza e mi basta».⁷⁹ La coscienza, tuttavia, non è un qualcosa di assoluto che può da sola essere sufficiente. Secondo Vitangelo vi è una presunzione comune:

(...) una presunzione che Dio vi conservi sempre. La presunzione che la realtà, qual è per voi, debba essere e sia ugualmente per tutti gli altri. Ci vivete dentro; ci camminate fuori, sicuri. La vedete, la toccate; e dentro anche, se vi piace, ci fumate un sigaro (...), e beatamente state a guardare le spire di fumo a poco a poco vanire nell'aria. Senza il minimo sospetto che tutta la realtà che vi sta attorno non ha per gli altri maggior consistenza di quel fumo.⁸⁰

È il concetto di relativismo: non vi è una visione univoca della realtà, ma ognuno ha un proprio punto di vista. Tra gli uomini di conseguenza vi è una sorta di incomunicabilità, che esula da qualsiasi tipo di discorso legato a fattori linguistici. Lingua e parole possono essere le medesime, tuttavia il modo di interpretarle varia da individuo a individuo.

Ma il guaio è che voi caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. (...) 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 senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto.⁸¹

Il fatto che ciascuno intenda la realtà a proprio modo non equivale a dire che l'una o l'altra sia più o meno veritiera. Ogni uomo costruisce la propria visione del mondo così come costruisce ad esempio le abitazioni. Solo così facendo egli ha infatti la percezione di conoscere effettivamente ciò che lo circonda.

⁷⁸ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.37

⁷⁹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.38

⁸⁰ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.39-40

⁸¹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.46-47

E la costruzione dura finchè non si sgretoli il materiale dei nostri sentimenti e finchè duri il cemento della nostra volontà. (...) Basta che questa vacilli un poco, e che questi si alterino d'un punto o cangino minimamente, e addio realtà nostra! Ci accorgiamo subito che non era altro che una nostra illusione.⁸²

Nel caso di Vitangelo è dunque la messa in dubbio del proprio aspetto estetico l'elemento a determinare la crisi delle sue certezze e a segnare l'inizio della sua graduale decostruzione.

2.6 Un'immagine immorale

Vitangelo Moscarda ha compreso di essere sempre vissuto in un'illusione. Le certezze che credeva di avere, a partire da quelle riguardanti il proprio aspetto estetico, si sono rivelate inconsistenti: era convinto di essere un determinato tipo di persona, ma si è reso conto di non esserlo agli occhi degli altri. Questo perché ogni persona ha una propria personale visione del mondo e più in generale delle cose (peraltro totalmente costruita), che non corrisponde a quella altrui.

Trovandosi a fare i conti quindi con questa «nuova» verità, Vitangelo si intestardisce nel tentativo di 'vedersi vivere', al fine di conoscere colui che un tempo era stato convinto di conoscere e che ora ha invece scoperto estraneo. Per questo motivo la sua quotidianità inizia ad essere caratterizzata da molteplici azioni folli, compiute dal protagonista proprio a tale scopo. Dopo una prima fase, contraddistinta da una serie di esperimenti volti a riuscire ad osservare il proprio corpo allo specchio come se fosse quello di un *estraneo*, egli 'inaugura' una nuova serie di gesta sconsiderate con l'obbiettivo di scoprire e distruggere «tutti quegli altri Moscarda che *vivono* nei (...) più vicini conoscenti»⁸³.

Pazzie per forza. Perché, non avendo mai pensato finora a costruire di me stesso un Moscarda che consistesse a' miei occhi e per mio conto in un modo d'essere che mi paresse da distinguere come a me proprio e particolare, s'intende che non mi era possibile agire con una qualche logica coerenza. Dovevo a volta a volta dimostrarmi il contrario di quel che ero o supponevo d'essere in questo e in quello dei miei conoscenti, dopo essermi sforzato di

⁸² L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.57

⁸³ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.64

comprendere la realtà che m'avevano data: meschina, per forza, labile, volubile e quasi inconsistente.⁸⁴

L'obbiettivo primario di Vitangelo diventa dunque quello di conoscere l'immagine che gli altri hanno di lui. Riflettendo in merito, egli si accorge innanzitutto di quanto il suo nome costituisca una sorta di etichetta. I suoi conoscenti identificano le sue fattezze, i suoi atteggiamenti e le sue idee con il nome di Vitangelo Moscarda. È una cosa che provoca in lui profonda rabbia soprattutto perché non dipende dalla sua volontà e perché essa dunque è una cosa alla quale egli non può opporsi.

Non aveva mica un nome per sé il mio spirito, né uno stato civile; aveva tutto un suo mondo dentro; e io non bollavo ogni volta di quel mio nome, a cui non pensavo affatto, tutte le cose che mi vedevo dentro e intorno. Ebbene, ma per gli altri io non ero quel mondo che portavo dentro di me senza nome, tutto intero, indiviso e pur vario. Ero invece, fuori, nel loro mondo, *uno* -staccato- che si chiamava Moscarda, un piccolo e determinato aspetto di realtà non mia, incluso fuori di me nella realtà degli altri e chiamato Moscarda.⁸⁵

Il nome, così come l'aspetto fisico, sono elementi che non si possono modificare: bisogna rassegnarsi e cercare piuttosto di accontentarsi, al di là del fatto che essi ci rispecchino effettivamente o meno.

Messe dunque da parte queste questioni, Vitangelo, proseguendo nelle sue elucubrazioni mentali, si interroga sulle «condizioni» che lo «determinano» e che però anche in questo caso non dipendono però da lui.

M'ero creduto finora un uomo nella vita. Un uomo, così, e basta. Nella vita. Come se in tutto mi fossi fatto da me. Ma come quel corpo non me l'ero fatto io, come non me l'ero dato io quel nome, e nella vita ero stato messo da altri senza mia volontà; (...) tant'altre cose m'erano state fatte, date da altri, a cui effettivamente io non avevo mai pensato, mai dato immagine, l'immagine strana, nemica, con cui mi s'avventavano adesso.⁸⁶

Ragionando in tal modo, egli si rende conto che, nel prendere in esame se stesso, non può non tenere in considerazione la storia della propria famiglia. Per quanto egli possa non prestarvi attenzione, per i suoi conoscenti la sua appartenenza alla famiglia Moscarda è un qualcosa di intrinseco e di non scindibile. In particolare, su Vitangelo aleggia l'ombra del

⁸⁴ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.64

⁸⁵ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.65

⁸⁶ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.67

padre, al quale egli scopre di aver attribuito una realtà totalmente differente rispetto a quella attribuitagli dagli altri. Anche in questo caso, il discorso è analogo a quello fatto in precedenza.

Ogni figlio ha una precisa idea del proprio padre determinata da tutta una lunga serie di ovvi fattori: non è possibile quindi per forza di cose che qualcun altro abbia la stessa visione. Tuttavia, in alcune situazioni, come ad esempio quando un genitore si ritrova a dialogare con un estraneo, il figlio ha la possibilità di osservarlo con uno sguardo non più condizionato dal suo essere tale. In quei momenti, il figlio quindi riesce in parte a vedere il padre così come lo vedono le altre persone e prova un sentimento di vergogna mista a odio perché si sente unicamente il risultato di uno «sfogo d'un suo momentaneo bisogno o piacere»⁸⁷.

Allo stesso modo, Vitangelo, tramite queste sue riflessioni, per la prima volta distacca da sé la figura del padre. Fin da bambino, era stato fundamentalmente convinto che egli fosse nient'altro che un banchiere e non si era mai posto ulteriori domande sulla sua professione: alla sua morte, si era limitato ad ereditarne l'attività delegandone però la gestione a due amici. Ora, con profondo orrore, si rende finalmente conto della realtà delle cose: il padre era un usuraio e lui stesso quindi, portando avanti la sua occupazione, lo è ormai diventato.

L'atrocità di tale scoperta lo induce a chiedere del proprio mestiere alla moglie, la quale però non gli fornisce una vera e propria risposta, ma lo deride bonariamente: come può fare una domanda simile?

Ah, ecco – un usurajo, per gli altri; uno stupido qua, per Dida mia moglie. (...) Ma non ero peggio di mio padre, io? Ah! Mio padre almeno *lavorava*...Ma io! Che facevo io? (...) Il buon figliuolo che parlava di cose aliene.⁸⁸

Vitangelo inizia quindi a guardarsi con gli occhi degli altri e ne rimane sconvolto. Lui, che ha sempre vissuto in modo scioperato, senza curarsi di nulla, si scontra adesso con la propria ingenuità. Il fatto di non essersi mai preoccupato direttamente degli affari familiari non ha alcun significato agli occhi degli altri: egli è a tutti gli effetti un usuraio tale e quale il padre.

⁸⁷ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.71

⁸⁸ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.74

Come non m'avevano accoppato? Eh, non m'accoppavano, signori, perché, com'io non m'ero finora staccato da me per vedermi, e vivevo come un cieco nelle condizioni in cui ero stato messo, senza considerare quali fossero, perché in esse ero nato e cresciuto e m'erano perciò naturali; così anche per gli altri era naturale ch'io fossi così; mi conoscevano così; non potevano pensarmi altrimenti, e tutti potevano ormai guardarmi quasi senz'odio e anche sorridere a questo *buon figliuolo feroce*.⁸⁹

Vitangelo Moscarda però, non si riconosce in tutto questo. Non sente affatto sua, la forma che gli altri gli hanno attribuito. E se fino ad ora non si è mai interessato alla propria immagine, adesso decide quantomeno di distruggere quella già esistente.

2.7 La spirale decostruttiva

Me lo fate voi il torto, credendo ch'io non abbia o non possa avere altra realtà fuori di codesta che mi date voi; la quale è vostra soltanto, credete: una vostra idea, quella che vi siete fatta di me, una possibilità d'essere come voi la sentite, come a voi pare, come la riconoscete in voi possibile.⁹⁰

Dopo essersi reso conto della molteplicità della realtà, Vitangelo è intenzionato a distruggere quella attribuitagli dalle altre persone: in particolare, egli si è ormai deciso ad allontanare da sé la fama di usuraio ereditata dal padre. La prima azione che compie con questo fine è ai danni dei coniugi Marco di Dio e la moglie Diamante. Essi sono due personaggi alquanto bizzarri: Marco di Dio è un uomo che si considera un inventore e che sogna di diventare milionario. Da giovane aveva appreso a lavorare il marmo presso un atelier, ma successivamente era stato incarcerato dopo essere stato sorpreso in un atto osceno mentre posava per una scultura del proprio maestro. Uscito di prigione, non era più riuscito a ripristinare il proprio onore ed era presto finito in miseria, in compagnia di una donna della quale non si sapeva nulla. La coppia, derisa dai cittadini per il loro utopico sogno di diventare ricchi, aveva progressivamente sviluppato un sentimento d'odio nei confronti del padre di Vitangelo, che a loro così come a tante altre persone aveva concesso loro una serie di prestiti per poi però esigerli di ritorno.

⁸⁹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.75

⁹⁰ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.83

E quelli allora, com'è facile intendere, non gli restavano grati del non aver voluto godere beffardamente fin all'ultimo della loro totale disillusione e del potere attribuire a lui invece, senza rimorso, il fallimento, sul meglio, delle loro illusioni. E nessuno con più accanimento di costoro si vendicava chiamando mio padre usurajo. Il più accanito di tutti era stato questo Marco di Dio.⁹¹

L'odio nei confronti del padre era poi traslato per ovvi motivi nei confronti di Vitangelo, il quale inconsapevolmente aveva seguito a «beneficarlo», alloggiandolo in una vecchia abitazione di sua proprietà senza mai però chiedere nulla in cambio.

Proprio questa dimora finisce al centro delle mire del protagonista: malgrado le sue buone intenzioni, le sue azioni avranno però delle conseguenze totalmente inaspettate.

(...) bastò muovere in me appena appena, così per giuoco, la volontà di rappresentarmi diverso a uno dei centomila in cui vivevo, perché s'alterassero in centomila modi diversi tutte le mie realtà. (...) ⁹²

L'intento del protagonista è quello di «giocare un brutto tiro»⁹³ nientemeno che a Vitangelo Moscarda stesso. A questo punto della vicenda infatti, la spersonalizzazione del protagonista è già pressoché totale: ormai, dopo le iniziali difficoltà nel «vedersi vivere» egli è in grado di osservarsi e di comportarsi nei propri confronti così come nei confronti di un estraneo. Egli è dunque convinto che facendo compiere un atto illogico a se stesso, sia possibile eliminare la propria immagine di usuraio. A tale proposito si reca nello studio del notaio Stampa, dove, una volta informatosi riguardo ad una residenza in suo possesso, comunica la propria intenzione di donare la suddetta residenza a Marco di Dio. Necessitando di una serie di documenti, egli si dirige dunque in un secondo momento al banco, deciso a rubarli o quantomeno a strapparli «di mano con violenza pazzesca»⁹⁴ proprio a Vitangelo Moscarda, in quanto legittimo proprietario.

Seguitavo a camminare, come vedete, con perfetta coscienza su la strada maestra della pazzia, ch'era la strada appunto della mia realtà, quale mi s'era ormai lucidissimamente aperta davanti, con tutte le immagini di me, vive, specchiate e precedenti meco. Ma io ero pazzo perché ne avevo appunto questa precisa e specchiante coscienza.⁹⁵

⁹¹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.92

⁹² L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.92

⁹³ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.93

⁹⁴ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.100

⁹⁵ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.100

Giunto al banco, dopo un breve alterco egli riferisce a Quantorzo e Firbo, i due amici a capo della gestione dell'attività, la sua intenzione di procedere allo sfratto di Marco di Dio in virtù delle sue inadempienze economiche. A nulla serve il debole tentativo di opposizione operato dai due ed egli riesce a procurarsi le carte necessarie relative all'abitazione che ha intenzione di elargire. Svolte dunque le varie pratiche burocratiche presso l'ufficio notarile, si dirige alla casa di Marco di Dio e della moglie, dove assiste al loro sfratto. La scena è aberrante: sotto una pioggia torrenziale, la gente osserva, riparata dagli ombrelli, quella che viene giudicata un'azione crudele. Riempito di insulti, il protagonista osserva in silenzio lo sgombero fino a quando, usciti anche Marco di Dio e la moglie dalla casa, rischia di essere aggredito dall'uomo. La tensione è palpabile e la folla sembra pronta da un momento all'altro ad avventarsi contro Vitangelo, ma ad un tratto irrompe un giovane impiegato dell'ufficio notarile, il quale, seppur con non poche difficoltà, riesce a farsi voce tra le grida e a comunicare la realtà dei fatti. Vitangelo ha sì sfrattato quel pover'uomo, ma gli ha allo stesso tempo donato una nuova dimora, senz'altro migliore di quella fatiscente in cui egli abitava precedentemente. Con quest'azione il protagonista è sicuro che nessuno quantomeno potrà più considerarlo un usuraio. Ciò che si verifica in seguito ha però dell'inverosimile.

Marco di Dio, arrivato insieme alla moltitudine presso la nuova casa, si accorge nel momento di entrare di essere osservato proprio da Vitangelo. In un turbinio di emozioni, l'uomo a questo punto si sfoga scagliandosi contro di lui.

(...) con un arrangolio da bestia, che pareva fatto insieme di singhiozzi e di risa, mi saltò addosso, frenetico, e prese a gridarmi, non so se per esaltarmi o per uccidermi, sbattendomi contro al muro:

-Pazzo! Pazzo! Pazzo!

Era lo stesso grido di tutta la folla lì davanti la porta:

-Pazzo! Pazzo! Pazzo!

Perché avevo voluto dimostrare, che potevo, anche per gli altri, non essere quello che mi si credeva.⁹⁶

La prima follia del protagonista quindi, non sortisce l'effetto desiderato: se prima le persone avevano un'immagine negativa di lui, ora senz'altro non è migliorata. La sua azione è considerata insensata ed egli ora è ritenuto un folle. L'esito negativo della vicenda non scoraggia però il protagonista, che decide ugualmente di proseguire per la strada intrapresa

⁹⁶ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.115

Rischiai, cioè, rischiammo tutti quanti (...) il manicomio, questa prima volta; e non ci bastò. Dovevamo anche rischiar la vita, perché io mi riprendessi e trovassi anche alla fine (uno, nessuno e centomila) la via della salute.⁹⁷

Malgrado la ferma volontà da parte di Firbo di internare immediatamente Vitangelo per non mettere a repentaglio il futuro della banca, il dissenso di Quantorzo, basato sul fatto che pure il padre del protagonista, talvolta, aveva assunto comportamenti inusuali senza per questo compromettere le sorti dell'attività, consente a Vitangelo di rimanere a piede libero. Egli, tuttavia, è profondamente avvilito: si sente vittima di una verità alla quale è il solo ad aver avuto accesso. Gli sguardi e i pensieri della gente lo struggono.

Arriva addirittura a sfogarsi perfino con il proprio cane, nel corso di una passeggiata

Ho paura anche di come ora mi guardi tu. Nessuno dubita di quel che vede, e va ciascuno tra le cose, sicuro ch'esse appajano agli altri quali sono per lui; (...) Io ho perduto per sempre la realtà mia e quella di tutte le cose negli occhi degli altri, Bibi! Appena mi tocco, mi manco. Perché sotto il mio stesso tatto suppongo la realtà che gli altri mi danno e ch'io non so né potrò mai sapere.⁹⁸

Nonostante l'amarrezza, in seguito a una discussione con Quantorzo e la moglie, il protagonista decide di compiere la seconda pazzia, mettendoli al corrente della sua decisione di ritirare tutto il proprio denaro dalla banca: egli è ormai sempre più convinto di proseguire nella distruzione della propria immagine.

Diventavo «uno».

Io.

(...) «Ma io, uno, chi? chi?».

Se non avevo più occhi per vedermi da me come uno anche per me= Gli occhi, gli occhi di tutti gli altri seguitavo a vedermeli addosso, ma ugualmente senza poter sapere come ora m'avrebbero veduto in questa mia neonata volontà, se io stesso non sapevo ancora come sarei consistito per me.⁹⁹

Nel frattempo, la moglie, sconcertata dai suoi ultimi comportamenti, decide di trasferirsi lontano da casa.

La figura di Vitangelo è ormai ampiamente compromessa: la litigata con il suocero,

⁹⁷ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.94

⁹⁸ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.122-123

⁹⁹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.141-142

avvenuta dopo l'estremo tentativo di farlo rinsavire operato da parte di quest'ultimo, segna un punto di non ritorno. Considerato pazzo all'unanimità, viene informato da un'amica della moglie, Anna Rosa, dell'intenzione da parte della stessa e di diverse altre persone di denunciarlo «come alterato di mente»¹⁰⁰, al fine di farlo rinchiudere in manicomio.

Essi hanno raccolto delle prove a favore della loro tesi e sono pronti a testimoniare contro di lui. Su consiglio della donna quindi, si rivolge a Monsignor Partanna, vescovo di Richieri. Nel dialogo con questi, riesce a convincerlo della bontà delle proprie azioni, mostrandosi disposto a fare un'opera di carità una volta riuscito a ritirare il proprio denaro dal banco.

Quando tutto sembra andare per il meglio si verifica però un ennesimo colpo di scena: il protagonista, trovandosi un giorno in compagnia di Anna Rosa, decide di confidarle quanto riportato nelle righe successive.

(...) quando sta davanti allo specchio, nell'attimo che si rimira, lei non è più viva. (...) Perché bisogna che lei fermi un attimo in sé la vita per vedersi. (...) La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere se stessa. (...) Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire. Lei sta tanto a mirarsi in codesto specchio (...) perché non vive (...). Vuole troppo conoscersi e non vive.¹⁰¹

Forse confidando eccessivamente nella comprensione della donna, non si rende conto tuttavia dell'effetto che le sue parole hanno sulla donna. Anna Rosa scopre improvvisamente «l'irrimediabile nostra solitudine»¹⁰² e ne rimane profondamente colpita: le sue certezze iniziano a vacillare, così come avevano fatto quelle di Vitangelo, una volta scoperta la verità.

Non valeva più nulla essere per sé qualche cosa. E nulla era più vero, se nessuna cosa per sé era vera.¹⁰³

Il protagonista, esortato a più riprese dalla donna, seguita ad esporle le sue riflessioni anche nei giorni successivi, totalmente ignaro di ciò che lo aspetta: un bel giorno, infatti, Anna Rosa gli spara inaspettatamente al petto con una rivoltella.

¹⁰⁰ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.161

¹⁰¹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.173-174

¹⁰² L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.175

¹⁰³ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.175

Devono essere vere le ragioni ch'ella poi disse in sua discolpa: cioè che fu spinta ad uccidermi dall'orrore istintivo, improvviso, dell'atto a cui stava per sentirsi trascinata dal fascino strano di tutto quanto in quei giorni io le avevo detto.¹⁰⁴

2.8 La dissoluzione dell'io

Con il tentato omicidio operato ai danni del protagonista, il romanzo si avvia dunque alla conclusione. Nei mesi successivi, nel corso delle testimonianze Vitangelo tenta di far assolvere Anna Rosa, dichiarando che si è trattato unicamente di un incidente, tuttavia, la confessione della donna risulta determinante. Cionostante, si svolge però su esplicita richiesta del giudice un incontro tra lo stesso e Vitangelo, volto a fugare ogni dubbio sulle dinamiche della vicenda. Durante la conversazione, all'invito ad illustrare le proprie «considerazioni sulla vita»¹⁰⁵, Vitangelo si rifiuta di rispondere, utilizzando un'importante metafora:

No, no: io non gliel dirò, signor giudice! È bene che lei anzi si tiri gli orecchi per non udire il terribile fragore d'una certa rapina sotto gli argini, oltre i limiti che lei, da buon giudice, s'è tracciati e imposti per comporre la sua scrupolosissima coscienza. Possono crollare, sa? in un momento di tempesta come quello che ha avuto la signorina Anna Rosa. Che rapina? Eh, quella della gran fiumana, signor giudice! Lei l'ha incanalata bene (...) ma poi vengono i momenti di piena (...) e la fiumana straripa (...) e sconvolge tutto.¹⁰⁶

Ormai, dopo il tentativo fallimentare fatto con Anna Rosa, il protagonista ha definitivamente escluso la possibilità di comunicare la propria verità alle persone. Ogni suo tentativo è stato frainteso ed egli si trova ora con le spalle al muro: per evitare di finire in manicomio, deve quindi concretizzare l'accordo abbozzato in precedenza riguardo all'opera di carità da compiere. Tutti i suoi averi saranno impiegati per la costruzione di un ospizio di mendicizia, provvisto di una cucina e di un guardaroba a disposizione dei più poveri. Egli stesso inoltre vi dovrà alloggiare, votando quindi la propria vita alla miseria.

Quel che più mi coceva era che questa mia totale remissione fosse interpretata come vero pentimento, mentre io davo tutto, non m'opponnevo a nulla, perché remotissimo ormai da ogni cosa che potesse avere un qualche senso o valore per gli altri, e non solo alienato

¹⁰⁴ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.178

¹⁰⁵ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.182

¹⁰⁶ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.182-183

assolutamente da me stesso e da ogni cosa mia, ma con l'orrore di rimanere comunque *qualcuno*, in possesso di qualche cosa.¹⁰⁷

Dopo aver compreso il fatto che ogni uomo costruisce una propria immagine della realtà che vive, Vitangelo ha cercato per tutto il corso del romanzo di eliminare l'immagine attribuitagli dagli altri uomini, per cercare di individuare il proprio io. In altre parole, è divenuto consapevole della vanità delle forme costruite dagli uomini ed ha tentato di distruggere la propria. Si è quindi scagliato con tale proposito contro le massime autorità sociali, quali notai, banchieri e giudici ed ha finito per decostruire la sua identità: il suo nucleo familiare si è frammentato e così pure è accaduto al suo lavoro. Tuttavia, malgrado gli sforzi, ha ottenuto come risultato unicamente quello di ritrovarsi prigioniero di un'altra forma, quella di un folle.

La disillusione finale del protagonista si manifesta nel dialogo con Anna Rosa, già parzialmente riportato in precedenza e caratterizzato da toni fortemente pessimistici.

Procuri di non vedersi mai. Perché, tanto, non riuscirà mai a conoscersi per come la vedono gli altri. E allora che vale che si conosca solo per sé? Le può avvenire di non comprendere più perché lei debba avere quell'immagine che lo specchio le ridà.¹⁰⁸

Nella conclusione dell'opera egli decide quindi di sottrarsi a tutte le false costruzioni della società, individuando nella rinuncia a qualsiasi tipo di identità l'unica strada possibile per evadere dalla nuova forma in cui si è trovato costretto.

Nessun nome. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo.¹⁰⁹

Sceglie quindi di ridursi a vivere nell'ospizio in campagna da lui finanziato, abbandonando ogni tipo di velleità. Simbolicamente dichiara persino di non avere più il desiderio di vedere il proprio aspetto riflesso nello specchio.

¹⁰⁷ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.185

¹⁰⁸ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.174

¹⁰⁹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.186

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 io 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 costruzioni.¹¹⁰

Nella sua nuova esistenza, condotta in quello che è a tutti gli effetti un locus amoenus, egli riesce finalmente a riconnettersi con il flusso della vita, ritrovando il necessario contatto con la natura. Come già affermato dal protagonista nel corso del romanzo, è infatti solo tramite l'unione con la natura che è possibile raggiungere uno stato di pace.

E sapete da che proviene? Dal semplicissimo fatto che siamo usciti or ora dalla città; cioè, sì, da un mondo *costruito*: (...) perché non ci si vive più così per vivere, come queste piante, senza saper di vivere; bensì per qualche cosa che non c'è e che vi mettiamo noi; per qualche cosa che dia senso e valore alla vita: un senso, un valore che qua, almeno in parte, riuscite a perdere, o di cui riconoscete l'affliggente vanità. E vi vien languore, ecco, e malinconia. (...) Rilascio di nervi. (...) Vi sentite sciogliere, vi abbandonate.¹¹¹

E' lontano dalla società e dalle sue false costruzioni che l'uomo può giungere ad una condizione idillica.

Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori.¹¹²

¹¹⁰ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.187

¹¹¹ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.52

¹¹² L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.187-188

3. Un confronto necessario

3.1 Identità instabili

Analizzati e commentati distintamente nei paragrafi precedenti, *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila* risultano accomunati da diversi aspetti. Nelle righe successive verrà quindi fatto il tentativo di istituire un confronto tra i due romanzi, volto a mettere in luce sia gli elementi congiuntivi che quelli disgiuntivi: l'accento chiaramente verrà posto in particolare sulle figure di Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda, entrambi protagonisti di un importante processo evolutivo.

A stabilire un legame tra le due opere è innanzitutto un dato a livello cronologico: l'inizio della stesura di *Uno, nessuno e centomila* risale intorno al 1910, a pochi anni di distanza dalla pubblicazione del saggio *L'umorismo* (1908) e soprattutto dalla pubblicazione di *Il fu Mattia Pascal* (1904). Nonostante poi la pubblicazione ufficiale avvenga solo nel 1924, *Uno, nessuno e centomila* si pone dunque come punto conclusivo di una riflessione elaborata dall'autore a partire dall'inizio del Novecento. Non è un caso il fatto che lo stesso Luigi Pirandello la definisca la sua opera testamento, a testimonianza della consapevolezza raggiunta dall'autore in merito alle proprie idee.

Sul piano strutturale, in entrambi i romanzi, l'autore sperimenta tecniche narrative inedite che negli anni successivi verranno codificate dalla narrativa modernista: il narratore extradiegetico e onnisciente viene sostituito dal narratore intradiegetico che descrive in prima persona il proprio vissuto con il frequente ricorso a monologhi interiori. La narrazione, peraltro, nelle due opere risulta retrospettiva. Ne *Il fu Mattia Pascal* le due premesse iniziali chiariscono fin dal principio quest'aspetto: Mattia Pascal preannuncia l'argomento principale dell'opera e dichiara il fatto di aver scritto la propria autobiografia su invito del reverendo don Eligio Pellegrinotto, suo amico. In *Uno, nessuno e centomila*, invece, tale aspetto viene comunicato in maniera differente ma altrettanto esplicita da parte di Vitangelo Moscarda,

tramite espressioni quali ad esempio, «come dirò»¹¹³, che fanno dunque riferimento ad eventi futuri che verranno narrati nelle pagine successive.

Spostandoci ora sul piano contenutistico, entrambi i romanzi analizzano la crisi d'identità e il disagio esistenziale dell'uomo moderno, tematica affrontata in larga parte dagli scrittori modernisti di inizio Novecento. Nonostante la trattazione all'interno delle due opere venga condotta in modo distinto da parte dell'autore, la caratterizzazione dei due protagonisti risulta per certi aspetti simile. In primis, sia dal punto di vista fisico che dal punto di vista morale, i due personaggi incarnano perfettamente la figura dell'antieroe. Per quanto concerne il fattore estetico, essi sono contraddistinti da difetti fisici volti a simboleggiarne l'inefficienza e la diversità interiore. Il volto di Mattia è segnato dallo strabismo che interessa l'occhio sinistro, mentre quello di Vitangelo, dalla pendenza verso destra del naso: in entrambi i casi, questi difetti si vanno a sommare ad una lunga serie di caratteristiche fisiche che non glorificano affatto le loro figure. Ad acuire quest'aspetto contribuisce anche la presenza costante degli specchi, in cui i personaggi si rispecchiano laddove tuttavia faticano ad indentificarsi nella propria immagine riflessa. Ne deriva pertanto una propensione allo sdoppiamento da parte dei due protagonisti, che reagiscono in maniera diversa a questa situazione. Mattia, non riconoscendosi nel proprio aspetto fisico, per quanto possibile tenta di porre rimedio a questa condizione, facendosi operare l'occhio «difettoso». Vitangelo, invece, accetta suo malgrado le proprie imperfezioni: non si tratta però di un atteggiamento passivo, ma di un maggior grado di consapevolezza che caratterizza il protagonista del secondo romanzo e che verrà approfondito maggiormente nel paragrafo successivo.

Per quanto riguarda le qualità morali dei due personaggi, essi vengono esplicitamente etichettati con l'aggettivo «scioperati» in entrambe le narrazioni: i loro concittadini hanno una scarsa considerazione di loro, li vedono solo come degli sciocchi, dei completi nullafacenti. Mattia, come già analizzato in precedenza, non riesce a mantenere l'eredità del padre neppure una volta cresciuto e fatica a trovare un'occupazione: riesce a trovare impiego unicamente nella biblioteca del paese, luogo fatiscente più frequentato da topi che da cittadini («Fui, per circa due anni, non so se più cacciatore di topi che guardiano di libri nella biblioteca»¹¹⁴) ed emblema quindi della sua condizione di emarginato, dovuta alla sua totale incapacità a vivere. Vitangelo, allo stesso modo, è un inetto borghese, che non lavora ma vive tramite la rendita derivante dalla banca di sua proprietà, ereditata dal padre e fatta però gestire a due fidati amici. Malgrado la loro situazione lavorativa sia pertanto ben distinta, la loro

¹¹³ L.Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.18

¹¹⁴ L.Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p.16

immagine risulta sostanzialmente analoga: sono due uomini deboli che tendono ad essere succubi della realtà intorno a loro (anche se un discorso a parte verrà fatto in merito al ruolo attivo che verrà poi assunto da Vitangelo nel corso della vicenda) e che appaiono quasi come una sorta di corpo estraneo rispetto alla società in cui vivono.

Anche in ambito familiare, la figura dei due protagonisti non accenna a migliorare, nonostante i contesti siano differenti. Da un lato Mattia, all'interno della propria famiglia, è in conflitto con la moglie e con la suocera, che provano nei suoi confronti un profondo sentimento di odio e di risentimento e hanno quindi un'opinione tutt'altro che positiva di lui; dall'altro, Vitangelo, per quanto viva in una situazione apparentemente più stabile, è considerato uno sciocco, seppur in maniera bonaria, da parte della moglie Dida («(...) uno stupido qua, per Dida mia moglie»¹¹⁵). In entrambi i casi, a dimostrazione della sostanziale passività dei personaggi, i matrimoni hanno in comune il fatto di non essere stati contratti per via di un sentimento reciproco, ma piuttosto

(...) per imposizione diretta del padre in *Uno, nessuno e centomila*, del suo sostitutivo nel *Fu Mattia Pascal*.¹¹⁶

Proprio la figura del padre, o forse più correttamente la sua ombra (considerando che in entrambi i romanzi il padre del protagonista è già deceduto) ha un ruolo chiave nelle due narrazioni. Il rapporto padre-figlio è una tematica che viene particolarmente approfondita a inizio Novecento in ambito psicanalitico e che sin dal principio diventa uno degli argomenti portanti della narrativa modernista. In questo caso, sia la relazione di Mattia che quella di Vitangelo con la figura paterna è fondamentale per comprendere le dinamiche psicologiche alla base della crisi e dell'evoluzione che interessa il loro personaggio.

Entrambi sono degli inetti e vivono in una scioperataggine che è anche un tentativo di evasione dalla legge del padre. Entrambi, infine, si impegnano in una rivolta contro il padre, che resta più incerta e tortuosa in *Pascal*, mentre è più cosciente, sicura e diretta in *Vitangelo Moscarda*, che respinge apertamente l'immagine paterna, aggredendo sia la sua figura di usuraio, sia quella sostitutiva del suo amministratore Quantorzo.¹¹⁷

Nel primo romanzo, come già affermato nel paragrafo relativo all'antierismo di

¹¹⁵ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007, p. 74

¹¹⁶ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 81

¹¹⁷ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 81

Mattia Pascal, il protagonista si scontra in continuazione con figure autoritarie che rinviano implicitamente alla figura del padre, con cui non è riuscito a reggere il confronto: con la sua passività egli infatti ha contribuito indirettamente alla dilapidazione del patrimonio familiare, dimostrandosi inadatto a «raccogliere il testimone» lasciategli dal padre. Proprio nell'ottica di una totale incapacità di Mattia nel succedere pienamente alla figura paterna, vanno dunque intesi i suoi ricorrenti fallimenti nei tentativi di trasgressione dell'autorità che si susseguono nel corso della vicenda. Nel conflitto con il padre e con i suoi alter ego, egli, malgrado i suoi sforzi, è destinato a recitare la parte dello sconfitto.

Nel secondo romanzo invece, il rapporto di Vitangelo con il padre, pur presentando alcune similitudini, è sostanzialmente differente rispetto a quello sopra citato. Il protagonista, innanzitutto, eredita analogamente a Mattia un ingente patrimonio da parte del padre (nello specifico la banca di sua proprietà insieme ad una serie di possedimenti) e sebbene non se ne occupi personalmente, riesce in questo caso a mantenerlo (anche se solo in un primo momento, considerando il fatto che le riflessioni e le scelte progressivamente operate, lo conducono successivamente a destinare tutte le proprie ricchezze alla carità). Per quanto riguarda invece il suo scontro con le autorità sociali e dunque con le figure sostitutive del padre, questo non è minimamente paragonabile a quello portato avanti in maniera inconsapevole da Mattia. Vitangelo infatti, dopo aver scoperto di aver ereditato non solo la banca, ma anche la fama di usuraio, conduce una ribellione consapevole nel tentativo di prendere le distanze dal padre.

Figlio di padre borghese ben assestato nell'etica degli affari, gli si rivolta contro: non con forza e violenza, perché questo significherebbe uccidere il padre per sostituirsi a lui, per ereditarne le più tipiche funzioni e prerogative, ma al contrario con docilità e apparente acquiescenza. Il figlio infatti, in regime psicanalitico, può sperare di condurre a termine una vera rivolta solo volendosi diverso dal padre, uscendo fuori dalla logica del dominio che si incentra nell'istanza parentale: egli dunque «farà finta» di seguire i buoni precetti del genitore volti a ricavarne un «dritto», un lottatore nella vita, ma in realtà, procurerà di volersi inetto, incapace di scegliere.¹¹⁸

¹¹⁸ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.131

3.2 Maturità e consapevolezza

Nella parte conclusiva dello scorso paragrafo è stata messa in evidenza l'importanza del padre nell'economia di entrambi i romanzi. Ridurre tuttavia la ribellione dei due protagonisti ad una semplice presa di posizione, sia essa consapevole o inconsapevole, nei confronti della figura paterna, sarebbe errato. Senz'altro è un elemento rilevante da tenere in considerazione, ma da solo non è sufficiente per spiegare la crisi e l'atteggiamento assunti da Mattia e Vitangelo nel corso delle narrazioni. Gli aspetti precedentemente analizzati, accomunanti e distinguenti le due figure, sono funzionali soprattutto per far emergere la maggiore maturità del personaggio di Vitangelo Moscarda rispetto al «fratello minore» Mattia Pascal («Vitangelo Moscarda (...) è indubbiamente uno sviluppo di Pascal»¹¹⁹).

Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e centomila*, segna il culmine, in fatto di autoconsapevolezza, entro l'universo pirandelliano (...). In questo caso la cronologia esterna corrisponde perfettamente a quella interna: il romanzo, ultimo in ordine di stesura, è anche ultimo idealmente parlando, nella direzione dell'ascesi mistica e della santità laico-mondana.¹²⁰

È proprio la maggiore consapevolezza dell'uno rispetto all'altro a determinare un distinto sviluppo narrativo e il conseguente approdo a due soluzioni diametralmente opposte.

Insomma, mentre *Il fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila* esibiscono la stessa struttura narrativa – una narrazione retrospettiva condotta *en arrière* da una prima persona che è insieme protagonista della storia e voce narrante –, diversa è la conclusione: mentre quella del primo romanzo resta aperta e umoristicamente sospesa, quella di *Uno, nessuno e centomila* appare chiusa da un messaggio paradossalmente positivo.¹²¹

Mattia Pascal, dopo aver condotto gran parte della propria esistenza privo di qualunque tipo di responsabilità, si ritrova imprigionato in un contesto familiare che lo detesta e che lui stesso detesta. Egli, deluso e insoddisfatto, vorrebbe fuggire dalla propria realtà, ma in quanto personaggio passivo non è in grado di farlo: è il caso ad offrirgli l'opportunità di ricominciare una nuova vita sotto le sembianze di Adriano Meis. Questa scelta è già uno specchio del suo grado di consapevolezza: a differenza del suo successore

¹¹⁹ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 80

¹²⁰ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.130

¹²¹ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 82

Vitangelo Moscarda, egli intende evadere dalla forma in cui è «costretto», semplicemente per immergersi in un'altra, con la convinzione che essa non possa che essere migliore. Questa seconda vita però ben presto risulta impraticabile per i motivi già ampiamente trattati ed egli si ritrova «sospeso (...) fra vecchio e nuovo, sentiti entrambi come invivibili, senza più cittadinanza possibile.»¹²²

Il fallimento del progetto di autoeducazione rivela che non ci sono vie d'uscita: nel moderno la realizzazione di sé è impedita dalle convenzioni sociali, ma è irrealizzabile anche fuori di esse. La conclusione del romanzo, lungi dall'affermare la necessità dello «stato civile» (come interpretava Croce), sottolinea amaramente che l'identità non può realizzarsi in alcun modo. Al protagonista alla fine non resta che educarsi alla non-vita. Può perciò rinunciare all'illusione di vivere da persona e lasciare la moglie a Pomino restando a Miragno come fuori della vita. Ormai è diventato un personaggio. Mentre Pascal, appena divenuto Adriano Meis, aveva ancora la speranza di poter davvero vivere, tale illusione è ora definitivamente deposta. Pascal ormai si limita a guardar vivere.¹²³

La conclusione del romanzo è pertanto negativa, con Mattia Pascal che si ritrova escluso dalla vita dopo aver tentato di indossare una nuova maschera sociale. Malgrado l'esito, il protagonista rimane comunque fortemente legato al concetto di identità, come dimostra il suo tentativo nella fase finale dell'opera di continuare ad affermare, seppur mediante un'espressione paradossale, la propria identità: «Io sono il fu Mattia Pascal».

Percorso inverso è invece quello compiuto da Vitangelo Moscarda, che lungi dall'affermare il proprio nome e dunque la propria individualità, tenta in ogni modo di svincolarsi da qualsiasi costruzione sociale. Egli, considerato «il più forte contestatore (...) nell'universo pirandelliano»¹²⁴, comprende

d'essere un puro simulacro, una maschera, e cerca tutt'al più di divenire una maschera nuda, spogliata dai propri autoinganni e consapevole perciò della propria natura di maschera e delle illusioni proprie e altrui (delle quali sono invece incoscienti gli altri uomini (...)).¹²⁵

La sua diversità rispetto a Mattia è già evidente nella maggiore predisposizione alla riflessione: le digressioni e il rovello interiore del personaggio, per quanto già presenti nel primo romanzo, prendono qui il sopravvento sulla trama di fondo, peraltro appositamente frammentata dall'autore in brevi capitoli. Vitangelo, dopo aver scoperto l'impossibilità di una

¹²² R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 60

¹²³ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 61

¹²⁴ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.132

¹²⁵ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 54

visione univoca della realtà, si dedica alla distruzione della propria immagine, con l'obbiettivo di non rimanere più confinato in alcuna forma:

per riprendere il titolo del romanzo diremo dunque che cade il diritto a essere uno, mentre si inaugura quello (che poi è anche un dovere) di essere «centomila», cioè di non opporre nessun copyright alla facoltà degli altri di riprenderci a modo loro: facoltà negativa, spaventosa, se si ragiona pur sempre con la «vecchia» logica del possesso, ma che tale non appare più se si accede a quella «nuova», di una assoluta libertà nell'essere, che poi, per l'uomo, è il vivere nel flusso indistinto dell'esperienza. Per quest'ultimo verso possiamo verificare il valore positivo del terzo momento registrato nel titolo: il «nessuno», che non è un nichilistico scomparire, ma piuttosto il *néant* sartriano, infinitamente aperto a frequentare l'essere, a nuotarci dentro (...).¹²⁶

Egli dunque, stravolgendo la propria quotidianità, intraprende la strada della follia, compiendo azioni che seppur sensate ai suoi occhi, risultano totalmente illogiche agli occhi degli altri. Ha scoperto la falsità e la nullità delle costruzioni sociali ed ha optato di conseguenza per la ribellione.

Via difficile da battere, giacché i normali (la moglie furiosa di veder sparire il suo docile Gengé, gli amministratori sgomenti per non poter più contare sull'inettitudine del padrone) hanno dalla parte loro la legge e la consuetudine, attraverso cui sarebbe possibile far interdire Vitangelo; il quale dunque deve correre ai ripari, giocare almeno per un momento d'astuzia, dare cioè una motivazione plausibile al suo sperpero della «roba».¹²⁷

La scelta di Vitangelo è pertanto obbligata: motivare le proprie azioni con l'obbiettivo della «beatitudine celeste». La decisione di destinare tutti i propri averi alla costruzione di un ospizio di mendicità prepara alla conclusione del romanzo: Vitangelo Moscarda inizia a vivere nell'ospizio da lui stesso finanziato, rinunciando non solo a tutti i suoi beni terreni ma anche a qualsiasi tipo di identità, scegliendo, come già descritto nel paragrafo relativo alla *dissoluzione dell'io*, di rinunciare simbolicamente anche al proprio nome.

Nel finale di *Uno, nessuno e centomila*, al contrario di quello di *Il fu Mattia Pascal*, la riflessione pirandelliana tocca dunque il suo apice:

il bisogno di dare un senso fisso e definitivo alla realtà, immobilizzandola in schemi, concetti, rappresentazioni, e di dare un significato all'esistenza umana, definendo dei criteri di comportamento e degli ideali da seguire, è ineliminabile, e anzi di fatto aiuta concretamente a vivere, tanto che può essere considerato indispensabile fondamento della

¹²⁶ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.133

¹²⁷ R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986, p.136

pratica sociale; tuttavia, da un punto di vista filosofico o ontologico, non può che essere fonte di inganni e di illusioni, mentre, da un punto di vista pratico, non può non cristallizzare l'esistenza in forme che la isteriliscono, la rendono arida e ripetitiva.¹²⁸

Vitangelo Moscarda è in quest'ottica un'*anima irrequieta*, che rigetta la «cristallizzazione delle forme»¹²⁹, unendosi metaforicamente in una sorta di fusione panica con la natura. La maschera imposta dalla società è definitivamente saltata ed egli rifiutando (anche se in parte) la vita in comunità è ora libero di ricongiungersi al flusso della vita.

Se dunque personaggi come Mattia Pascal arrivano

a non farsi più coinvolgere dal flusso della vita, e badano anzi a tenersene lontani, in un atteggiamento di estraneità e di beffarda diffidenza, Vitangelo tenta di far coincidere estraneità e vita proponendo un paradossale approdo sapienziale: alla fine l'ospizio gli permette di vivere a contatto con la natura, e addirittura di diventare come una pianta, un sasso e un animale, tutto immerso nel fluire insensato della vita, senza nome, senza identità, senza pensieri e persino senza inconscio.¹³⁰

¹²⁸ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 50-51

¹²⁹ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 51

¹³⁰ R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, p. 81-82

Bibliografia

Bibliografia generale

A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le monnier Università, 2004

M.A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Einaudi editore, 2021

Opere di Luigi Pirandello

L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Firenze, Giunti Editore, 2007

L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Firenze, Giunti Editore, 2007

Critica su Luigi Pirandello

R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, U. Mursia editore, 1986

R. Luperini, *Luigi Pirandello e il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher Editore, 1993

R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999

R. Castellana, *Finzione e memoria Pirandello modernista*, Milano, Liguori Editore, 2018

C. Vicentini, *Pirandello and Identity: person and character*, *Pirandello Studies*, 2013, n.33

S. Cigliana, *Pirandello e l'ombra metafisica dei personaggi*, *Studi Italiani*, 2005, n.2

M. Merino, *Macabre Memory and Ironic identity: the protagonist of Uno, Nessuno e Centomila*, *Pirandello Studies*, 2011, n.31

G. Vittori, *Le personnage strambo dans l'œuvre de Pirandello: marginalité et exclusion*, *Sinestésie*, 2014, n.12

A. D'Elia, *Il fu Mattia Pascal: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non ricreata*, *Sinestésie*, 2020, n. 18

Lecture complementari

L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, Verona, Editore A. Mondadori, 1954

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va innanzitutto al mio relatore Zinato Emanuele, per la disponibilità e il supporto nella stesura di questa tesi.

Dopodiché, parto con il ringraziare con tutto il mio cuore i miei genitori e mia sorella, che mi sostengono ogni giorno in quell'imprevedibile percorso che è la vita: questo traguardo è tanto mio quanto vostro.

Un affettuoso ringraziamento va anche alla mia ragazza Giulia, che da quattro anni a questa parte mi trasmette amore e felicità, appoggiandomi e spronandomi in ogni mia passione.

Non può mancare poi un caloroso ringraziamento a tutti i miei amici, in particolare quelli del Cps, che mi hanno accompagnato in quest'ultimo capitolo della mia vita.

Un ultimo ringraziamento non posso che rivolgere infine a me medesimo, per aver avuto la fame e la convinzione necessaria per arrivare alla conclusione di questo tragitto.

Padova, settembre 2023