

PIRANDELLIANA

*Rivista internazionale
di studi e documenti*

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

Direttore

L. Rino Caputo

Vicedirettrice

Florinda Nardi

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Responsabile di redazione

Silvia Manciatì

Redazione

Samuela Di Schiavi, Maria Antonietta Garullo, Alessia Russo, Marcello Sabbatino, Itala Tambasco

Comitato scientifico

Beatrice Alfonzetti, "Sapienza" Università di Roma, Italia; Annamaria Andreoli, Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, Italia; Debora Bellinzani, University of Iowa, United States of America; Manuela Bertone, Université Côte d'Azur, France; Cezary Bronowski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska; Dominique Budor, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France; Paola Casella, University of Zurich, Switzerland; Riccardo Castellana, Università degli Studi di Siena, Italia; Ettore Catalano, Università del Salento, Italia; Domelisa Cicala, Katholische Universität Eichstätt, Ingolstadt, Deutschland; Bianca Concolino, Université de Poitiers, France; Roberta Colombi, Università degli Studi "Roma Tre", Italia; Simona Costa, Università degli Studi "Roma Tre", Italia; Julie Dashwood, University of Cambridge, United Kingdom; Enza De Francisci, University of Glasgow, Scotland; Daniela De Liso, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia; Fausto De Michele, Romanistik Universität Graz e Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien, Österreich; Maria Pia De Paulis, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, France; Loreta De Stasio, Universidad del País Vasco, España; Giuseppe Faustini, Skidmore College, United States of America; Alice Flemrová, Univerzita Karlova, Prag, Czech Republic; Pietro Frassica, Princeton University, United States of America; Ombretta Frau, Mount Holyoke College, United States of America; Valentina Gallo, Università degli Studi di Padova, Italia; Manuela Gieri, Università degli Studi della Basilicata, Italia; Pasquale Guaragnella, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro", Italia; Thomas Klinkert, University of Zurich e Europäisches Pirandello Zentrum, Switzerland; Irena 'Ndoci Lama, Universiteti i Tiranës, Shqipëria; Costantino Maeder, Université catholique de Louvain, Belgique; Anton Giulio Mancino, Università di Macerata, Italia; Valeria Merola, Università degli Studi dell'Aquila, Italia; Stefano Milioto, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Italia; Pietro Milone, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Italia; Aldo Maria Morace, Università degli Studi di Sassari, Italia; Roberta Morosini, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Italia; Sarah Zappulla Muscarà, Università degli Studi di Catania, Italia; Rossella Palmieri, Università di Foggia, Italia; Paolo Puppa, Università Ca' Foscari Venezia, Italia; Pamela Parenti, Università degli Studi Niccolò Cusano, Italia; Ivan Pupo, Università della Calabria, Italia; Dagmar Reichardt, University of Groningen, Nederland; Michael Rössner, Ludwig-Maximilians-Universität München, Deutschland; Donato Santeramo, Queen's University, Canada; Lisa Sarti, City University of New York, United States of America; Antonio Sichera, Università degli Studi di Catania, Italia; Beatrice Stasi, Università del Salento, Italia; Michael Subialka, University of California, Davis, United States of America; Monica Venturini, Università degli Studi "Roma Tre", Italia; Franco Zangrilli, City University of New York, United States of America

*

«Pirandelliana» is a Yearly International Double-Blind Peer Reviewed Scholarly Journal.

It is Indexed on Modern Language Association (MLA).

The eContent is Archived with Clockss and Portico.

ANVUR: A.

PIRANDELLIANA

*Rivista internazionale
di studi e documenti*

17 · 2023



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMXXIII

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

<http://pirandelliana.libraweb.net>

*

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net.

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 06 70493456, fax +39 06 70476605, fse.roma@libraweb.net.

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 171545500
tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 22 del 14/06/2007

Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2023 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

*

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN PRINT 1971-9035

E-ISSN 1974-4463

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

SOMMARIO

L. RINO CAPUTO, *Presentazione* 9

SAGGI

RAFFAELE MANICA, *La libertà del teatro: il Pirandello di Nicola Chiaromonte* 13

SILVIA MANCIATI, *Illustratori, [autori], attori e traduttori. Un giovedì al Teatro d'Arte* 27

STEFANO MILIOTO, «Ha un brillante qui...» 39

ITALA TAMBASCO, *Pirandello, Croce e il comico di malebolge* 53

GIACOMO CUCUGLIATO, *Il karma del vivo, il karma del morto: Chi fu? Un intreccio singolare* 67

ILENIA DE BERNARDIS, *La riconversione del modello sterniano in Uno, nessuno e centomila di Luigi Pirandello* 83

TERESA AGOVINO, «*Che cosa andavano a cercar lontano i nostri scrittori, che non potessero trovare nel Manzoni?*». *Pirandello e l'innovazione manzoniana* 95

DEBORA BELLINZANI, *Pirandello e la sociologia: rappresentazioni coeve della solidità dei legami sociali* 101

CHIARA FERRARA, «*Parole in cerca d'autore*» o *autore in cerca di parole? Per una proposta interpretativa di alcuni foglietti dell'Istituto di Studi Pirandelliani* 109

INTORNO A PIRANDELLO

PAMELA PARENTI, *Madre di Marco Martinelli, tra i Giganti di Pirandello e l'Inferno dantesco* 129

PIRANDELLO NEL MONDO

GIUSEPPE BOLOGNESE, *Alice delle meraviglie. Alice Rohe scopre e traduce Pirandello* 141

RECENSIONI E SCHEDE

LUIGI PIRANDELLO, *Taccuino di Bonn*, a cura di Fausto De Michele, Cristina Angela Iacono, Antonino Perniciaro (Alessia Russo) 163

PIETRO MILONE, *L'oltraggio di Pirandello e Dante. Dio, inconscio, fantasmi, poesia* (Domenico Tenerelli) 165

PALOTTOLINE

A cura di Pietro Milone

PIETRO MILONE, *Oltraggi: alberi, vita e libertà* 169

LA RICONVERSIONE DEL MODELLO STERNIANO IN UNO, NESSUNO E CENTOMILA DI LUIGI PIRANDELLO

ILENIA DE BERNARDIS

RIASSUNTO · Tra i modelli a cui Pirandello esplicitamente dichiara di ispirarsi spicca per originalità e grandezza Lawrence Sterne. Sarà soprattutto la particolare prospettiva umoristica e il sistema narrativo destrutturato del Tristram Shandy ad ispirare Pirandello. Ma la riassunzione pirandelliana del modello settecentesco approda ad una sostanziale e profonda riconversione del modello in chiave umoristico-esistenzialista.

PAROLE CHIAVE · umorismo, identità, straniamento, pazzia, maschera pirandelliana.

ABSTRACT · *The Reconversion of the Sternian Model into Luigi Pirandello's Uno, nessuno e centomila* · Among the models from which Pirandello explicitly declares his inspiration, Lawrence Sterne stands out for his originality and greatness. It will be above all the particular humorous perspective and the destructured system of Tristram Shandy that will inspire Pirandello. But Pirandello's resumption of the eighteenth-century model leads to a substantial and profound reconversion of the model in a humorous-existentialist key.

KEYWORDS · Humour, Identity, Estrangement, Madness, Pirandelian Mask.

NEL primo Novecento – quando la forma romanzo inizia a sgretolarsi perdendo unità e compattezza e il testo narrativo segue il tempo interiore del personaggio e non più il tempo naturale della biologia o quello lineare della storia: quando cioè lo scorrere del tempo coincide con lo *stream of consciousness* e col processo non rettilineo del flusso memoriale – assistiamo ad un ritorno intenso ed incisivo di Sterne e del suo *Tristram Shandy*, un romanzo che una autorevole bibliografia critica – mi riferisco in particolare a critici di primo piano come Mazzacurati, Fusini, Melchiori, Ruggieri – istituisce a modello delle nuove forme narrative: modello rilevante in sé ed influente in modi decisivi sulla letteratura del Novecento.¹

Tra gli autori più importanti del Novecento, come Svevo, Joyce o Woolf, sarà soprattutto Pirandello ad individuare in Sterne, nella sua particolare prospettiva umoristica² e nel sistema destrutturato e deflagrato del suo *Tristram Shandy*, un punto di riferimento e un modello esplicitamente fruito e riconoscibile nell'impostazione dell'ultimo romanzo: *Uno nessuno e centomila*.

Oggetto specifico di questo mio articolo è la verifica attraverso gli strumenti dell'analisi comparata della discendenza Sterne-Pirandello, o meglio Tristram Shandy-Vitangelo Moscarda. Discendenza attestata altresì da una autorevole bibliografia critica

ilenia.debernardis@iulm.it, Università IULM di Milano, Italia.

¹ Su questi aspetti mi permetto di rinviare al mio articolo: ILENIA DE BERNARDIS, *Il 'caso Sterne' nel primo Novecento*, «Rassegna europea di letteratura italiana», xxiii, 2004, pp. 65-84.

² Cf. LEONARDO BATTISTI, *La menzogna irriverente. Appunti sulla ricezione di Sterne nella narrativa umoristica del Ventennio fascista*, «Between», vi, 12, 2016; ed anche ANTONIO ALESSIO, *Lawrence Sterne, Pirandello e l'umorismo*, «Pirandelliana», vi, 2012, pp. 13-30.

[HTTPS://DOI.ORG/10.19272/202303201007](https://doi.org/10.19272/202303201007) · «PIRANDELLIANA», 17, 2023

[HTTP://PIRANDELLIANA.LIBRAWEB.NET](http://pirandelliana.libraweb.net)

SUBMITTED: 3.4.2023 · REVIEWED: 15.12.2023 · ACCEPTED: 17.12.2023

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

della quale daremo conto e che discuteremo con l'obiettivo di dimostrare che la riasunzione pirandelliana dell'archetipo settecentesco approderà ad una sostanziale ed originale riconversione del modello.

PRELIMINARI DI UNA COMPARAZIONE

Del modello sterniano¹ *Uno nessuno e centomila* riecheggia innanzitutto alcune caratteristiche di organizzazione testuale, verrebbe da dire tipografica, del racconto: la caratteristica impaginazione, otto libri contro i nove di Sterne, divisi come i suoi in brevi e frantumati capitoli; la visualizzazione tipografica, appunto, di alcuni tratti descrittivi, per esempio le sopracciglia del Moscarda illustrate da due accenti circonflessi (in libro 1); un intero capitolo posto tra parentesi per isolare un soliloquio mentale del protagonista (libro v, 7); liste riassuntive di questioni, riflessioni, punti di vista, stati della questione. Insomma: un vasto trattamento shandyano della superficie del testo.

E non è tutto: il tema del 'naso' (il celebre avvio di *Uno, nessuno e centomila*), che può derivare da una tradizione nosologica che nelle sue espressioni più recenti va da Gogol a Collodi, è probabile che sia un omaggio alla digressione sterniana sul naso, così come le riflessioni sulla potenziale capacità di deviazione della storia che ebbe il naso di Cleopatra ed altre osservazioni sparse nel saggio sull'*Umorismo*.

Un'ascendenza shandyana è da ravvisarsi – per la sua stessa materiale ricorrenza, ma in verità più per la sua forma esterna che per la sua intima sostanza e per la sua valenza – nella rappresentazione e nell'analisi che, nello stesso libro, il protagonista del romanzo pirandelliano fa del proprio rapporto col padre (col retaggio paterno), sul quale torneremo, ed altresì nell'immagine trasognata e inetta che egli traccia della propria biografia giovanile.

Altrettanto shandyana è la ricorrente riflessione sui nomi, infatti già Mattia Pascal non conosceva di sé che il nome. Il problema del nome, oltre ad occupare un intero capitolo di *Uno, nessuno e centomila* (libro III, 2) con riflessioni a catena sui contrasti grotteschi tra il nome e la persona che designa, tra il significato di quel segno e l'influenza sull'immagine e destino del portatore e sulla sua irricognoscibilità rispetto alla vita interiore, è una ricorrente ossessione di Vitangelo Moscarda.

Manca completamente in entrambi i romanzi la linearità della dimensione temporale: si racconta andando avanti e indietro, le kantiane coordinate spazio-temporali vengono continuamente ribaltate e capovolte; manca la stabilità narrativa, com'è inevitabile in romanzi che non poggiano su fatti, azioni o su un *plot*. Comune ad entrambi è, infine, lo straordinario rapporto con il lettore, assiduamente chiamato in causa e coinvolto nel meccanismo narrativo come interlocutore dialettico, testimone, complice dello scrittore.

Gli elementi censiti finora possono essere sufficienti a dichiarare un riconoscibile rapporto di relazione programmata (altrimenti detta 'filiazione') tra i due romanzi. Una relazione certa, persino, soggettivamente attestata nel saggio sull'*Umorismo* e oggettivamente verificabile, come s'è visto; ma una relazione le cui implicazioni e valenze di significato storico e di significato (di sostanza) culturale sono tutte da verificare.

¹ Su questi aspetti e riscontri del rapporto tra i due romanzi si è magistralmente soffermato GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 293-294.

UNO, NESSUNO E CENTOMILA: LA RICONVERSIONE DEL MODELLO

1. La struttura formale

Uno, nessuno e centomila è un romanzo dalla forma narrativa destrutturata ed esplosa. La narrazione nel romanzo non segue un ordine cronologico né un ordinamento degli eventi secondo un principio di causa-effetto, ma segue i processi mentali del personaggio che ordina i fatti e gli eventi seguendone le riflessioni, le 'elucubrazioni', come in un flusso di coscienza, il joyciano *stream of consciousness*. È un romanzo dall'esilissima trama narrativa, dove la diegesi è quasi inesistente e il dato riflessivo prevale, fino quasi ad annullarlo, su quello narrativo, sull'azione. Si è tentati quasi di affermare che il protagonista del romanzo – Vitangelo Moscarda – sia segnato da una atrofia della capacità di agire e una ipertrofia della vocazione riflessiva.

La destrutturazione della forma narrativa è l'aspetto che ci consente di registrare il massimo grado di vicinanza tra *Uno, nessuno e centomila* e l'archetipo settecentesco. Nei due romanzi, infatti, mancano quasi completamente l'intreccio e la fabula, e la narrazione è continuamente interrotta da digressioni e divagazioni dei personaggi. Ma se nel modello sterniano il tessuto narrativo è costituito da una trama di eventi, magari disordinata, aggrovigliata e discontinua ma consistente, che genera o suggerisce al narratore digressioni a catena le quali si innestano negli interstizi di una narrazione continuamente sospesa e interrotta o suscitano nuovi eventi narrativi, in *Uno, nessuno e centomila* il dato narrativo, ridotto al minimo, rappresenta lo spunto o l'occasione che suscita un processo a catena puramente riflessivo. Prendiamo un esempio. Il tema del naso nel *Tristram Shandy*, oltre a costituire l'oggetto di una lunga digressione narrativa con l'inserimento all'inizio del volume IV del *Racconto di Slawkenbergius*, rappresenta una delle cause dell'infelice destino di Tristram: la sua sfortuna deriverà dal naso «as flat as a pancake»¹ a causa dell'erroneo uso del forcipe da parte del dottor Slop.

Qui, c'è una movimentata messa in scena, confusa e convulsa, affollata di personaggi e densa di azioni che si susseguono vertiginosamente, lasciando il lettore senza respiro; una movimentata sequenza narrativa che culmina proprio nella disgrazia del naso schiacciato per la goffaggine dell'imbranato ostetrico e nella previsione dell'infelice incidenza di quel naso sul destino del protagonista. In *Uno, nessuno e centomila* il tema del naso non ha durata narrativa, ma nasce da una estemporanea domanda della moglie del protagonista ed occupa solo alcune battute della pagina d'esordio del primo capitolo. Inoltre, qui il difetto al naso non ha in sé e per sé influenza sul destino di Vitangelo, non si configura, cioè, come segno premonitore dell'avversità della sorte (come per Tristram) né tornerà più nella narrazione del romanzo, ma è solo un'occasione, uno spunto da cui si avvia un processo tutto riflessivo. La estemporanea domanda della moglie di Vitangelo, infatti, causerà lo sprofondare del personaggio in una irrefrenabile tensione riflessivo-meditativa, che occupa invasivamente, quasi per intero, i primi tre libri del romanzo.

In *Uno, nessuno e centomila* il problema non è costituito dall'aver un naso bello o brutto, come nel *Tristram Shandy*, ma dalla scoperta di avere il naso – una parte del

¹ LAWRENCE STERNE, *The life and opinions of Tristram Shandy*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 170.

proprio corpo – diverso da come aveva sempre creduto: cioè dalla scoperta sconvolgente di essere ignoto a sé stesso; di essere per gli altri diverso da quello che egli è – o presumeva di essere – per sé; dall'insorgere, insomma, di un dubbio destabilizzante sulla propria identità. Il difetto al naso, dunque, qui rappresenta l'incipit di un percorso tutto riflessivo sul cui filo si sviluppa il processo di 'scomposizione dell'identità' del protagonista:

Ritornando – scrive Vitangelo – alla scoperta di quei lievi difetti, sprofondai tutto, subito, nella riflessione che dunque – possibile? – non conoscevo bene neppure il mio stesso corpo, le cose che più intimamente m'appartenevano: il naso, le orecchie, le mani, le gambe. [...] Cominciò da questo il mio male. (p. 7)¹

Qui è immediatamente evidente il peso che vi ha il modello sterniano, al quale certo risale la frantumazione del tessuto narrativo e l'irruzione in esso del momento riflessivo, che occupa interi capitoli, talvolta brevi e brevissimi, talvolta lunghi. Occorre però osservare che mentre nel *Tristram* i momenti (frequentissimi) riflessivi si configurano come digressioni, divagazioni che interrompono il *continuum* narrativo il cui filo, a distanza, riprende o riemerge come in una sorta di percorso carsico, nel romanzo di Pirandello di cui ci stiamo occupando la riflessione, messa in moto da uno spunto narrativo, invade tutto il campo della narrazione e finisce per sostituirla. E la narrazione in senso proprio non ha continuità ma si articola per nuclei narrativi autonomi e staccati (vicenda del naso, cessione del patrimonio, incontro con Annarosa), nei cui ampi intervalli si sviluppa, fungendo da tessuto connettivo, la riflessione che distingue e qualifica questo romanzo pirandelliano, e lo caratterizza come una sorta di 'metaromanzo'.

Un altro elemento caratterizzante del modello sterniano, che sembra tornare nell'ultimo romanzo pirandelliano, è il particolare rapporto narratore-lettore. Il lettore nel *Tristram Shandy* non svolge il ruolo passivo di 'narratorio', di colui che subisce la storia narrata, ma svolge un ruolo attivo di partecipazione e collaborazione alla costruzione del romanzo stesso.

Il lettore viene continuamente chiamato in causa, interpellato, sollecitato all'attenzione, con trucchi e continui richiami, in una prospettiva in realtà generalmente più conversevole che propriamente dialogica. Quanto appena affermato, mostra come nel *Tristram Shandy* il lettore sia considerato elemento dinamico della narrazione, interlocutore assiduo del narratore e suo referente dialettico, di conseguenza la narrazione assume a tratti un andamento dialogico.

Il ruolo attivo del lettore è un procedimento narrativo che torna, in termini più esplicitamente e programmaticamente dialogici, in *Uno, nessuno e centomila*. Anche qui si instaura un fitto interscambio tra narratore e lettore. Il monologo della voce narrante è frequentemente interrotto dall'immaginario lettore che, chiamato in causa interviene nella narrazione quasi come in un dialogo. Nel libro secondo, per esempio, Vitangelo vuole confutare la persuasione – comunemente diffusa – che esista una realtà oggettiva, oggettivamente riconoscibile da tutti nella sua consistenza e nel suo valore e si rivolge a un generico 'voi' per contrastarla.

¹ L'edizione di *Uno, nessuno e centomila* alla quale si riferiscono i numeri di pagine dei brani citati è la seguente: LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di Simona Costa, Milano, Mondadori, 1990.

Ci vivete dentro; – dice Vitangelo riferendosi alla realtà dell'esperienza quotidiana – ci camminate fuori sicuri. La vedete, la toccate; e dentro anche, se vi piace, ci fumate un sigaro (la pipa? la pipa), 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 maggiore consistenza di quel fumo.

Dite di no? Guardate. (p. 30)

L'inciso tra parentesi «la pipa? la pipa» esplicita la risposta di un immaginario interlocutore che interviene nel racconto a specificare che non fuma il sigaro ma la pipa, e la voce narrante accetta questa precisazione inglobandola nel racconto. Ma il rapporto che il narratore instaura con il lettore immaginario è nel romanzo pirandelliano di natura dichiaratamente dialettica: il punto di vista che la voce implicita del lettore esprime è quella del senso comune, della visione acritica e banalizzata della realtà che il senso comune rappresenta; e la voce narrante, che quel lettore evoca e a cui si rivolge come a un interlocutore necessario, è viceversa quella del senso critico, dell'umoristico 'sentimento del contrario' che, attraverso la scomposizione e l'analisi delle apparenze, perfora la crosta opaca del senso comune e scopre la verità difforme che si nasconde dietro le apparenze ingannevoli.

Come detto in precedenza, nella struttura narrativa si testimonia il livello di massima vicinanza del romanzo pirandelliano al suo archetipo settecentesco. Tuttavia come abbiamo potuto verificare le forme narrative e i modi della narrazione mutuati dall'archetipo sono sottoposti nel riutilizzo pirandelliano ad un significativo rimodellamento, sia per ciò che concerne la loro fisionomia sia per ciò che concerne la loro funzionalità. Mi riferisco alla diversa natura e alla diversa funzione che, come abbiamo visto, assumono in Pirandello gli spazi – o le divagazioni – riflessivi in relazione al tessuto narrativo e alla diversa configurazione del rapporto narratore lettore.

Il fatto è che dentro il calco sterniano, come vedremo, Pirandello immette una più amara e corrosiva materia che rinvia alla 'cultura della crisi' (da Schopenhauer a Nietzsche, per la filosofia; da Alfred Binet, il cui saggio *Les altérations de la personnalité* è direttamente citato nell'*Umorismo*, ad Otto Rank per la psicologia) e che altera, forzandoli dall'interno, i profili di quel calco riadattandoli alle proprie necessità.

2. Temi e contenuti

Il tema centrale del romanzo è la scomposizione della personalità perseguita con l'analisi attraverso l'uso critico della riflessione dell'identità del soggetto nel rapporto con se stesso e con gli altri. L'avvio di questo allucinato processo di autoanalisi, che porterà alla dissoluzione e alla frantumazione della presunta unità ed identità dell'io, è costituito da una banale osservazione di Dida, la moglie del protagonista, Vitangelo Moscarda, su un difetto del naso del marito di cui egli era inconsapevole. L'insignificante osservazione sul naso rappresenta di questo processo l'incipit: l'occasione di una riflessione, incentrata sull'essere come essere-nel-mondo, che s'avvia con la traumatica scoperta dello scarto esistente tra essere-per-sé ed essere-per-gli-altri, cioè di una scissione, di una divaricazione tra l'immagine, o la rappresentazione, che il protagonista aveva di sé e quella che di lui hanno gli altri. Questa scissione si manifesta originariamente nel rapporto di coppia, per proiettarsi e moltiplicarsi poi nella pluralità degli altri, per i quali si è qualcosa di diverso da ciò che soggettivamente il

protagonista presumeva d'essere. Vitangelo scopre un'immagine di sé plurima, frantumata e dissolta nelle centomila immagini che gli altri hanno di lui. Questa dissoluzione dell'unità del soggetto suscita un dubbio circa la sua reale identità: «Se per gli altri – si chiede Vitangelo – non ero quel che finora avevo creduto d'essere per me, chi sono io?» (p. 14).

Vitangelo ha la percezione che ci sia in lui – nella sua immagine – un 'altro', un suo doppio noto agli altri ed ignoto a sé stesso. E lo insegue e ricerca – fino al punto di avvertirne l'oscura e sgomentevole presenza – in una sorta di solitudine assoluta, metafisica, in cui si realizzi un rapporto esclusivo di sé con sé stesso. Ma quell'altro oscuramente e minacciosamente presente, non si rivela.

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. (p. 13)

Il tentativo di scioglimento del dubbio precedentemente espresso («chi sono io?») e la ricerca di una possibile identità diversa da quella presupposta – nota agli altri ed ignota a se stesso – si esplica col ricorso allo specchio, che dovrebbe riflettere un'immagine fedele alla realtà e dunque sancire una conoscenza di sé in termini di oggettività e di certezza. Viceversa, l'immagine che Vitangelo vede allo specchio è indecifrabile, inespressiva, irrigidita in una fissità di pietra, spenta e senza vita.

Andai, con gli occhi chiusi, le mani avanti, a tentoni. Quando toccai la lastra dell'armadio, ristetti ad aspettare, ancora con gli occhi chiusi, la più assoluta calma interiore. Ma una maledetta voce mi diceva dentro, che era là anche lui, l'*estraneo*, di fronte a me, nello specchio. In attesa come me, con gli occhi chiusi. C'era e io non lo vedevo. Non mi vedeva neanche lui, perché aveva, come me gli occhi chiusi. Ma in attesa di che, lui? Di vedermi? No. Egli poteva esser veduto, non vedermi. Era per me quel che io ero per gli altri, che potevo esser veduto e non vedermi. Aprendo gli occhi però, lo avrei veduto così come un altro? Qui era il punto. [...] Mi stava lì davanti, quasi inesistente, come un'apparizione di sogno, quell'immagine. [...] Chi era colui? Nessuno. Un povero corpo, senza nome, in attesa che qualcuno se lo prendesse. (pp. 18-21)

Lo specchio, dunque, sancisce la conoscenza non di sé, ma di una identità altra, anch'essa estranea, diversa. Si apre così, attraverso il rapporto irrisolto con l'immagine allo specchio, una frattura tra sé e se stesso che porta la scoperta di un io indefinibile e inconfondibile. Il soggetto non può conoscersi neanche come essere-per-sé. Lo specchio – come osserva Mazzacurati¹ – era già apparso nella scena d'apertura del romanzo, ma lì era solo il 'rimirarsi abitudinario e passivo' che produce allarme solo per la domanda della moglie. Qui invece diventa uno strumento di falsificazione, che riproduce una immagine 'inautentica di sé' per il solo fatto che il soggetto, sapendo che sta per guardarsi, istintivamente si mette in posa, assume un aspetto innaturale.

C'è un terzo modo di guardarsi allo specchio: ed è quello che si verifica quando lo specchio ci si presenta davanti inatteso e blocca un'immagine immediata, magari un

¹ GIANCARLO MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 293.

tic, una smorfia, una versione imprevedibile del nostro essere. All'inizio quasi non riconosciamo quell'immagine improvvisa: sembra un estraneo che vedono gli altri, ciascuno a suo modo con la sua distorsione ottica, ma che noi abitualmente non vediamo e che ci sorprende in un momento impensato in cui non ci aspettavamo di vederci.

Così, seguitando, – scrive Vitangelo – sprofondai in quest'altra ambascia: che non potevo, vivendo, rappresentarmi a me stesso negli atti della mia vita; vedermi come gli altri mi vedevano; pormi davanti il mio corpo e vederlo come quello d'un altro. Quando mi ponevo davanti a uno specchio avveniva come un arresto in me; ogni spontaneità era finita, ogni mio gesto appariva a me stesso fittizio o rifatto. Io non potevo vedermi vivere. (p. 14)

Vitangelo giunge dunque alla presa di coscienza di una prima scissione tra sé e se stesso, la scissione dell'io da un corpo che egli non può vedere, se non nella forma straniata di un manichino inerte e senza vita, e che intanto gli altri vedono e sul quale fondano la sua identità: un'identità a lui ignota, giacché egli non può vederla come la vedevano gli altri. Il capitolo settimo del primo libro si conclude con un'esclamazione che segna la definitiva scissione tra sé e se stesso, quando Vitangelo, davanti allo specchio, dopo uno starnuto, augura salute all'altro, all'estraneo che vede riflesso nello specchio. Questa battuta sancisce la separazione dell'io dal suo corpo: «Salute! – gli dissi. E guardai nello specchio il mio primo riso da matto» (p. 22).

Alla scissione tra essere-per-sé e essere-per-gli-altri fa da *pendant* la relativizzazione della realtà esterna e dell'universo di cose che ci circondano: una relativizzazione che ne sancisce l'inconsistenza. La realtà non è uguale per tutti: non esiste una realtà oggettiva che abbia valore in sé, ma una realtà che ha il valore relativo e precario, che ognuno di noi, soggettivamente, le attribuisce. L'idea secondo cui «la realtà, qual è per voi, debba essere e sia ugualmente per tutti gli altri» (p. 37) è per Vitangelo Moscarda pura 'presunzione', cioè preconcetto destituito di fondamento.

Ci fosse fuori di noi, per voi e per me, ci fosse una signora realtà mia e una signora realtà vostra, dico per se stesse, e uguali, immutabili. – esclama Vitangelo – Non c'è. C'è in me e per me una realtà mia: quella che io mi dò; una realtà vostra in voi e per voi: quella che voi vi date; le quali non saranno mai le stesse né per voi né per me. (p. 37)

La realtà è dunque anch'essa inconoscibile e indefinibile; l'uomo è circondato da oggetti, da cose, da eventi che assumono valore e importanza solo per lui. Vitangelo propone come esempio una vecchia poltrona, scolorita e strappata, che a guardarla non varrebbe nulla, eppure per chi la conserva ha un valore enorme perché satura di risonanze emotive.

Ah, è la poltrona su cui, tant'anni or sono, morì la vostra povera mamma. Scusate, non avrei dato un soldo per essa, mentre voi non la vendereste per tutto l'oro del mondo; lo credo bene. Chi la vede, intanto, nella vostra stanza così ben mobigliata, certo, non sapendo, si domanda con meraviglia come la possiate tenere qua, vecchia scolorita e strappata com'è. (p. 34)

E continua Vitangelo:

Vi vedete attorno i vostri mobili, che sono quali voi secondo il vostro gusto e i vostri mezzi li avete voluti per i comodi vostri. Ed essi vi spirano attorno il dolce conforto familiare, animati come sono da tutti i vostri ricordi; non più cose, ma quasi intime parti di voi stessi, nelle quali potete toccarla e sentirla quella che vi sembra la realtà sicura della vostra esistenza. (pp. 38-39)

Allo stesso modo non esiste un senso o un valore oggettivo neanche per il linguaggio, per le parole che usiamo e che crediamo rinviino a referenti certi, a significati inequivoci. Le parole sono come vuoti contenitori che ciascuno riempie di un proprio personale significato.

La scoperta di una identità scissa e frantumata e la presa di coscienza del valore precario e relativo della realtà e delle cose chiamano in causa – osserva Masiello –¹ il rapporto tra soggetto ed oggetto, tra io e mondo, tra individuo e società. L'uomo vive in un mondo costruito dove tutto è artificiale, manipolato e per questo si sente alienato e frustrato. Questo universo artificiale, reificato, privo di autenticità, si configura come radicalmente antitetico col mondo naturale. Si ripropone così – ma in chiave critica e polemica rispetto alla modernità – un binomio classico che è quello città-campagna, società-istinto.

Vitangelo e l'immaginario lettore lasciano la città per andare in campagna e qui Vitangelo sembra riacquistare il senso autentico del mondo e della natura: riassapora il gusto di guardare il cielo e le nuvole sdraiato sull'erba. Solo in campagna si coglie un 'essere delle cose' qualitativamente altro, si percepisce l'essenza di una 'vita rinfrescata'.

Ah, non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome! Sdrajati qua sull'erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole; udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, come un fragor di mare. (p. 41)

Al ritorno in città Vitangelo riacquista la coscienza 'normale' delle cose e l'inautenticità di un mondo costruito:

dove tutto è finto e meccanico, riduzione e costruzione: un altro mondo nel mondo: mondo manifatturato, combinato, congegnato; mondo d'artificio, di stortura, d'adattamento, di finzione, di vanità: mondo che ha senso e valore soltanto per l'uomo che ne è l'artefice. (p. 42)

In città l'uomo vive la mistificazione, la perdita di senso alienante e frustrante di un universo artificiale.

Case, vie, chiese, piazze; non per questo soltanto, però, *costruito*, ma anche 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. Capisco, capisco. Rilascio di nervi. Accorato bisogno d'abbandonarvi. Vi sentite sciogliere, vi abbandonate. (p. 41)

Ma ormai il rapporto di sintonia uomo-natura si è rotto e Vitangelo esclama «ci vorrebbe un po' più d'intesa tra l'uomo e la natura» (p. 44). Questo universo artificiale è il luogo dell'autentico, è lo spazio in cui l'io e le cose che lo circondano acquistano un'identità fittizia storicamente e socialmente determinata: costituitasi non solo in relazione agli altri e dagli altri dipendente, ma anche sul fondamento del senso comune, cioè sul fondamento delle idee e delle rappresentazioni che di noi e delle cose si generano nella comunità sociale. L'identità dell'io, insomma, è data dallo sguardo degli altri, "essere è essere visti". Ma in tal modo l'essere dell'io si risolve e dissolve nelle

¹ VITILIO MASIELLO, *Pirandello: l'identità negata*, «Belfagor», v. 1994, pp. 519-533.

sue rappresentazioni alienate: in una fantasmagoria di apparenze che si rapprendono e consolidano in maschere sociali.

Io non posso più vedermi guardato. Neanche da te (si rivolge a Bibi, la cagnetta). Ho paura anche di come ora mi guardi tu. Nessuno dubita di quel che vede, e va ciascuno tra le cose, sicuro ch'esse appajono agli altri quali sono per lui; [...]. Io ho perduto, 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. (p. 111)

È dunque l'occhio degli altri che «fonda la realtà mondana dell'essere nella dimensione alienata della vita sociale».

Ove la vista degli altri non ci soccorra a costituire comunque in noi la realtà di ciò che vediamo i nostri occhi non sanno più quello che vedono; la nostra coscienza si smarrisce; perché questa che crediamo la cosa più intima nostra, la coscienza, vuol dire gli altri in noi; e non possiamo sentirci soli. (p. 113)

Ma al di sotto dello sguardo degli altri, cosa c'è? C'è un vero volto oltre la maschera? No. Non, almeno, nel senso della comune concezione dell'essere come sostanzialità e consistenza. La verità dell'essere, oltre la vista degli altri, consiste nel vuoto e nel nulla. Questa scoperta di tipo nichilistico-distruttivo – che in qualche modo preannuncia la conclusione del romanzo – si dà ad una distanza estrema dal 'mondo costruito', in una condizione di solitudine in cui irrompe l'emozione violenta del disvelamento di una verità inedita che sgomenta: il nulla.

Mi corse per la schiena il brivido d'un ricordo lontano: di quand'ero ragazzo, che andando sopra pensiero per la campagna m'ero visto a un tratto smarrito, fuori di ogni traccia, in una remota solitudine tetra di sole e attonita; lo sgomento che ne avevo avuto e che allora non avevo saputo chiarirmi. Era questo: l'orrore di qualche cosa che da un momento all'altro potesse scoprirsi a me solo, fuori dalla vista degli altri. (p. 113)

Se l'unica identità riconoscibile e riconosciuta dell'io è quella alienata che si costituisce nella dimensione della vita associata, attraverso 'la vista degli altri', con materiali rappresentativi e fattori identificativi estranei al soggetto e desunti dal contesto e dall'ambiente (sociale, familiare, antropologico-culturale), l'unica possibilità 'teorica' di attingere un'identità autentica e non alienata passa attraverso la negazione e la distruzione di quella maschera costituita dalle rappresentazioni sociali dell'io. Lo strumento che Vitangelo utilizzerà per distruggere quelle immagini è la pazzia, intesa non come patologia della mente, ma come una sfida al mondo e alle convenzioni che lo regolano, come sperimentazione di una libertà assoluta che permetta di recuperare, al di là degli inganni del senso comune gabellati per ragionevolezza e saggezza, una identità autentica.

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; voi che pur camminate per questa medesima strada senza volervene accorgere, voi siete savii. (p. 88)

La distruzione con l'arma della pazzia della maschera sociale, che identifica il soggetto, passa attraverso la negazione delle forme istituzionali e sociali attraverso le quali si

struttura e si organizza la nostra esistenza e si definisce socialmente la nostra identità: il nome, lo stato civile, la figura e l'attività del padre, la famiglia, il ruolo della famiglia nel paese. Il nome e lo stato civile, innanzitutto: il nome, Moscarda, che nella sua bruttezza (brutto fino alla crudeltà) sembra – come nel *Tristram* – recare in sé il segno di un destino, la precostituzione di una deformante ('umoristica') maschera sociale.

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. (p. 56)

E, col nome, le radici genetiche, di cui quel nome è, peraltro, nello stato civile, sigillo: radici che nel processo di formazione dell'identità sociale dell'io, condizionano, in forza del principio ereditario, la raffigurazione della maschera in cui l'insondabile identità personale dell'io si aliena e dissolve.

Il progetto di liberazione dalla catena dei condizionamenti da cui discende la propria mistificata immagine sociale, la distruzione di quella maschera e la rivendicazione della propria autonoma e sfuggente identità, trovano nella rescissione del vincolo genetico, nella 'dissacrazione' della figura paterna (nell'uccisione simbolica del padre) la leva fondamentale, il punto di forza.

Il disconoscimento della figura paterna, al di là delle ovvie implicazioni freudiane, rappresenta per Vitangelo non solo il rifiuto dell'eredità biologica (bio-psicologica) e dell'assimilazione genetica, ma anche soprattutto il rifiuto e la condanna del sistema di valori, dei modelli di vita e dei codici di comportamento incarnati da quella figura.

La figura del padre usuraio, evocata nella forma di un'apparizione improvvisa («M'apparve. Alto, grasso, calvo», p. 59), è rappresentata attraverso un'immagine schizzata impressionisticamente, per tratti non descrittivi ma simbolicamente rappresentativi di una disposizione vitale e di una prassi esistenziale – gli occhi azzurrini, gelidi; le mani pelose, rapaci, cariche di anelli; l'oro della grossa spilla cravatta, della catena dell'orologio, 'troppo oro' – che simboleggiano l'avidità borghese, l'esibizione volgare della ricchezza. Così con questi contrassegni identificativi e con queste valenze simboliche, la figura-fantasma riappare a Vitangelo quando egli si introduce nella banca per frugare fra gli incartamenti:

E pensai all'improvviso che le mani di mio padre s'erano levate cariche di anelli lì dentro a prendere gl'incartamenti dai palchetti di quello scaffale; e le vidi, come di cera, bianche, grasse, con tutti quegli anelli e i peli rossi sul dorso delle dita; e vidi gli occhi di lui, come di vetro, azzurri e maliziosi, intenti a cercare in quei fascicoli. (p. 95)

La rievocazione in questa luce e in questa prospettiva dell'immagine paterna costituisce per Vitangelo l'occasione di una scoperta improvvisa, colma di sgomento e di una decisiva presa di coscienza. In quell'immagine, infatti, si condensa e si rivela emblematicamente il sistema di condizionamenti ed i vincoli che stringono l'individuo e che sotto il segno dell'assimilazione genetica ne annullano l'identità specifica. In quell'immagine si esprime e si rivela simbolicamente la prigione dell'essere che occorre abbattere per recuperare identità e libertà:

Fu un attimo ma l'eternità. Vi sentii dentro tutto lo sgomento delle necessità cieche, delle cose che non si possono mutare: la prigione del tempo; il nascere ora, e non prima e non poi; il nome e il corpo che ci è dato; la catena delle cause; il seme gettato da quell'uomo: mio padre senza volerlo; il mio venire al mondo, da quel seme; involontario frutto di quell'uomo; legato a quel ramo; espresso da quelle radici. (p. 61)

E tuttavia per abbattere quella prigione e per restituire all'io alienato nell'identificazione col padre una prospettiva almeno potenziale di identità e di libertà, non basta disconoscerne la figura, decretarne l'uccisione simbolica («moriva ora, mio padre, del tutto», p. 62). Occorre compiere un gesto, una scelta di vita che neghi concretamente, nei fatti, il modello di vita paterno e la logica spregiudicatamente prammatica ed utilitaristica che lo fonda; un gesto di portata eversiva, che per la sua intrinseca anomalia rispetto al modello vigente di ragionevolezza comportamentale (di cui la logica paterna è in definitiva espressione coerente) si configuri come frutto di pazzia il risarcibile e perciò negatrice dell'intero sistema. Questo gesto estremo di negazione e di ribellione, ma insieme di affermazione imperiosa di un'alterità dell'io irriducibile alla norma delle tipologie correnti, si esprime nella donazione del patrimonio paterno: della casa, della banca e di tutti i suoi beni. La decisione di liquidare la banca provoca un conflitto con sua moglie e con Quantorzo – il furbo gestore, con Firbo, della banca – durante il quale Vitangelo esibisce questo nuovo senso e coscienza di sé che si manifesta e si afferma nell'imposizione gridata della propria volontà, espressione di una capacità di decisione di determinazione che dovrebbe essere segnale di una potenzialmente realizzata – ma in realtà illusoria – identità, unità e coesione dell'io.

Diventavo «uno».

Io.

Io che ora mi volevo così.

Io che ora mi sentivo così.

Finalmente!

Non più usurajo (basta con quella banca!); e non più Gengè (basta con quella marionetta!).

Ma il cuore seguitava a tumultuarmi in petto. Mi toglieva il respiro. Aprivo e chiudevo le mani, affondandomi le unghie nella carne. E appena, senza saperlo, mi grattavo con una mano il palmo dell'altra, raggirandomi ancora per la stanza, gangheggiavo come un cavallo che non soffra il morso. Farneticavo.

«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.

Non più Gengè.

Un altro.

Avevo proprio voluto questo.

Ma che altro avevo io dentro, se non questo tormento che mi scopriva nessuno e centomila?
(p. 130)

Il processo di distruzione delle rappresentazioni alienate dell'io e delle matrici che le producono può dunque consentire una parziale liberazione dalle maschere che 'la vista degli altri' ci impone e un parziale recupero di identità. Quell'identità però si può definire solo in negativo, per ciò che 'non si è' o 'non si è più' («non più usurajo»;

«non più Gengè») e non già in positivo, vale a dire per ciò che si è. Se si prova a definirla in positivo, l'identità personale di quel soggetto fisicamente concreto che si dichiara nel monosillabo 'io', ci si accorge che essa può essere definita solo genericamente, in termini di diversità rispetto all'immagine sociale, non specificamente, in termini connotativi e distintivi. L'identità di sé per sé resta così un'ipotesi inverificabile, un postulato privo di consistenza ontologica (giacché non si può dire di essa che cosa e come è) e conseguentemente privo di verificabilità gnoseologica. Quell'identità, insomma, non può darsi e conoscersi se non nella forma del non essere e della morte, del vuoto e del nulla di una solitudine metafisica, destituita di ogni possibilità di relazione col mondo dei viventi:

A toccarmi, a strizzarmi le mani, sì, dicevo «io», ma a chi lo dicevo? e per chi? Ero solo. In tutto il mondo, solo. Per me stesso, solo. E nell'attimo del brivido, che ora mi faceva fremere alle radici i capelli, sentivo l'eternità e il gelo di questa infinita solitudine.

A chi dire «io»? Che valeva dire «io», se per gli altri aveva un senso e un valore che non potevano essere i miei; e per me, così fuori degli altri, l'assumerne uno diventava subito l'orrore di questo vuoto e di questa solitudine? (p. 130)

È questa l'amara scoperta, l'approdo tutto disilluso e radicalmente pessimistico, l'ossessiva ricerca di identità di Vitangelo Moscarda. Il fatto è che – scrive Masiello –:

nella condizione alienata e deietta dell'essere sociale, l'esistenza si dà o come rappresentazione, apparenza, maschera, forma fittizia indotta dalla 'vista degli altri', o come coscienza della deiezione, solitudine, estraneità di sé agli altri e a sé stesso, sentimento d'esilio. La scena del mondo si configura così, come un universo di esistenze frantumate, di fantasmi lucidamente allucinati: di occhi che guardano senza vedersi, di voci che parlano senza intendersi. In questa condizione esistenziale, assurda ormai a piena evidenza storica e ad autocoscienza critica 'Non vale più nulla essere per sé qualcosa – son parole di Vitangelo Moscarda – e nulla più è vero, se nessuna cosa per sé è vera'.¹

Non resta a Vitangelo che la rinuncia definitiva ed irreversibile ad ogni identità, a partire dal nome, che nell'ordinamento della vita associata pretende di esprimerla, quell'impossibile identità, e di rappresentarla; anzi la rinuncia alle forme organizzate del vivere, nelle quali la vita si prostituisce ed aliena. Non resta che la fuga dalla società e dalla civiltà e la reimmersione nella natura primigenia, l'identificazione totale con essa, la dissoluzione della – illusoriamente cercata – definitiva ed immutabile identità dell'io nel flusso magmatico e mutevole delle forme dell'essere:

La vita non conclude. – dice Vitangelo ormai autoescluso dal mondo come un antico eremita – [...] 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. (p. 173)

Ed è qui, in questo approdo, anche la misura della distanza irriducibile ed incolmabile che, nei percorsi variegati della tradizione umoristica, separa questo romanzo dal suo archetipo settecentesco, la cui eredità (ma radicalmente trasmutata nei suoi significati sostanziali, nel suo 'messaggio') è pur corposamente riconoscibile nei suoi impianti strutturali.

¹ Ivi, p. 531.

CURA EDITORIALE E REDAZIONALE DI
FABRIZIO SERRA E FILIPPO LEONI.
COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO DALLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2023

(CZ2/FG13)



© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.