

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

LUIGI PIRANDELLO: L'UMORISMO NE IL FU MATTIA PASCAL

Vedoucí práce: Dott. Ivana Oviszach, Ph.D.

Autor práce: Bc. Markéta Sedláčková

Studijní obor: Italský jazyk

Ročník: 3.

2016

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 28. 7. 2016

Markéta Sedláčková

Desidero ringraziare cordialmente dott. Ivana Oviszach, Ph.D., relatrice di questa tesi, per la grande disponibilità, la cortesia e i preziosi consigli offerti non solo durante la stesura dell'elaborato, ma anche durante tutto il mio percorso universitario. Ringrazio il prof. Franco Tomasi, senza il cui supporto e la cui guida sapiente questa tesi non esisterebbe.

Anotazione

La mia tesi si occupa dell'autore italiano Luigi Pirandello e, in particolare, di uno dei suoi romanzi più famosi: *Il fu Mattia Pascal*. Lo scopo della tesi sarà quello di trovare gli esempi dell'umorismo pirandelliano e provare che il romanzo può essere identificato come una delle sue opere umoristiche. All'inizio della tesi presenterò lo scrittore e le sue opere in generale, successivamente mi focalizzerò sul suo saggio *L'Umorismo*, che è importante per l'analisi del romanzo. In questo saggio, infatti, Pirandello riassume la sua concezione di umorismo. Il punto di partenza è quindi l'analisi del romanzo.

Parole chiave: Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, romanzo, saggio, umorismo, analisi

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá italským autorem Luigim Pirandellem a jedním z jeho nejnámějších románů: *Il fu Mattia Pascal*. Hlavním cílem bude najít v románu příklady Pirandellova humoru a dokázat tak, že román je právem označován za jedno z prvních humoristických děl autora. Na začátku práce představím autora a jeho dílo obecně. Poté se zaměřím na jeho esej *L'Umorismo*, která je důležitá pro analýzu románu. V této eseji Pirandello shrnul koncept svého pojetí humoru. Na základě této eseje pak provedu rozbor románu.

Klíčová slova: Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, román, esej, humor, rozbor

Anotation

This thesis deals with an Italian writer Luigi Pirandello and with one of his most famous novels: *Il fu Mattia Pascal*. The main aim is to find the examples of Pirandello's humour in this novel and to prove that the novel is rightly called one of his first humour compositions. At the beginning of the thesis I introduce the writer and his works generally. Then I focus on his essay *L'Umorismo*, which is important for analysis of the novel. In this essay Pirandello summarized the concept of his conception of humour. On the basis of the essay I analyse the novel.

Keywords: Luigi Pirandello, Il fu Mattia Pascal, novel, essay, humour, analysis

Obsah

Introduzione	9
1 La vita- Il figlio del Caos.....	10
2 Rapporto tra la vita a e l'opera.....	15
3 L'opera di Pirandello: i saggi, le opere letterarie e le opere teatrali.....	17
3.1 I saggi.....	17
3.2 La poesia.....	19
3.3 Le novelle	21
3.4 I romanzi	22
3.5 Il teatro.....	24
4 Gli aspetti metodologici.....	28
5 L'umorismo	28
5.1 Informazioni generali sul libro e sulla sua struttura.....	29
5.2 Parte prima	31
5.3 Parte seconda- Essenza, caratteri e materia dell'umorismo	35
6 Il fu Mattia Pascal.....	41
6.1 Descrizione generale del romanzo	41
6.2 La trama	43
6.3 La situazione sociale e politica nel romanzo- il contrasto tra Milano e Roma	44
6.4 La maschera.....	46
6.4.1 Il doppio.....	47
6.5 La crisi d'identità	50
7 L'umorismo ne Il fu Mattia Pascal	51
7.1 Le due premesse	53
7.2 L'occhio strabico.....	55
7.3 Il sentimento del contrario.....	56
7.3.1 Lo specchio.....	59
7.4 Tac tac tac.....	60
7.5 Cambio treno- cambio identità- Adriano Meis.....	61
7.6 Cavalier Tito Lenzi- il rapporto tra verità e menzogna	63
7.7 La signorina Caporale – sentimento del contrario	65
7.8 Un ubriaco	66
7.9 Lo strappo nel cielo	67

7.10	La lanterninosofia.....	71
7.11	Lo spiritismo	73
7.12	La libertà.....	75
7.13	L'ombra.....	79
7.14	Le situazioni doppiate	79
7.15	Il fu Mattia Pascal.....	81
	Conclusioni.....	83
	Riassunto	84

Introduzione

„Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza 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.“¹

Lo scopo della mia tesi è di fare l'analisi del romanzo *Il fu Mattia Pascal*, del famoso scrittore italiano Luigi Pirandello, che è la realizzazione delle riflessioni e dei concetti che saranno poi espressi in forma teorica nel saggio *L'Umorismo*. Mi concentro soprattutto sulla coerenza tra romanzo e saggio. La tesi si focalizza sulla riflessione di Pirandello sull'umorismo e sulla messa in pratica di essa.

La tesi è suddivisa in due parti fondamentali. Nella prima parte presento lo scrittore, che ottenne il premio Nobel nel 1934, e sottolineo il rapporto tra la sua vita e la sua opera. Questo rapporto è molto stretto: Pirandello prese ispirazione dagli ambienti in cui viveva e anche i suoi personaggi sono ispirati dalle persone che lo scrittore conosceva e dalle sue esperienze personali. Inoltre, faccio una breve ricognizione delle sue opere e della sua carriera teatrale. La fase nella quale si occupava di teatro è molto significativa, perché Pirandello è molto noto sia in Italia sia nel resto del mondo per le sue opere teatrali.

Fondamentale per la mia tesi è il saggio *L'Umorismo*. Il saggio esce dopo il romanzo, ma Pirandello pensò il concetto dell'umorismo già prima dell'edizione del romanzo. Il romanzo è invece il primo libro dove questo concetto viene messo in pratica. All'inizio del capitolo sull'Umorismo presento altri concetti di umorismo proveniente da autori diversi, a seguire faccio l'analisi del saggio *L'Umorismo* e descrivo l'umorismo pirandelliano.

Dopo la presentazione del saggio continuo con il romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Introduco le informazioni generali del romanzo e ne riassumo in breve la trama, prendo in considerazione alcuni temi importanti, che coincidono con l'umorismo e che incontreremo nel corso del romanzo. Questo approccio mi aiuterà durante l'analisi del romanzo.

¹ <http://www.classicitaliani.it/pirandel/bio/biopirandello01.htm> [2016-06-13]

La seconda parte è quella principale. Sulla base della precedente analisi del saggio, trovo gli esempi di umorismo nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* e spiego in che senso sono umoristici, sottolineando la coerenza degli esempi scelti con il saggio stesso. All'analisi del romanzo seguono le conclusioni, dove descrivo il legame tra il romanzo *Il fu Mattia Pascal* e il saggio *L'Umorismo*.

1. La vita- Il figlio del Caos²

„...io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvusù dagli abitanti di Girgenti. Colà la mia famiglia si era rifugiata dal terribile colera del 1867, che infierì fortemente nella Sicilia. Quella campagna, però, porta scritto l'appellativo di Lina, messo da mio padre in ricordo della prima figlia appena nata e che è maggiore di me di un anno; ma nessuno si è adattato al nuovo nome, e quella campagna continua, per i più, a chiamarsi Càvusù, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Xàos...“³

Luigi Pirandello nasce il 28 giugno 1867 in una contrada detta *Il Caos* vicino alla città di Girgenti (- Agrigento) in una casa di proprietà di suo padre, dove la famiglia scappa a causa di una epidemia di colera. La sua famiglia non è originaria, almeno per la parte paterna, di Agrigento e neanche della Sicilia: il nonno paterno dello scrittore era figlio di liguri, stabilitosi a Palermo e poi integratosi nell'industria e nel commercio dello zolfo. Stefano, padre di Luigi, è inviato ad Agrigento per occuparsi degli interessi dei Pirandello in questa zona, la quale è ricca di zolfo. Vi si stabilisce sposandosi con Caterina Ricci Gramitto, che viene da una famiglia agrigentina di patrioti, nota per le lotte contro il dominio borbonico.

Pirandello riceve in casa l'istruzione elementare dall'insegnante Francesco (o Giovanni) del Cinque, da tutti chiamato Pinzone (ne parla nel III capitolo de *Il fu Mattia Pascal*). Ma, più che dall'istruzione, è affascinato dalle favole e dalle storie popolari e

² Cfr: D'Amico, Maria Luisa Aguirre, *Vivere con Pirandello*, Mondadori, Milano, 1989, pp. 9-164; Gioanola, Elio, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007, pp. 7-357; Viridia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, pp. 11-49; Cit: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm [2016-08-04];

³ Viridia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, p. 11

magiche che gli racconta la vecchia serva Maria Stella. Lei gli dà un'istruzione religiosa, ma di una religione sostanzialmente a sfondo magico e animistico. Pirandello impara da lei anche a credere negli spiriti. Il tema dei spiriti si può trovare anche nel suo romanzo *Il fu Mattia Pascal*. È certo che questa radice agrigentina, avrà un riflesso particolarmente intenso nell'opera di Pirandello.

Frequenta l'Istituto Tecnico, ma solo le prime due classi, per passare successivamente alla terza classe del Ginnasio, una scuola più adatta alle sue inclinazioni. In questi anni è un avido lettore e compone anche tragedie che rappresenta con le sorelle e con altri ragazzi in un improvvisato teatrino. Fino ai tredici anni Pirandello vive ad Agrigento. Nell'anno 1880 Stefano Pirandello subisce un grave rovescio finanziario, che riduce quasi alla povertà la famiglia. Un fratello di Stefano quindi lo invita a gestire un deposito di zolfo a Porto Empedocle, il che permette alla famiglia di ritornare all'agiatezza, ma si deve trasferire a Palermo. Per Luigi il distacco dalla sua città è piuttosto traumatico. Palermo però gli offre un campo di esperienze culturali e di vita più ricco rispetto alla provinciale Agrigento, cittadina alla quale rimane però sempre legato, tanto che quell'ambiente rivive spesso attraverso i filtri della memoria e della fantasia nella sua opera. Durante gli anni 1880 e 1886 continua gli studi.

A Palermo Luigi si innamora di Lina, figlia di un fratello di Stefano, giovane fanciulla che più tardi diventerà la sua prima fidanzata. È probabile che lei accetti impegnarsi con Pirandello in un momento di crisi o delusione sentimentale. La famiglia di Lina pretende che il giovane abbandoni gli studi per dedicarsi esclusivamente al commercio dello zolfo. Pirandello davvero smette gli studi e per alcuni mesi lavora con padre nel deposito di zolfo. Per lui è un'esperienza del tutto nuova. Possiamo trovare più di una testimonianza di questo periodo nel suo romanzo *I vecchi e i giovani*, come per esempio: „*I depositi di zolfo s'accatastano lungo la spiaggia; e da mane a sera è uno stridor continuo di carri che vengono carichi di zolfo dalla stazione ferroviaria anche, direttamente, dalle zolfare vicine; e un rimescolio senza fine d'uomini scalzi e di bestie, ciattio di piedi nudi sul bagnato, sbaccaneggiar di liti, bestemmie e richiami tra lo strepito e i fischi d'un treno che attraversa la spiaggia, diretto ora all'altra delle due scogliere sempre in riparazione.*“⁴ Questo nuovo incontro con la realtà è per il diciannovenne Pirandello l'occasione di un nuovo trauma, quello dell'impossibilità di

⁴ http://www.classicitaliani.it/pirandel/romanzi/Pirandello_vecchi_giovani_1.htm [2016-05-18]

far coincidere il suo mondo con quello degli altri. Dopo tre mesi di vacanza Luigi ottiene il permesso dal padre ad iscriversi all'Università di Palermo alle facoltà di Legge e di Lettere. Quest'anno è particolarmente difficile a causa del declinare del suo rapporto amoroso, ma nonostante la crisi, il fidanzamento continua anche quando l'anno successivo Pirandello si trasferisce a Roma per proseguire gli studi, ora solamente quelli di Lettere. La fuga da Palermo significa la fuga dalla facoltà odiata e dal fidanzamento. Da questo primo soggiorno romano vengono i primi tentativi di far rappresentare in teatro i suoi lavori. Da questo periodo viene anche la sua raccolta di poesie *Mal giocondo*: in generale sono ricordi o esercitazioni letterarie, sia che evocino gli aspetti monumentali della città e la sua storia, sia che evidenzino le contraddizioni e contrasti politici e sociali.

Il suo primo soggiorno romano è disturbato da un contrasto con il docente di latino, preside della facoltà di Lettere. Su consiglio di un professore di studi romani abbandona Roma e si iscrive all'Università di Bonn, rinomata per la sua scuola di filologia romana. L'esperienza di espatriare rappresenta anche il modo di marcare la distanza dalla Sicilia e dalla sua fidanzata. A Bonn, nonostante il suo fidanzamento con la cugina Lina, ha anche una relazione con una ragazza, Jenny Schulz-Lander, presso la cui famiglia Pirandello affitta una stanza. A lei è dedicato il volume di versi *Pasqua di Gea*. Ma anche questo legame non è un amore privo dei rimorsi per Pirandello, il quale non è in grado di superare una sua incapacità all'abbandono totale, una censura intima che gli vieta a liberarsi dai pregiudizi e dai tabù. A Bonn comincia a collaborare a giornali e riviste italiane.

Nel 1891 si laurea con una tesi di filologia sul dialetto di Agrigento. Dopo la laurea parte per Agrigento, dove discute col padre il suo futuro. Lo scrittore si stabilisce a Roma. Ha in mente una sola cosa: liberarsi della promessa di matrimonio con la Lina per potersi dedicare esclusivamente all'arte. A Roma cerca di inserirsi nell'ambiente letterario. Incontra Luigi Capuana, anche lui siciliano, Giuseppe Mantica, Giovanni Alfredo Cesareo, Ugo Fleres⁵, ecc. Nel giro di questi incontri Pirandello può maturare il suo antidannunzianesimo, sperimentare le forme prosastiche ed impegnarsi nella saggistica d'attualità. Ed è proprio Luigi Capuana che lo spinge a intensificare il suo lavoro di narratore in prosa, forse nell'illusione di fare del giovane il continuatore della

⁵ Luigi Capuana, Giuseppe Mantica, Giovanni Alfredo Cesareo, Ugo Fleres: il gruppo dei letterati e dei giornalisti siciliani o meridionali che si incontravano a Roma e discutevano della letteratura, Cit: www.treccani.it [2016-08-04]

tradizione veristica. Nel 1892 Pirandello comincia a scrivere il suo primo romanzo *Marta Ajala*, di ambientazione siciliana ma nient'affatto veristico, che pubblicherà nel 1901 con titolo *L'esclusa*. Dopo anni di discussioni, Pirandello finalmente riesce a convincere padre a rompere il suo fidanzamento con Lina. La famiglia di Lina non è d'accordo, ma grazie ai soldi, i quali la famiglia Pirandello le offre come compensazione, accetta. Lo scrittore vive dell'assegno paterno, coltivando il sogno dell'indipendenza economica. Si è liberato del matrimonio, ma deve intraprendere una professione per mantenersi. Si rende conto che non sarà la propria opera creativa a dargli l'indipendenza economica, non è e non vuole essere un D' Annunzio, il quale è capace di ricavare dalla poesia quella sua vita di lusso. Stefano propone al figlio un nuovo matrimonio con la figlia del suo socio di affari Portolano, la quale si chiama Maria Antonietta. La famiglia ha tanti soldi quindi Luigi potrebbe dedicarsi all'arte. Portolano all'inizio pone i condizioni inaccettabili e Luigi rifiuta, ma dopo qualche tempo si mettono d'accordo. I due giovani si sono visti solo alcune volte e prima del matrimonio cercano di conoscersi attraverso le lettere. Il matrimonio si celebra ad Agrigento nel gennaio 1894. Il periodo successivo al matrimonio è felicemente creativo per il giovane. Nel 1897 è incaricato dell'insegnamento della lingua italiana nell'Istituto Superiore Femminile di Magistero di Roma. Nell'anno 1898 Luigi è tra i fondatori di un settimanale letterario che si chiama „Ariel“. La vita familiare trascorre in modo tranquillo: nel 1895 nasce il primogenito Stefano, nel 1897 la figlia Lietta, e nel 1899 il terzo figlio Fausto. La rapida crescita della famiglia aumenta le spese e l'assegno che viene dalla Sicilia non riesce quasi a coprirle.

L'anno 1903 segna la grande crisi familiare di Pirandello, a causa dell'improvvisa caduta finanziaria di suo padre. Investe in una miniera di zolfo, allagatasi per una frana, non solo i suoi soldi ma anche la dote della nuora a lui affidata. Antonietta ne ha notizia attraverso una lettera letta in assenza del marito, lui la troverà a letto, sconvolta dalla notizia e semiparalizzata. Non si riprenderà più da questo trauma. È probabile che il trauma sia la somma di piccoli attriti nella vita familiare dei Pirandello, che si ripetono già dall'inizio del matrimonio. Per Antonietta è difficile stare a Roma lontana dalla famiglia e con un marito di cui forse non riesce a capire i pensieri e le fantasie. Guarita dopo sei mesi dalla paralisi, non riesce più a ritrovare un equilibrio e Luigi deve sopportare le sue gelosie che giungono fino all'assurdo sospetto di incestuoso rapporto con la figlia Lietta. Dal 1905 iniziano anni molto tormentati per la coppia. D'ora in avanti si alternano periodi di calma con periodi di crisi. Ma il trauma è grave anche per

Pirandello, in un primo momento pensa al suicidio, ma scarta quest'idea e decide di far fronte ai problemi economici della famiglia: vende i gioielli della moglie, chiede ai giornali e alle riviste di ottenere compensi maggiori e offre la sua conoscenza del tedesco per le traduzioni e lezioni private. Accoglie anche l'invito di Giovanni Cena a scrivere un romanzo a puntate per la rivista „Nuova Antologia“: sarà *Il fu Mattia Pascal*. Nel 1909 Pirandello ottiene una collaborazione con il „Corriere della Sera“, che durerà ininterrottamente fino alla sua morte.

L'anno 1915 e gli anni seguenti sono di nuovo dolorosi per la famiglia, anche se sono molto produttivi per lo scrittore. Il figlio Stefano parte volontario per il fronte, anche Fausto è chiamato alle armi, ma, malato di tubercolosi, è esentato alcuni mesi più tardi. Stefano è ferito e caduto prigioniero, Pirandello cerca di ottenere con uno scambio di prigionieri il suo ritorno, ma le condizioni poste da Vienna rendono impossibile l'operazione. Pirandello si adatta, anche se sa che la moglie lo accusa di non aver voluto far tornare il figlio. Nel novembre 1918 ritorna a casa Stefano, e questo ritorno permette a Pirandello di prendere la decisione molto difficile di trasferire Antonietta in clinica, dove sembra più tranquilla. Luigi riacquista in parte la sua libertà ma soffre per l'allontanamento dalla moglie, cui era molto legato.

Nel 1925 conosce Marta Alba, quando la sua situazione economica viene nuovamente peggiorando. Da questo momento però non esiste più altro per lui se non Marta. Lui è quasi ossessionato dalla giovane attrice e cerca di guadagnare per garantirsi la convivenza con Marta. Marta è insieme l'Arte e la Vita. Ma Marta fa la scelta esclusiva del palcoscenico. Nel 1929 Pirandello è incluso da Mussolini nel primo gruppo di accademici della neonata Accademia d'Italia. È il massimo riconoscimento ufficiale da parte del regime, ma Pirandello non sembra molto entusiasta. Pare che Pirandello sia un accademico poco fedele. Approfitta anzi di quella posizione, dai suoi discorsi lascia trasparire tra le righe un suo disaccordo con la linea culturale del regime e col dannunzianesimo. Ancora oggi è molto acceso il dibattito sul rapporto tra Pirandello e il fascismo. Lo scrittore siciliano identifica il fascismo con un suo personale stato d'animo non politico, stato d'animo che lo stesso Pirandello assimila a una forma di anarchismo individualista. Alla base di questo stato d'animo vi è la delusione risorgimentale, che genera un profondo disprezzo della classe politica liberale. La classe dirigente del regime manifesta anche una certa insofferenza verso l'opera di Pirandello, né manca qualche esplicito attacco della stampa. Nel 1933 in Brasile Pirandello fa qualche dichiarazione con un gruppo di italiani antifascisti, e

minaccia poi di restituire la tessera del partito. A causa di questo suo distacco dal regime, Pirandello cerca di tenersi lontano dall'Italia. Fa tanti viaggi all'estero con la compagnia del Teatro d'arte di Roma che rappresenta le sue opere e poi con la Compagnia di Marta Alba.

Nel 1934 ottiene il premio Nobel per la letteratura. Luigi Pirandello muore il 10 dicembre 1936.

2. Rapporto tra la vita e l'opera⁶

Tra la vita e l'opera di Luigi Pirandello c'è un rapporto tanto stretto a tutti i livelli, anche se nel complesso del suo lavoro di narratore, di drammaturgo, di poeta e di saggista non si trovano testimonianze direttamente memorialistiche. Pirandello parla di rado dei suoi ricordi o delle sue esperienze, non è uno scrittore della memoria: nell'ispirazione di Pirandello penetra invece un riflesso oggettivato della sua esistenza. È un segno di un rapporto costante della sua vita con le immagini e le creature nate dalla sua fantasia.

Tre diversi ambienti culturali condizionano la formazione di Pirandello: quello siciliano dell'infanzia e giovinezza, quello romano degli anni universitari, e quello tedesco del periodo a Bonn.

Anche il luogo della nascita, l'origine, la composizione della famiglia e le vicende accadute prima e dopo la nascita dello scrittore, gli eventi della sua infanzia e della sua adolescenza rivelano spesso stretti legami con la sua opera. Se la nascita di Pirandello potrebbe essere considerata la nascita di un personaggio pirandelliano come Mattia Pascal, anche la sua città Agrigento sembra adatta ad essere luogo di nascita dei personaggi di Pirandello. Vuol dire che i personaggi pirandelliani portano i caratteri dell'autore stesso e sono anche ispirati dalla vita quotidiana di Agrigento. Questa città è una sorta di microcosmo nel quale si concentra e si proietta tutta l'esperienza di vita dello scrittore, la sua osservazione del mondo, la sua capacità di mistificare e di immaginare e una capacità inventiva veramente diabolica. Agrigento potrebbe contrapporsi all'altro polo della fantasia e della realtà pirandelliane, che è Roma.

⁶ Cfr: D'amico, Maria Luisa Aguirre, *Vivere con Pirandello*, A.Mondadori, Milano, 1989, pp.9-164; Gioanola, Elio, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007, pp.7-357; Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, pp. 3-16; Viridia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, pp.11-49

Lo scrittore appartiene, sia per parte di padre come per parte di madre, alla nuova borghesia professionistica e industriale siciliana, la classe destinata dopo l'Unità d'Italia a diventare la nuova classe dirigente dell'isola, perché la vecchia aristocrazia feudale dei tempi borbonici è impreparata alla nuova situazione e non è capace di adattarsi. Un altro aspetto di Agrigento è che la conquista musulmana lascia tracce particolarmente tenaci nel costume e nelle parlate locali. Tutti questi aspetti dell'Agrigento popolare disegnano forse le due facce della stessa medaglia della provincia pirandelliana: l'enorme riserva, o deposito di contraddizioni, di menzogne, di oppressioni, di amare e bizzarre memorie, dalla quale derivano i motivi, i caratteri, i personaggi, le vicende di quella metafora lucidissima del dolore umano. Agrigento e la zona agrigentina rimangono sempre al fondo della sua ispirazione: una città tenebrosa, guardata con gli occhi dell'infanzia, con radici esoteriche e demoniache.

L'arte di Pirandello si nutre del dolore della moglie Antonietta, ma anche della vita della figlia Lietta. Il suo lavoro si nutre di tutti tormenti della sua vita. Le persone che gli stanno accanto contribuiscono a creare i suoi personaggi.

L'assenza di scene amorose è un dato di prima evidenza nell'opera pirandelliana. È un sentimento tanto alto, assoluto e fragile da essere escluso da una situazione normale. La donna pirandelliana ha sempre i capelli rossi, simbolo della fiamma sensuale che la brucia, ma anche della vitalità quasi animale che la riempie.

Molto spesso possiamo notare nelle opere di Pirandello diversi tipi di follia. La follia nell'universo pirandelliano rappresenta più una possibilità che una condizione, ma questa possibilità è condizione di tutta l'opera. L'esperienza della follia entra nell'esistenza dello scrittore attraverso il matrimonio, con i deliri di Antonietta.

„La vera pazzia è dunque per il personaggio pirandelliano voler mettersi sul registro della verosimiglianza. La pazzia, cioè l'inverosimile è per Pirandello la sola ragione dell'arte.“

3. L'opera di Pirandello: i saggi, le opere letterarie e le opere teatrali⁷

Pochi autori hanno un impatto tanto grande sulla cultura del ventesimo secolo come Pirandello, forse l'unico scrittore italiano noto in tutto il mondo nella sua epoca. Pirandello è un apprezzato narratore, un rivoluzionario del teatro del Novecento, ed diventa uno dei più grandi drammaturghi di tutti i tempi. Prende le mosse dal verismo di scuola siciliana, ma poi approda una visione relativistica della vita e del mondo. Ma è il teatro a renderlo famoso. Dalla narrativa alla più tarda sperimentazione teatrale, lo scrittore siciliano mette in scena le miserie e le contraddizioni di umanità scossa dalla stupidaggine di un mondo che è costruito unicamente sulla menzogna di autoinganni e illusioni.

Pirandello è spesso lontano dalla vita culturale italiana, come anche dalle questioni della cultura contemporanea. Sembra ignorare tutte le prime avanguardie letterarie e artistiche italiane. Questo suo isolamento è uno dei caratteri della solitudine pirandelliana, ma conferisce anche una certa autonomia espressiva alla sua scrittura. Nonostante questa sua estraneità al dibattito contemporaneo, non è mai scrittore arretrato o tradizionale. È anche distante dal dibattito politico del suo tempo, è un apolitico, perché il suo spirito di negazione gli vieta di inserirsi in una linea o in una ideologia politica. A causa delle origini risorgimentali e della sua educazione familiare sarà profondamente deluso dalle nuove classi dirigenti italiane.

La sua opera non si può dividere in diversi periodi creativi, perché lui scrive contemporaneamente poesie, novelle, romanzi, saggi critici e anche teatro. Per questo motivo questo capitolo sarà suddiviso in parti secondo singoli generi.

3.1 I saggi⁸

Per individuare la posizione di Pirandello nel quadro delle poetiche contemporanee, è importantissimo il suo saggio *L'Umorismo*, apparso in volume nel

⁷ Cfr: Gioanola, Elio, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007, pp. 7-357; Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, pp. 3-141; Virdia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, pp. 11-140; Cit: http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ [2015-06-23]

⁸ Cfr: Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, pp. 45-57; Virdia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, pp. 11-49, 51-63; Cit: http://www.classicitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.htm [2015-06-23]

1908. Il romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904) è la sua prima applicazione pratica, la connessione con il romanzo è sottolineata con la dedica, che si appare all'inizio della prima edizione del saggio: „*Alla buonanima di Mattia Pascal: bibliotecario*“. Il lavoro vuole fondare una teoria generale dell'umorismo, dal punto di vista di estetica filosofica. Il significato consiste nel tagliare tutti i ponti col manierismo tradizionalista tardo-romantico e con ogni resto di naturalismo. Pirandello si rende conto di un'esigenza di chiarire le ragioni di una tale frattura e cerca le possibili definizioni di umorismo, attraverso un procedimento di eliminazioni di errori e di luoghi comuni. Esaminando in dettaglio le varie definizioni antiche e moderne dell'umorismo, ne elimina alcune e ne richiede l'autonomia da altre forme di espressione. L'umorismo è anzitutto incompatibile con la retorica, è diverso dal comico e dall'ironia ed è anche incompatibile con la tradizione letteraria. Ne parlerò più precisamente nel capitolo dedicato proprio al saggio. Pirandello quindi definisce l'umorismo come *il sentimento del contrario*, mentre il comico è descritto come *un avvertimento del contrario*.

Nel volume *Arte e scienza* (1908), raccolto in *Saggi, poesie e scritti vari* (1960) a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti e pubblicato dalla casa editrice Mandatori, è compreso il saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908), nel quale Pirandello si occupa del problema del romanzo e delle forme narrative più brevi come il racconto e la novella. La sua attenzione è dedicata ai mezzi comunicativi della rappresentazione e al mezzo tecnico: note musicali, disegno, colore, linguaggio, ecc. Si occupa anche della traduzione della opera, non solo da una lingua in altra dal traduttore, ma soprattutto la traduzione sulla scena dall'interprete.

Una parte consistente dei suoi scritti riguarda il teatro. In una conferenza del 1922 dal titolo *Teatro nuovo e teatro vecchio*⁹, Pirandello riprende gli stessi concetti del saggio precedente, allargandoli ai testi teatrali. In questi scritti degli anni 1908 e 1922 vede il teatro come letteratura, non come organo autonomo: per lui infatti il teatro è sempre teatro-testo. L'arte non è per lui solo l'imitazione della vita. L'opera d'arte ha già la sua espressione definitiva nelle pagine dello scrittore, quindi per Pirandello non è possibile al teatro altro che la traduzione scenica del testo. Pirandello lo spiega così: „...*tanti attori e tante traduzioni più o meno fedeli, più o meno felici; ma come ogni traduzione, sempre e per forza inferiori a originale...*“¹⁰

⁹ Virdia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, p. 59

¹⁰ http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_scritti_teatro.htm#01 [2016-05-07]

3.2 La poesia¹¹

La poesia occupa quasi tutta la prima stagione di lavoro dello scrittore, ma si svilupperà anche nel tempo. La prima raccolta esce nel 1889 e l'ultima nel 1912. Anche in questo caso è evidente autobiografismo figurato, indiretto, rielaborato in termini di pensiero di riflessione critica. Le prime poesie possono essere considerate testimonianze di vita familiare non priva di contrasti. Nelle prime raccolte assume, e poi mantiene il canone scolastico e il linguaggio della tradizione ottocentesca, da Foscolo e Leopardi a Graf e Carducci, e continua a rifiutare il linguaggio della poesia simbolista contemporanea e anche quello delle avanguardie espressioniste e futuriste. Luperini scrive nella sua opera, che „*Pirandello esprime la propria crisi storica col linguaggio di un'altra crisi, quella che segna il passaggio al romanticismo nei primi decenni dell'Ottocento.*“¹² Nella poesia pirandelliana poi penetrano tratti crepuscolari in anticipo, che sono autenticamente suoi, più vicini alla sua poetica, all'amaro umorismo dell'espressione pirandelliana.

La sua prima opera, apparsa nel 1889, si chiama *Mal giocondo*. Questa raccolta è espressione della crisi di un giovanile programma neoclassico: „la bellezza eterna“ si può realizzare solo nel sogno e il presente è segnato dalla fine delle illusioni. È sempre vivo in Pirandello il senso di una crisi storica. Non manca neanche il suo „sentimento del contrario“, quasi una previsione del suo umorismo, in alcune composizioni di questa prima raccolta, come per esempio in questo verso: „*Calvo, le gambe povere, ed acceso/ in volto, il divo imperatore, inteso/ a la caccia, più mosche a l'ago ha preso/ e pago esclama: Questo, è un bel cacciare!*“¹³ Già l'ossimoro nel titolo *Mal giocondo* riassume la prospettiva umoristica pirandelliana.

Nel 1891 si appare la raccolta chiamata *Pasqua di Gea*, che è dedicata proprio a Jenny, la ragazza conosciuta a Bonn: „*Lascia il rosario e il velo e il libro de la prece.*“¹⁴ È la migliore delle sue raccolte di poesie, nelle quali comunque il contenuto prevale sulla forma. Qui si sviluppano due temi principali, uno pagano e uno vitalistico;

¹¹ Cfr: Cassela, Paola, *L'umorismo di Pirandello - Ragioni intra - e intertestuali*, Edizioni Cadmo, Firenze, 2002, p. 32

Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, pp. 17-31;
Viridia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, pp. 11-49, 63-70;
http://www.classicalitaliani.it/bonghiG/bonghi_bio_Pirandello.html [2015-06-27]

¹² Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, p. 19

¹³ http://www.classicalitaliani.it/pirandel/poesia/pirandello_p_Mal_giocondo.htm [2016-05-09]

¹⁴ http://www.classicalitaliani.it/pirandel/poesia/pirandello_p_Pasqua_Gea.htm [2016-04-09]

entrambi sono in contrapposizione con la fede cristiana: „*la vana fede è morta*“.¹⁵ La raccolta è influenzata sia da Carducci¹⁶, di cui si vede in timbro, sia da Nietzsche¹⁷, soprattutto nella polemica anticristiana.

La raccolta *Elegie renane*, apparsa nel 1895, è in un certo senso l'imitazione delle *Römische Elegien* di Wolfgang Goethe, che Pirandello aveva tradotto nel corso dei suoi studi a Bonn. Essa segna il raggiungimento di una estrema, in certo senso manieristica, coerenza di stile e di linguaggio. L'unità metrica sottolinea un'unità tematica. Come Goethe, viaggiando da Nord a Sud, ha trovato la felicità a Roma, così Pirandello, ripetendo il viaggio in senso opposto, prova lo stesso sentimento a Bonn. Luperini nel suo libro scrive che il parallelismo „*vuole sottolineare anche le differenze, in effetti assai marcate: il giovane siciliano rimpiange in realtà le sue spiagge mediterranee e non sembra amare particolarmente la boreal nebbia*“.¹⁸ Lo possiamo osservare in questo verso: „*Vano desio! Perenne la nebbia, perenne qui regna.*“¹⁹

Più pirandelliana, nel senso dello sviluppo di temi, concetti e pensieri che avranno un posto importante nella problematica del narratore e del drammaturgo, è la raccolta poetica *Fuori di chiave*, apparsa nel 1912, nel periodo cruciale per la sua opera. È il libro più maturo di tutte le poesie di Pirandello. Forse è proprio questo il momento che gli dà l'idea di abbandonare la poesia. In questo punto nasce in Pirandello quell'„avvertimento“, che sarà poi „sentimento“ del contrario, che realizza lo stimolo alla scomposizione critica della realtà.

¹⁵ http://www.classicitaliani.it/pirandel/poesia/pirandello_p_Pasqua_Gea.htm [2016-04-09]

¹⁶ Carducci, Giosue (1835 - 1907): un poeta italiano. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giosue-carducci/> [2016-04-09]

¹⁷ Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1844 – 1900): un filosofo, nel suo lavoro convivono una violenta critica verso il passato (la tradizione filosofica, morale e religiosa dell'Occidente) e un appassionato appello al futuro. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/friedrich-wilhelm-nietzsche/> [2016-04-09]

¹⁸ Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, p. 24

¹⁹ http://www.classicitaliani.it/pirandel/poesia/pirandello_p_Elegie_renane_1895.htm [2016-04-09]

3.3 Le novelle²⁰

Pirandello compone novelle durante tutta la sua vita. Comincia con la novella *La capannetta*, composta a diciassette anni, e finisce con *Effetti d'un sogno interrotto*, uscita un giorno prima della sua morte. Pirandello vuole unire tutte le novelle in un unico volume intitolato *Le novelle per un anno* (in totale dovrebbero essere 360 o 365 novelle, una novella al giorno per tutto un anno). È proprio la cronaca locale palermitana che dà alimento a queste novelle. La novellistica pirandelliana forma un grande *corpus*, che va considerato non tanto come un ciclo narrativo su piano tradizionale, ma piuttosto come una sorta di quaderno di appunti in forma narrativa. Lo scrittore raccoglie per lungo tempo tipi, vicende, ricordi e magari suoi particolari momenti, e poi li mette in una raccolta organica. *Le novelle per un anno* possono apparire come una sorta di *Comédie humaine*, proprio perché l'uomo pirandelliano è colto in un suo momento, in una sua vicenda ristretta, con una precisa funzione nel corpo stesso della vicenda, la quale quasi sempre inizia con un distorcere della mente o con un disaccordo del personaggio con l'ambiente. Pirandello usa inoltre per i romanzi e per il teatro personaggi, trame e situazioni delle novelle e spesso trasferisce interi brani o dialoghi.

La novella pirandelliana è quasi sempre un campo di tensioni che si scaricano per creare altre tensioni, che poi si possono proiettare fuori della vicenda, in altre narrazioni o in altri testi. L'uomo pirandelliano, la figura emblematica nella quale Pirandello identifica il suo dramma nelle *Novelle per un anno*, è l'uomo assolutamente senza qualità, incapace di difendersi, di recitare la parte della sua vita. L'uomo che vive nell'ombra di un sogno. Nelle prime novelle, ispirate al mondo agrigentino, ma anche in quelle successive, dove i casi e i personaggi sono trasferiti a Roma, prevale il senso della provincialità italiana. Si può dire che essa sopravvive anche nelle novelle più mature, anche se sembra, che la narrazione si scioglia da ogni tipicità. Nelle novelle più mature invece si trova il più profondo sentimento di solitudine e di isolamento.

²⁰ Cfr: Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, pp. 111-141
Viridia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, pp. 11-49, 70-85

3.4 I romanzi ²¹

Nelle *Novelle per un anno* lo scrittore fissa momenti e motivi particolari, traducendoli in personaggi e vicende quasi sempre paradigmatici di una sua idea. Ogni romanzo può essere invece considerato come un incrociarsi di casi singoli in un più organico tentativo di dare ad essi un significato complessivo. In ciascun romanzo si sviluppa una certa storia umana attraverso personaggi – emblemi, o attraverso immagini, o attraverso situazioni che possono sembrare vere rappresentazioni di categorie morali. Nei romanzi si trovano anche i segni dello sperimentalismo pirandelliano, ma non soltanto nel senso di una sperimentazione formale o di linguaggio, ma anche di uno sviluppo di intuizioni. Pirandello rifiuta ogni tributo all'imitazione, al manierismo e rinuncia anche ad ogni istituzionalizzazione della sua poetica. Personaggi, situazioni, concetti, tutto ha origine da una intensissima disponibilità del suo mondo, da una capacità di immaginare, e soprattutto di individuare in ogni realtà il suo contrario e proiettarla in una realtà nuova e diversa. Anche nei romanzi come nelle novelle l'uomo pirandelliano è l'uomo senza qualità.

Passo ora a presentare in modo più articolato alcuni dei suoi più importanti e celebri romanzi.

Il suo primo romanzo si chiama *L'esclusa*, pubblicato nel 1901. Pirandello però comincia a comporre già nel 1892 e il titolo è cambiato parecchie volte (*L'infedele*, *Destinati*, *Marta Ajala*). Il tema comune a *L'esclusa* e a *Il fu Mattia Pascal*, legato al mondo della provincia siciliana, è il matrimonio e la famiglia eletti a microcosmo nel quale si svolgono per interno le vicende narrate. Nel primo romanzo si manifesta una duplice tensione di contrari: la protagonista è condannata da suo marito, da suo padre e dall'opinione pubblica mentre è innocente, e quando invece è colpevole, viene assolta dal marito. *L'esclusa* è considerata come un romanzo di impianto naturalista, ma va ormai riletta come premessa dell'evoluzione antinaturalistica del successivo lavoro del narratore. Tale evoluzione antinaturalistica è legata all'autobiografia pirandelliana e al suo sicilianismo.

Nel 1904 viene pubblicato in volume *Il fu Mattia Pascal*, prima uscito a puntate nella rivista „Nuova Antologia“. Il romanzo è narrato in prima persona e il suo fondo è

²¹ Cfr: Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, pp. 56-71; Virdia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, pp. 11-49, 85-112; Cit: <http://www.classicitaliani.it/pirandel/bio/biopirandello02.htm> [2015-06-07]

essenzialmente umoristico. *Il fu Mattia Pascal* è composto in un momento particolarmente difficile per Pirandello, perché la situazione economica della famiglia è molto grave e la moglie è gravemente ammalata. All'interno del romanzo si ritrovano numerosi spunti autobiografici sparsi sia nelle vicende che nella caratterizzazione dei personaggi. Questo romanzo ha un grande successo in Italia, ma anche in tutto il mondo. Tra le sue caratteristiche salienti possiamo notare il taglio antinaturalistico e la svolta definitiva della esistenza di Pirandello di scrittore, nel senso che da questo momento in poi l'obiettivo della sua vita diventa l'arte. *Il fu Mattia Pascal* è considerato non solo il primo romanzo umorista di Pirandello, ma anche uno dei primi e più significativi esempi di allegorismo moderno nella letteratura italiana. Sono solo in breve alcuni caratteri del romanzo, ne parlo in dettaglio più tardi nel capitolo dedicato al romanzo.

In un romanzo come *I vecchi e i giovani* (1913), così come in molte novelle di ambiente siciliano, Pirandello non nasconde la sua protesta per la condizione di miseria e di estremo sfruttamento degli operai delle zolfare e la sua comprensione per le lotte pre-socialiste dei Fasci dei lavoratori siciliani²², represses dal potere regio alleato con le vecchie e nuove baronie dell'Isola. Forse anche da questo equivoco nasce una delle componenti del fascismo di Pirandello, anche se non si riscontrano tracce di ideologia fascista nelle sue opere. In questo romanzo, apparso nel 1908, vi è in un certo senso raccontata la giovinezza dello scrittore, in nome di un forte legame con la sua terra e con la sua gente. L'impegno di Pirandello è rivolto a disegnare, attraverso le diverse vicende, un'immagine della situazione storica e degli eventi che hanno luogo in Sicilia tra il 1890 e il 1894. Il romanzo è la testimonianza di una grande crisi delle diverse generazioni: il fallimento dei vecchi che hanno fatto l'Italia, e l'incapacità dei giovani, che stanno formando la nuova classe dirigente. *I vecchi e i giovani* in generale dell'opera pirandelliana rappresentano una testimonianza del suo rapporto con la Sicilia e con il dramma siciliano. Anche se il romanzo è scritto in età matura, dopo l'elaborazione della poetica dell'umorismo, ci possiamo notare certe tracce del periodo giovanile. Secondo Luperini il rapporto così diretto con la dimensione autobiografica e storica può sembrare un passo indietro rispetto ai romanzi precedenti.

²² Fasci siciliani (o Fasci dei lavoratori): movimento sviluppatosi in Sicilia fra il 1891 e il 1894 tra contadini e minatori. Organizzavano le leghe di mestiere sulla linea della resistenza economica al padronato e si caratterizzarono dal 1893 in senso socialista. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/fasci-siciliani/> [2015-07-15]

Uno, nessuno e centomila è stato in parte scritto nel 1912, pubblicato a puntate ne „La Fiera letteraria“ nel 1926 e in volume nel 1932. Forse a causa della sua lunga elaborazione, il romanzo sembra connesso con *Il fu Mattia Pascal*, poichè ne riprende i caratteri dei protagonisti, i temi e la struttura narrativa, ma ci sono anche segni di un allontanamento dal primo romanzo umorista. Entrambi i romanzi hanno la stessa struttura narrativa, cioè la narrazione retrospettiva in prima persona di un personaggio che è insieme protagonista e voce narrante. In questo romanzo possiamo trovare l'evoluzione dell'uomo pirandelliano, che finisce con la sua spersonalizzazione. Le vicende si svolgono attraverso una catena di causalità che inizia in un momento singolo. Il tema chiave del romanzo è la personalità disintegrata e la parte che ciascuno di noi recita di fronte agli altri. Gioanola, nel suo libro, chiama *Uno, nessuno e centomila* „la bibbia stessa“ della perdita d'identità“, ²³ che poi è tema fondamentale di tutta l'opera pirandelliana, ed è uno specchio a dare inizio alla depersonalizzazione. Lo specchio rimanda il riflesso di un corpo, sentito come l'inautentico, un non-sé che non ha niente a che vedere con il vero io, con l'anima. Lo specchio è anche un mezzo privilegiato degli sdoppiamenti. Esso ha anche la funzione dell'autoriflessione e rappresenta le visioni di sé, spesso improvvise, che portano alla paralisi, allo sdoppiamento.

3.5 Il teatro²⁴

La produzione teatrale non occupa solo l'ultima parte dell'età adulta, però Pirandello si dedica al teatro durante tutta la sua vita. Già durante la giovinezza vi sono alcuni tentativi teatrali e poi qualche esperimento negli ultimi anni dell'Ottocento: di questo periodo lo scritto più famoso è *La morsa* (1892). Per tanti anni l'attività narrativa è accompagnata con la scrittura dei testi teatrali, ma bisogna ricordare la stretta connessione e lo scambio dei temi tra la novellistica e il teatro pirandelliano. Come già detto, le *Novelle per un anno* possono essere considerate come un deposito di vicende, personaggi, ecc.

A partire dal 1910 Pirandello comincia a dedicarsi di più al teatro. Però è proprio il 1916 (escono *Pensaci Giacomino* e *Liola*) l'anno del suo vero approccio al teatro, dal

²³ Gioanola, Elio, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007, p. 298

²⁴ Cfr: Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, pp. 71-111

Virdia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, pp. 11-49, 112-140

Gioanola, Elio, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, p. 7-148

quale decide di tenersi lontano dopo l'insuccesso della sua prima commedia *Se non così*, nell'anno 1915. Ho già menzionato che Pirandello scriveva i testi teatrali anche prima del 1916, ma, dopo quest'anno la produzione letteraria retrocede sullo sfondo e Pirandello si occupa soprattutto della produzione teatrale. Questo definitivo incontro di Pirandello col teatro avviene sotto il segno della Sicilia, quasi come un ritorno dello scrittore alle fonti popolari della sua ispirazione, e attraverso la collaborazione con il drammaturgo siciliano Nino Martoglio e con Angelo Musco, un attore dialettale. Il 1918 è l'anno culminante del periodo di crisi familiari, nel quale tuttavia Pirandello trova la sua strada lasciandosi alle spalle ogni traccia di naturalismo. E proprio in questi primi tentativi teatrali possiamo registrare la frattura, non ancora esplicita, con la concezione naturalistica del personaggio.

Nel saggio *Teatro e letteratura* Pirandello scrive, come ho già menzionato nel capitolo sui saggi, che „*L'opera letteraria è il dramma e la commedia concepita e scritta dal poeta: quella che si vedrà in teatro non è e non potrà essere altro che una traduzione scenica. Tanti attori e tante traduzioni, più o meno fedeli, più o meno felici; ma, come ogni traduzione, sempre e per forza inferiori all'originale...*”²⁵ Con questo tema è collegata la recitazione degli attori: „*Quel dato personaggio sulla scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quantunque non siano sue le parole, sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.*”²⁶ Per questo risulta più facilmente praticabile il naturalismo, che lascia ampia libertà alla inventività degli attori ai danni del testo. Ma Pirandello riesce a risolvere quella contraddizione fra teatro e letteratura, individuando due direzioni: 1) l'elaborazione della tesi dell'autonomia dei personaggi rispetto all'autore e 2) lo sviluppo della possibilità del teatro di ridurre l'aura della letteratura, e di concepire forme capaci di autocontestarsi. Il personaggio si trasforma in una figura viva oggettivamente, una maschera quasi indipendente e con caratteri così suoi che non ha niente in comune con la sua origine letteraria. Il personaggio deve identificarsi con la sua maschera e alcuni aspetti della sua personalità vengono ridotti. Il personaggio rappresenta per Pirandello una posizione schematica, sostiene una parte, e intorno a lui si spostano gli altri personaggi con i caratteri fissi che quasi sembrano le maschere, e tutti sembrano subordinati all'idea originaria del protagonista. Anche l'intreccio deve sembrare invenzione del personaggio, e non viceversa. Nella seconda metà degli anni

²⁵ http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_scritti_teatro.htm#01 [2016-04-09]

²⁶ http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_scritti_teatro.htm#01 [2016-04-09]

Dieci, Pirandello cerca di superare la misura dell'atto unico e di usare il materiale narrativo in modo più libero, utilizzarlo come principio iniziale. Nell'aprile 1925 comincia la sua attività il teatro d'Arte di Roma, creato da giovani scrittori, e Pirandello ne assume la direzione, chiamandovi come prima attrice la giovane Marta Abba, alla quale rimase legato da profonda passione fino alla morte. Per lei scrive commedie e tragedie. Poi segue anche la Compagnia di Marta Abba e viaggia in tutto il mondo. Grazie a lui il teatro italiano comincia ad uscire dall'isolamento.

Passo ora a presentare alcune delle sue opere più importanti. Nel 1910 Pirandello mette in scena *La morsa*, ma è ancora troppo legata agli schemi del teatro borghese. Durante gli anni 1921 e 1922 presenta i suoi due capolavori *Enrico IV*, e *Sei personaggi in cerca d'autore*, anche se quest'ultimo fu un fiasco a Roma nel 1921, ma raggiunse il trionfo a Milano sei mesi dopo.

Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* si può notare la piena autonomia dei personaggi dall'autore. „I personaggi sono abbandonati a se stessi, in cerca di autore in quanto in cerca di un «significato universale» ormai impossibile. La loro vicenda non è che «figura» di questa impossibilità.“²⁷ I personaggi chiedono agli attori di indossare le loro maschere, di identificarsi nella loro tragedia e di farli vivere. Le maschere aiutano a dare l'impressione della figura costruita per l'arte e fissata nell'espressione del proprio sentimento fondamentale. Il tema principale dei *Sei personaggi* è un dramma familiare (come quasi in tutte le opere dell'autore). Nei *Sei personaggi* possiamo notare la rottura di tutte le convenzioni teatrali, la rottura che annulla le leggi della verosimiglianza realistica. *Sei personaggi in cerca d'autore* insieme a *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto* creano il ciclo del „teatro nel teatro“: cioè una rappresentazione teatrale durante la quale i personaggi mettono in scena un'altra rappresentazione che si svolge in quella prima e sottolinea così la finzione.

Il concetto del famoso „teatro nel teatro“ pirandelliano nasce dalla coscienza della crisi dell'arte romantica e simbolista e dalla consapevolezza di una differenza tra particolare e universale. Il „teatro nel teatro“; detto anche metateatro; significa per Pirandello „una vera e propria ricerca dell'essenza stessa del teatro, di un rapporto del teatro con la vita [...]“.²⁸ *Ciascuno a suo modo* sembra portare più avanti la rivoluzione delle forme teatrali di Pirandello, lo spazio del teatro è occupato dalla vita, coinvolge gli

²⁷ Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, p. 90

²⁸ Virdia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, p. 127

spettatori, si estende in corridoio, e poi in strada. La barriera tra scena e extra-scena è cancellata. La caduta della barriera e il coinvolgimento degli spettatori caratterizzano ancora di più *Questa sera si recita a soggetto*, dove gli attori, divenuti personaggi, si ribellano al loro regista. La ribellione avviene durante la recita a soggetto. Gli attori quindi in un momento parlano come attori, consapevoli della professione, e in un altro momento recitano come personaggi, dimenticando di stare recitando.

Un altro testo teatrale molto famoso è *Enrico IV*, il quale può essere considerato il testo esemplare dell'inverosimiglianza pirandelliana cioè „*espressione della realtà perennemente mutevole e sconvolgente dell'esistenza.*“²⁹ Il testo è basato su una vicenda quasi improbabile: un nobile prende un costume di Enrico IV e dopo la caduta dal cavallo si rompe la testa e pensa di essere veramente quel personaggio: dopo 12 anni guarisce ma continua a fingere la follia.

Ho già parlato del termine maschere che Pirandello usava nel suo „teatro nel teatro“. Adesso faccio solo il breve riferimento a questo tema, perché ne parlo più tardi nel capitolo dedicato al libro *L'Umorismo*. Il termine maschera e personaggio hanno nel mondo pirandelliano lo stesso significato. Per Pirandello l'attore è davvero tale quando è capace di alienarsi da sé fino al punto di scomparire nel ruolo che si è assunto. Il perfetto attore dovrebbe quindi essere capace di distaccarsi dal movimento vitale. Pirandello accusa gli attori di stravolgere in senso materiale la spiritualità pura dell'opera così com'è concepita dal poeta che la scrive. Nel suo saggio *Teatro e letteratura* scrive : „*Perché, se ci pensiamo bene, l'attore deve fare e fa per forza il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale d'un palcoscenico.*“³⁰

Con l'incontro con Marta lui trova anche l'attore perfetto, lei recita perfettamente a memoria la sua parte. Pirandello finalmente trova quello, che stava cercando, un attore capace di eliminare la materialità della propria persona fisica per diventare in tutto il personaggio rappresentato.

²⁹ Viridia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, p. 116

³⁰ http://www.classicaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_scritti_teatro.htm#01 [2016-04-10]

4. Gli aspetti metodologici

Prima dell'analizzare il romanzo *Il fu Mattia Pascal*, bisogna di chiarire cosa voglia dire umorismo per Pirandello. La mia analisi si basa sul suo saggio *L'Umorismo*, concentrandomi soprattutto sulla seconda parte dove lo scrittore definisce la sua concezione dell'umorismo. È importante capire il concetto di umorismo per analizzare il romanzo, perché l'umorismo diventa lo strumento con cui vengono rappresentate le vicende e i personaggi. Ho usato anche i materiali secondari che riferiscono al tema (*Introduzione a Pirandello, Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal, Pirandello e l'Umorismo*), che mi hanno aiutato capire il concetto. Dopo la precisazione che cosa vuol dire umorismo per Pirandello, ho presentato in breve il romanzo e le circostanze della sua nascita. Ho menzionato i temi principali del romanzo che toccano l'argomento dell'umorismo. Poi ho cominciato a cercare i segni umoristici nel romanzo e spiegarli.

5. L'umorismo³¹

All'inizio del XX secolo ci sono tre intellettuali di formazione diversa che cercano di definire la teoria del comico, questi tre sono Henri Bergson, Sigmund Freud e Luigi Pirandello. Henri Bergson³², filosofo francese, si occupa del significato del comico e della riflessione sul diverso, da cui nasce la comicità. Nel suo saggio *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900) scrive: „*Per comprendere il riso, bisogna collocarlo nel suo ambiente naturale, che è la società; bisogna soprattutto determinarne la funzione utile, che è una funzione sociale.*“³³ Bergson si ritiene che il riso dovrebbe essere condiviso con altre persone. Per lui „*il riso è incompatibile con l'emozione*“³⁴; con questo vuole dire se una cosa suscita in noi qualche simpatia o pietà, è impossibile di

³¹ Cfr: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo*, *Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995
Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992
Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990
Patrizi, Giorgio, *Pirandello e l'Umorismo*, Lithos, Roma, 1997

³² Henri Bergson (1859- 1941): un filosofo francese nei suoi libri sviluppa la teoria sul rapporto del corpo e dello spirito- parallelismo psico-fisiologico. Cit: [http://www.treccani.it/enciclopedia/henri-louis-bergson_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/henri-louis-bergson_(Enciclopedia-Italiana)/) [2016-04-13]

³³ Bergson, Henry, *Il riso. Saggio sul significato nel comico*, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 16

³⁴ Bergson, Henry, *Il riso. Saggio sul significato nel comico*, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 84

riderne. Invece lo psicologo Freud³⁵ nel suo libro *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) si focalizza sull'analizzare le dinamiche psichiche che precedono alla produzione del comico nella parola. Il terzo l'autore, Pirandello, decide di scrivere un saggio sull'umorismo per mettere a fuoco una serie di problemi estetici e linguistici di cui si è già occupato prima. Con questo saggio l'autore reagisce alla situazione sociale e politica degli ultimi anni del Novecento. Lui è consapevole della crisi, del fallimento della scienza, ma è lontano dal decadentismo di D'Annunzio, quindi l'umorismo gli serve come un mezzo per guardare il mondo ed esprimerlo. L'umorismo nel significato comune vuol dire: „*la facoltà, la capacità e il fatto stesso di percepire, esprimere e rappresentare gli aspetti più curiosi, incongruenti e comunque divertenti della realtà che possono suscitare il riso e il sorriso, con umana partecipazione, comprensione e simpatia (e non per solo divertimento e piacere intellettuale o per risentimento morale, che sono i caratteri specifici, rispettivamente, della comicità, dell'arguzia e della satira)*“.³⁶ In generale l'umorismo, in senso lato, può essere quasi sinonimo del comico (ne parlerò oltre in questo capitolo), però per Pirandello significa, come vedremo, qualcosa di un po' diverso.

5.1 Informazioni generali sul libro e sulla sua struttura

Come ho già detto, il saggio *L'umorismo* esce in volume per la prima volta nel 1908, ma la poetica dell'umorismo è elaborata già nei primi anni del secolo. La prima edizione sottolinea la correlazione con il romanzo *Il fu Mattia Pascal* con una dedica: „Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario“. Il romanzo è la prima applicazione pratica della concezione umoristica. La seconda edizione esce nel 1920 e contiene alcune modifiche che in maggior parte sono risposte alla recensione di Benedetto Croce³⁷. Nel suo saggio *La critica* (1909) Croce critica ferocemente Pirandello, accusandolo di „*poca preparazione filosofica*“ e „*rimproverandogli ironicamente il ricorso alle immagini e l'incapacità di operare efficaci distinzioni concettuali*;

³⁵ Sigmund Freud (1856 – 1939): il fondatore della psicoanalisi. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/sigmund-freud/> [2016-04-13]

³⁶ <http://www.treccani.it/enciclopedia/umorismo/> [2015-05-10]

³⁷ Benedetto Croce ha coltivato contemporaneamente le scienze filosofiche, le ricerche storiche, la critica letteraria, è intervenuto nei dibattiti contemporanei, in un confronto spesso polemico con quasi tutti gli intellettuali eminenti del suo tempo, italiani e non italiani; cit. http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-croce_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Politica%29/ [2015-06-26]

*considerava più brevi e letterariamente più brillanti altre definizioni dell'umorismo [...]“*³⁸

Il motto del libro e dello stesso umorismo, come dichiara Pirandello, può essere quello che apre la commedia *Il candelaio* (1582) di Giordano Bruno: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*.³⁹ Ad esso risale il „sentimento del contrario“, generato dal *pathos* dell'identificazione col soggetto che produce il ridicolo. Il sentimento del contrario distingue l'umorismo dal comico che è un „avvertimento del contrario“, prodotto dall'effetto immediato della situazione comica. Su questa distinzione Pirandello si orienta nella ricerca degli antenati umoristi che rappresenta la prima parte del saggio.

Il saggio è infatti suddiviso in due parti. La prima parte è composta da sei capitoli. Il primo capitolo discute il significato della parola „umorismo“ e lo contrappone all'ironia retorica. Nel secondo e terzo capitolo l'autore smentisce le tesi ricorrenti che considerano l'umorismo come un fenomeno esclusivamente moderno, fuori della tradizione italiana, appartenente solo a quella anglosassone. Affronta il problema della differenza tra le espressioni umoristiche di diversi paesi. Nel quarto capitolo si occupa del tema della retorica e dell'imitazione, che gli appaiono come gli ostacoli all'umorismo. Il capitolo successivo è molto lungo e contiene la polemica sull'ironia comica nella poesia cavalleresca, parla di Ariosto e di Pulci. Il capitolo culmina quando Pirandello scrive del vero umorismo nel *Don Chisciotte* di Cervantes. L'ultimo capitolo menziona gli umoristi italiani, Pirandello qui fa riferimento a Giordano Bruno o Alessandro Manzoni.

Nella seconda parte, sottotitolata „*Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*“, è contenuta la spiegazione della sua concezione dell'umorismo. Ci troviamo le argomentazioni teoriche, che sono strettamente legate a quelle storiche.

³⁸ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. LX

³⁹ tradotto in italiano - *Ilare nella tristezza, nell'ilarità triste*; cit. <http://dizionari.corriere.it/dizionario-citazioni/M/moderazione.shtml> [2015-06-26]

5.2 Parte prima

Pirandello inizia a parlare di Alessandro D'Ancona⁴⁰ e del suo saggio su Cecco Angiolieri, dove scrive che Angiolieri non è soltanto un poeta burlesco ma è anche un umorista. Continua con la definizione della parola umore, che deriva dal latino con il significato materiale (qualcosa fluido, liquore, umidità o vapore) ma anche con il significato fantasia, capriccio o vigore. Già dai tempi antichi ogni umore nel corpo era ritenuto segno di malattia. La gente antica riteneva che gli uomini avessero quattro umori cioè il sangue, la collera, la flemma e la malinconia. Qui viene sottolineato il legame tra malinconia e umorismo. Ma la concezione propria dell'umorismo per Pirandello consiste nella parola inglese *humour*. Nell'italiano la parola *umore* assume sia il significato materiale sia quello spirituale, ma in un senso neutrale che si deve determinare: buon umore, cattivo umore, bell'umore, ecc. Mentre la parola inglese *humour* si può tradurre come bell'umore o buonumore. In realtà nell'essenza i due termini sono uguali, secondo Pirandello, le sole modificazioni sono quelle che vi imprimono la lingua diversa o la varia natura degli scrittori. Definire l'umorismo è molto complicato. È più facile dire ciò che l'*humour* non è. Secondo D'Ancona è così difficile definirlo perché l'umorismo ha tante varietà secondo le nazioni e tempi. „*Per il gran numero, scrittore umoristico è lo scrittore che fa ridere: il comico, il burlesco, il satirico, il grottesco, il triviale: — la caricatura, la farsa, l'epigramma, il calembour*⁴¹ *si battezzano per umorismo.*“⁴²

Pirandello contrappone l'umorismo all'ironia retorica dove la contraddizione è solo verbale. L'ironia implica in sé una contraddizione fittizia tra quello che si dice e quello che si vuole sia inteso. Invece la contraddizione dell'umorismo non è mai fittizia ma essenziale. Pirandello chiude il primo capitolo con la dichiarazione che non si può sostituire ironia e ironista a umorismo e umorista. „*Ora, beffardi e mordaci possono essere anche scrittori indubbiamente umoristici, ma il loro umorismo non consisterà già in questa beffa mordace.*“⁴³

⁴⁰ Alessandro D'Ancona (1835 – 1914): un filologo, saggista e storico della letteratura italiana. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-d-ancona/> [2016-04-13]

⁴¹ calembour- termine francese che indica uno spiritoso gioco di parole- Cit. Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 11

⁴² Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 11

⁴³ Ivi, p. 18

Nel secondo capitolo si parla delle questioni preliminari: 1) *se l'umorismo sia fenomeno letterario esclusivamente moderno*; 2) *se esotico per noi*; 3) *se specialmente nordico*.⁴⁴ Pirandello parla di Nencioni⁴⁵, il quale afferma, che nell'antichità non c'era letteratura umoristica, ma poi lo scrittore aggiunge che: „*Ogni astrazione bisogna che abbia per forza radice in un fatto concreto. C'era dunque il pianto e il riso, non il pianto o il riso; e se l'intelletto poteva cogliere il contrasto, perché non avrebbe potuto esprimerlo l'arte.*“⁴⁶ Poi Pirandello menziona le differenze tra razze germaniche e latine dalle quali risulta perché l'umorismo aveva tanto sviluppo presso le prime e quasi nessun nelle seconde. Gian Paolo Richter⁴⁷ poi fa la distinzione tra comico classico e comico romantico: „*facezia grossolana, satira volgare, derisione de' vizii e dei difetti, senza alcuna commiserazione o pietà quello; umore, questo, cioè riso filosofico, misto di dolore, perché nato dalla comparazione del piccolo mondo finito con la idea infinita, riso pieno di tolleranza.*“⁴⁸ Pirandello conclude questo capitolo riassumendo che l'umorismo, nel stretto senso, lo possiamo trovare sia presso gli antichi sia presso i moderni.

Il terzo capitolo comincia con la parola *humour* che è spiegata, in generale, come: „*la facezia di chi, scherzando, serba un'aria grave.*“⁴⁹ Pirandello non è d'accordo con l'idea che gli umoristi sono in maggioranza inglesi perché la parola *humour* è inglese. Secondo lui possiamo trovare grandi umoristi anche in popoli sud europei. Ogni popolo ha suo proprio umore speciale e diverso dagli altri popoli. Ma questo umore non si può scambiare con l'umorismo. Gli inglesi chiamano *humour* questo loro umore nazionale ma questo non significa che solo loro hanno il proprio umorismo. Pirandello cita Pascoli⁵⁰, il quale dice: „*Ogni lingua straniera, pur da voi non intesa, vi suona all'orecchio più, dirò, mirabilmente che la vostra*“⁵¹ Cioè un racconto o una poesia straniera ci può sembrare più bella. Per questo Pirandello ritiene che i critici italiani non sentono l'umorismo degli scrittori italiani. Pirandello afferma che Socrate era umorista,

⁴⁴ *ivi*, p. 20

⁴⁵ Enrico Nencioni (1837 – 1896): un poeta e critico italiano, professore di letteratura italiana. Cit: [http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-nencioni_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-nencioni_(Enciclopedia-Italiana)/) [2016-04-13]

⁴⁶ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 27

⁴⁷ Gian Paolo Richter (1763 – 1825): il soprannome dello scrittore, filosofo e pedagogista Johann Paul Friedrich Richter, si occupa anche dell'umorismo. Cit: [http://www.treccani.it/enciclopedia/johann-paul-friedrich-richter_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/johann-paul-friedrich-richter_(Enciclopedia-Italiana)/) [2016-04-13]

⁴⁸ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 32

⁴⁹ *Ivi*, p. 40

⁵⁰ Giovanni Pascoli (1855 – 1912): un poeta italiano, apre la strada alla rivoluzione poetica del Novecento. Cit. <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pascoli/> [2016-04-13]

⁵¹ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 46

che aveva il sentimento del contrario. Lo paragona ad Aristofane che può essere considerato umorista solo in senso lato.

Nel capitolo successivo l'autore si occupa della retorica dell'umorismo. Scrive che *„uno dei pregiudizi nostri è quello di presupporre che l' arte dello scrivere sia, solo o prima di tutto, un lavoro esterno di forma e di stile, mentre la forma stessa e lo stile, il cui studio è bensì essenziale allo scrivere, sono avanti a tutto, un'opera intima di pensiero, vale a dire una cosa che non si può ottenere bene se si prenda immediatamente e come un fine in sé.*“⁵²

La retorica è una poetica intellettualistica fondata su astrazioni in base a un procedimento logico ed essa insegnava a imitare ciò che non si dovrebbe imitare: lo stile, la forma, il carattere. C'erano tanti generi e ogni genere aveva la sua forma prestabilita. Pirandello descrive la retorica come una guardaroba e la forma come un vestito. Distingue l'umorismo e l'arte perché il primo scompone, disordina, invece l'altra, come insegna la retorica, è soprattutto composizione esteriore. A questo si riferisce la critica di Croce, quando scrive che l'umorismo non è arte ma piuttosto un genere di arte. Pirandello, nell'edizione del 1920, gli risponde che l'umorismo non è un genere letterario come romanzo, commedia, ecc., ma è una qualità d'espressione. Qualche volta è umorismo scambiato per ironia, cioè contraddizione tra quello che si dice e quello che si intende. Ma nell'ironia è solo contrasto verbale e non è nel sentimento. L'umorismo in senso lato, come dice Pirandello, possiamo trovarlo nei poeti toscani, come per esempio nella poesia di Cecco Angiolieri⁵³, e in generale nella letteratura dialettale. Pirandello spiega questo fenomeno: *„Perché l'umorismo ha sopra tutto bisogno d'intimità di stile, la quale fu sempre da noi ostacolata dalla preoccupazione della forma, da tutte quelle questioni retoriche che si fecero sempre da noi intorno alla lingua. L'umorismo ha bisogno del più vivace, libero, e immediato movimento della lingua.*“⁵⁴ Questo spontaneo movimento della lingua si può avere solo quando si crea una forma e non quando si imita. Con creare una forma si intende anche il rapporto tra la lingua e lo stile. Pirandello fa riferimento a Fridrich Schleiermacher⁵⁵, il quale scrive che lo scrittore usa strumenti universali, come il linguaggio, ma deve

⁵² ivi, p. 53

⁵³ Cecco Angiolieri (1260 – tra il 1311 e 1313): un poeta toscano, ha il suo personale stilke comico con il quale si distingue dagli Stilnovisti. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/cecco-angiolieri/> [2016-04-26]

⁵⁴ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, pp. 63 -64

⁵⁵ Fridrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768 – 1834): un filosofo tedesco e teologo protestante. Cit. Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 64

cavarne l'individuale, cioè lo stile. „*La lingua è conoscenza, è oggettivazione; lo stile è subiettivarsi di questa oggettivazione.*“⁵⁶

Il capitolo successivo si occupa dell'ironia nella poesia cavalleresca. Pirandello menziona all'inizio Kristoffer Nyrop⁵⁷, il quale dice che i poemi del medioevo sono rozzi e ruvidi e che gli eroi spesso non si comportano in modo giusto secondo i principi del cristianesimo. Gli eroi non sembrano convinti della verità delle sentenze cristiane che escono dalla loro bocca, il loro carattere non si accorda con i miti cristiani, e spesso ne risulta una contraddizione tra le parole degli eroi e le loro azioni. L'ironia e la satira della vita cavalleresca le possiamo già trovare nei poemi francesi, nei quali vi sono gli eroi provinciali, un po' ribelli indipendenti, ai quali piace ridere alle spalle dell'autorità. Il popolo italiano, specialmente quello meridionale che ancora è caratterizzato dagli elementi d'ingenua meraviglia e dalla credulità fanatica, è appassionato delle gesta inverosimili. Il bisogno del popolo è quello di credere a non di dubitare. Nella corte di Lorenzo de' Medici⁵⁸ è molto popolare il libro *Morgante Maggiore* di Pulci⁵⁹. Questo libro, che ha il gusto della parodia, è così diverso dall'*Innamorato* di Boiardo⁶⁰ e dal *Furioso* di Ariosto⁶¹. Pirandello aggiunge che „*chi voglia di imitare un altro, bisogna che ne colga i caratteri più spiccati e su questi insista [...]*“⁶² Secondo il De Sanctis⁶³ il Pulci appartiene agli autori, i quali dicono stupidità con intenzione comica, nel caso di Pulci anche con intenzione parodica, e fanno ridere di quel che dicono. De Sanctis anche afferma che Pulci, a differenza di Cervantes⁶⁴ nel *Don Quichotte*, fa la caricatura inconsapevole della cavalleria. Il Pulci rompe la serietà con una risata, non con intenzione satirica ma burlesca, popolare. Non è un vero umorista, e nel *Morgante*

⁵⁶ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 64

⁵⁷ Kristoffer Nyrop (1858 – 1931): un filologo danese e professore all'università di Copenhagen. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 76

⁵⁸ Lorenzo de' Medici (1449 – 1492): detto anche il Magnifico, il signore di Firenze, letterato e mecenate di una corte di artisti. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 85

⁵⁹ Luigi Pulci (1432 – 1484): un poeta italiano, protetto da Lorenzo de' Medici, l'autore del poema cavalleresco *Morgante*. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pulci/> [2015-06-17]

⁶⁰ Matteo Maria Boiardo (1441 – 1494): un poeta italiano, vissuto alla corte estense, l'autore dell'incompiuto poema cavalleresco *l'Orlando innamorato*. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 98

⁶¹ Ludovico Ariosto (1474 – 1533): il maggiore poeta italiano dell'epica cavalleresca, l'autore dell'*Orlando Furioso*: presentato come continuazione dell'*Orlando innamorato*. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-ariosto/> [2016-04-28]

⁶² Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 86

⁶³ Francesco de Sanctis (1817 – 1883): un critico e storico della letteratura. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 88

⁶⁴ Cervantes, Miguel de (1547 – 1616): un scritto spagnolo, l'autore del famoso libro *Don Chisciotte della Manica*. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/cervantes-saavedra-miguel-de/> [2016-05-17]

Maggiore non possiamo trovare umorismo perché, anche se riesce a ridere dei suoi dolori, Pulci non è capace di trasfondere questi dolori e le sue miserie nei suoi personaggi o nelle scene, come fa per esempio in alcune sue lettere. Pirandello fa riferimento a Pulci perché, nella letteratura cavalleresca, in lui possiamo trovare di più l'ironia. Pirandello compara la poesia cavalleresca con quella francese: „*Abbiamo veduto che nella stessa Francia già da tempo il mondo epico e cavalleresco aveva perduto ogni serietà. Come avremmo potuto i poeti italiani trattare seriamente ciò che già da tempo era cessato di esser serio? L'ironia comica era invetabile.*“⁶⁵ Queste condizioni serie le rispetta più di tutti Ariosto, invece Pulci di meno.

L'ultimo capitolo della prima parte parla degli umoristi italiani. Con questo capitolo, Pirandello vuole far vedere che l'umorismo non è un fenomeno esclusivamente moderno o anglo-americano. Lo scrittore di nuovo qua fa distinzione tra umorismo in senso lato e in senso più stretto. Dell'umorismo in senso lato possiamo trovare tanti esempi sia nella letteratura antica sia nella moderna, però anche l'umorismo in senso stretto, secondo l'autore vero umorismo, lo possiamo trovare presso gli antichi così come presso i moderni. Come abbiamo già detto, l'umorismo non va d'accordo con l'imitazione dell'ideale, più spesso possiamo trovare scrittori umoristici nella letteratura dialettale, perchè loro non rispettano la forma data e hanno lo stile e la lingua più vivaci rispetto agli scrittori non dialettali. Pirandello alla fine del capitolo scrive: „*una letteratura umoristica vera e propria non è possibile, presso nessun popolo: si possono avere umoristi, cioè pochi e rari scrittori in cui per natural disposizione avviene quel complicato e speciosissimo processo psicologico che si chiama umorismo.*“⁶⁶

5.3 Parte seconda - Essenza, caratteri e materia dell'umorismo

Pirandello inizia ad occuparsi dell'essenza, dei caratteri e della materia dell'umorismo. Dunque che cosa è l'umorismo? È difficile dire che cosa sia, perché ha tantissime varietà e caratteristiche e ognuno lo descrive in modo suo. Adesso vediamo in un breve riassunto come alcuni autori vedono l'umorismo. Può essere descritto, secondo Richter, come: „*malinconia d'un animo superiore che giunge a divertirsi*

⁶⁵ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 99

⁶⁶ *ivi*, p. 155

*finanche di ciò che lo rattrista.*⁶⁷ Al contrario alcune caratteristiche, secondo Ruggero Bonghi⁶⁸, come quella „*acre disposizione a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano*“⁶⁹, le possiamo trovare solo presso alcuni umoristi, per esempio presso Jonathan Swift⁷⁰. Moritz Lazzarus⁷¹ considera l'umorismo come una disposizione d'animo. Friedrich Hegel⁷² lo descrive come „*attitudine speciale d'intelletto e di animo onde l'artista si pone lui stesso al posto delle cose*“.⁷³ La caratteristica generale è la contraddizione fondamentale fra la vita reale e l'ideale e il suo effetto è poi la „perplexità“ tra il pianto e il riso. Al contrario di queste caratteristiche, Croce dichiara che l'umorismo è indefinibile come gli stati psicologici. Su questo punto Pirandello polemizza che essi sono indefinibili forse per i filosofi, ma gli artisti non fanno altro che definire e rappresentare questi stati.

Poi lo scrittore passa alla rappresentazione umoristica. In generale quando si crea un'opera d'arte ci vuole libero movimento della vita interiore che organizza le idee, la riflessione è attiva ed assiste alla nascita e alla crescita dell'opera. La coscienza non è una potenza creatrice, invece è uno specchio interiore in cui il pensiero si rimira. Ma la riflessione nel momento della concezione si nasconde e poi pian piano si appare e critica. Ma vediamo che: „*nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza spassionandosi; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario.*“⁷⁴ Come spiegazione Pirandello aggiunge il famosissimo esempio. „*Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che*

⁶⁷ *ivi*, p. 164

⁶⁸ Ruggero Bonghi (1826 – 1895): un giornalista, storico, letterato e influente uomo politico. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 28

⁶⁹ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 165

⁷⁰ Jonathan Swift (1667 – 1745): uno scrittore inglese, l'autore dei *Viaggi di Gulliver*. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 10

⁷¹ Moritz Lazzarus (1824 – 1903): filosofo tedesco, creatore dello studio degli elementi psicologici della vita dei popoli nelle sue varie manifestazioni. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 165

⁷² Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770- 1831): filosofo tedesco, massimo esponente dell'idealismo tedesco. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 15

⁷³ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 166

⁷⁴ *ivi*, p. 172-173

una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora intraviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, [...], da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario." ⁷⁵ Il comportamento della vecchia signora suscita il riso che si aggiunge all'avvertimento del contrario in modo meccanico. Il riso è commisurato alle ragioni del senso comune. Ma se interviene la riflessione e scopriamo i ragioni del comportamento della vecchia signoria, l'avvertimento del contrario diventa sentimento del contrario.

In generale nella concezione d'un'opera d'arte ordinaria, la riflessione è quasi un sentimento, uno specchio in cui il sentimento si rimira; la riflessione umoristica viene descritta: *„come uno specchio, ma d' acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l' umorista; il vapore che n' esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell' opera umoristica.*"⁷⁶ In questo caso la riflessione turba il movimento spontaneo che organizza le immagini in modo armonioso e invece le scompone. Le opere umoristiche sono spesso scomposte e interrotte. *„Questa scompostezza, queste digressioni [...] sono appunto una necessaria e inovviabile conseguenza del turbamento e delle interruzioni del movimento organatore delle immagini per opera della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrarii: le immagini cioè, anziché associate per similitudine o percontiguità, si presentano in contrasto [...].*" ⁷⁷

La riflessione è una specie di proiezione della attività fantastica: *„nasce dal fantasma come l'ombra dal corpo*".⁷⁸ L'umorismo si basa sul sentimento del contrario, causato dalla speciale attività della riflessione, la quale diventa il contrario di una forma del sentimento e lo segue come l'ombra segue il corpo. L'umorista, al contrario degli altri scrittori, si occupa più dell'ombra che del corpo. Da questo deriva che l'umorismo

⁷⁵ *ivi*, p. 173

⁷⁶ *ivi*, p. 181

⁷⁷ *ivi*, p. 182

⁷⁸ *ivi*, p. 183

potrebbe essere chiamato un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione, perché la riflessione inserita nel sentimento sveglia le idee e le immagini in contrasto.

Per Pirandello il comico e il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa e radicati nel processo che ne risulta, cioè „*d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario.*“⁷⁹ Tutte le finzioni dell'anima e le creazioni del sentimento risultano essere materia dell'umorismo, la riflessione scompone ogni immagine creata da essi, per vedere come è fatta. La disposizione umoristica ha compassione o pietà, che sono frutti della riflessione, la quale si è esercitata sul sentimento opposto. Tutto questo è il sentimento del contrario nato dalla riflessione. Ogni sentimento o pensiero che prova l'umorista si sdoppia subito nel suo contrario: ogni sì in un no. Pirandello scrive: „*Magari può fingere talvolta l'umorista di tenere soltanto da una parte: dentro intanto gli parla l'altro sentimento che pare non abbia il coraggio di rivelarsi in prima, gli parla e comincia a muovere ora una timida scusa, ora un'attenuante, che smorzano il calore del primo sentimento, ora un'arguta riflessione che ne smonta la serietà e induce a ridere.*“⁸⁰ Buon esempio può essere don Abbondio di Manzoni⁸¹. All'inizio sentiamo disprezzo per Don Abbondio perché è così pauroso, però pauroso in modo ridicolo, invece alla fine proviamo la compassione e la simpatia per lui.

È superficiale considerare umorismo solo se ci vediamo il contrasto tra l'ideale e la realtà. Dipende dalla personalità del poeta se l'ideale ci sarà o no, ma se c'è, è per vedersi decomposto o limitato a questo modo. Certamente l'ideale può entrare nell'umorismo e si può far sentire in esso, ma non è una condizione inevitabile. Invece è la riflessione la speciale attività del poeta e genera il sentimento del contrario. Questo sentimento distingue, come già detto, l'umorista dal comico, perché nel secondo caso, la contraddizione tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso, è solo verbale. Questa riflessione dell'umorismo scompone anche ogni immagine del sentimento e ogni illusione. La riflessione si può trovare anche al comico, ma il comico ne ride soltanto, mentre l'umorista attraverso il ridicolo vede anche il lato serio e doloroso. „*Quanto più difficile è la lotta per la vita e più è sentita in questa lotta la propria debolezza, tanto*

⁷⁹ ivi, p. 189

⁸⁰ ivi, p. 192

⁸¹ Alessandro Manzoni (1785 – 1873): uno scrittore italiano, l'autore de *I promessi sposi* che diventa un modello fondamentale per la successiva letteratura soprattutto per l'uso di una lingua nazionale. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-manzoni/> [2016-04-28]

*maggiore si fa poi il bisogno del reciproco inganno.*⁸² E come strumento della lotta serve la simulazione della forza, dell'onestà, del simpatia, ecc. L'umorista prende queste simulazioni e si diverte a smascherarle. Pirandello cita anche Pascal⁸³ che ha detto: „*Non c'è uomo, che differisca più da un altro che da sé stesso nella successione del tempo.*“⁸⁴ In ogni persona ci sono due anime contrastanti, l'anima morale e l'anima istintiva: può dominare nell'uomo quella morale, ma prima o poi quella istintiva si manifesta e l'uomo fa qualcosa contro la sua natura. Poi Pirandello parla dell'altro fenomeno, quello delle maschere. „*La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci.*“⁸⁵ Ma dentro di noi il flusso continua. Solo in momenti di silenzio interiore, quando la nostra anima si spoglie di tutte le finzioni, vediamo noi stessi quasi nudi. Questo spesso capita davanti allo specchio, che nelle opere di Pirandello diventa un mezzo di autoriflessione. Ognuno di noi si adatta la maschera esteriore, ma dentro c'è un'altra maschera che spesso non va d'accordo con quella di fuori. L'uomo è sempre mascherato, senza saperlo, di quella cosa, che lui crede di essere.

L'arte, come le altre costruzioni ideali, cerca di fissare la vita in un momento o in vari momenti. L'arte in generale tende a rappresentare l'idealità essenziale e caratteristica delle cose ed individui. Per l'umorista le cause della vita non sono così ordinate come lo sono comunemente nelle opere d'arte. In noi c'è la lotta fra alcune anime. Quindi il nostro atteggiamento dipende da quale anima domina. Un poeta drammatico può rappresentare un eroe, in cui lottano gli elementi opposti, ma il poeta ne compone un carattere fisso. Questi eroi sono l'espressione di un unico, superiore punto di vista (quello della bellezza o verità). Invece l'umorista scompone il carattere nei suoi elementi e si diverte a rappresentarlo nelle discordanze. Il personaggio

⁸² Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 204

⁸³ Blaise Pascal (1623 – 1662): un matematico, fisico e filosofo francese. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 208

⁸⁴ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 208

⁸⁵ *ivi*, p. 210

pirandelliano appartiene a questo secondo tipo, dove prevale la coscienza dello sdoppiamento e domina la pluralità dei punti di vista e la coscienza della loro parzialità. Gli scrittori umoristi sanno che le vicende ordinarie contraddicono le semplificazioni e la logica armoniosa degli scrittori non umoristici.

Riassumendo il libro, possiamo dire che l'umorismo può essere considerato come un fenomeno di sdoppiamento. Pirandello osserva che la riflessione non si nasconde, ma giudica il sentimento e lo analizza, ne scompone l'immagine, e da questa scomposizione sorge un altro sentimento, il sentimento del contrario. Quindi mentre il comico provoca immediatamente la risata, perchè possiamo vedere subito la situazione contraria da quella come dovrebbe essere, l'umorismo nasce dalla più profonda riflessione che produce una sorta di compatimento per le debolezze dei altri, da cui viene il sorriso, dunque non giudica subito la situazione.

6. Il fu Mattia Pascal

6.1 Descrizione generale del romanzo⁸⁶

Il romanzo è scritto durante un periodo di crisi familiare nel 1903. Viene pubblicato a puntate fra il 16 aprile e il 16 giugno del 1904 sulla rivista «Nuova Antologia». Nel stesso anno esce in volume nelle edizioni della Nuova Antologia, altre edizioni escono nel 1910 presso Treves e nel 1912 presso Bemporad. A quest'ultima edizione è aggiunta la parte finale: *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*. Il romanzo pubblicato a puntate viene pensato e costruito in modo diverso rispetto a quello in volume. Nel caso del *Mattia Pascal* Pirandello sa che deve mantenere l'attenzione del pubblico e cerca, alla fine di ogni puntata, di suscitare la curiosità nel lettore. Dunque alla fine di ogni puntata si può osservare un picco di tensione: Mattia rimane davanti alla necessità di prendere una decisione. Pirandello ha trasposto il proprio dramma familiare in quello del protagonista. Il romanzo è diverso rispetto a quelli dell'epoca precedente. Il libro contiene numerosi tratti umoristici, per questo sembra ispirato, forse proprio guidato dalla poetica dell'umorismo, anche se essa segue il romanzo. „Anzi *Il fu Mattia Pascal* e *L'Umorismo* sono così geneticamente intrecciati che la prima edizione di questo saggio era dedicata « *Alla buon'anima – di Mattia Pascal – bibliotecario* ». «⁸⁷ I temi del romanzo e anche interi brani erano già apparsi in alcune novelle, per esempio *La Scelta* (1898), dove possiamo incontrare la figura del precettore Pinzone. Il libro ha avuto un grande successo sia in Italia sia in tutto il mondo. Tanti anni dopo è ritrovato l'autografo del romanzo, composto da 568 fogli di quaderno e contenente alcune varianti di rilievo che sono riscontrabili fra le varie edizioni del libro.

Il romanzo viene narrato in prima persona da Mattia Pascal, che è insieme protagonista della storia e voce narrante, e la narrazione è retrospettiva: la vicenda comincia dalla fine. All'inizio ed alla fine del romanzo il tempo coincide, cioè alla fine torniamo nel stesso momento dell'inizio, e in mezzo viene raccontata la storia di Mattia Pascal da lui stesso. Il libro è composto da diciotto capitoli numerati e nominati con i

⁸⁶ Cfr: Gioanola, Elio, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007, p. 7-357; Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990, p. 3-16; Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, p. 56-70; Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello: Guida al fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004, p. 7-115; Virdia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987, p. 94-99

⁸⁷ Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990, p. 4

titoli corrispondenti, i primi due sono le premesse (*Premessa e Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa*), e una aggiunta collegata al libro in terza edizione. In realtà il „fu“ Mattia è protagonista solo dei primi due e ultimi capitoli; dal III. capitolo il protagonista è il giovane Mattia invece dal VIII. capitolo il Doppio di Mattia: Adriano Meis. „*Si tratta dunque di un romanzo che ne contiene, all'interno altri due.*“⁸⁸ Quello del giovane Mattia si realizza secondo il modello del romanzo idillico-familiare, ma il significato della famiglia, come passa il tempo, cambia da nido protettivo a una „gabbia nevrotica“. *Il fu Mattia Pascal* è il contrario di un *Bildungsroman*⁸⁹: tende a dimostrare l'impossibilità di una formazione individuale, e anche il protagonista finisce quasi educato non alla vita ma alla non-vita. Non può essere un romanzo di formazione perchè: „*il programma di autoeducazione e autocostruzione avviato con l'assunzione dell'identità di Adriano Meis e col trasferimento in una grande città (prima Milano, poi Roma) fallisce anch'esso miseramente.*“⁹⁰

Il terzo romanzo è un tipo di antiromanzo, ci possiamo vedere la sospensione del tempo, un eterno presente, che blocca qualsiasi sviluppo narrativo. La vicenda di Mattia serve per dimostrare come si diventa scrittori: in seguito a un trauma. La tecnica del racconto mette in discussione la naturalezza della narrazione. Ci sono momenti dove il protagonista parla con se stesso, ci si trovano anche esclamazioni, interrogazioni, domande retoriche o tentativi di coinvolgere il destinatario attraverso espressioni come „sentirete“ (alla fine della *Premessa prima*) o „cominciamo“ (alla fine della *Premessa seconda*). Tutto questo contribuisce a togliere la naturalezza, cioè la spontaneità al romanzo, e sottolinea l'artificialità dei procedimenti narrativi, quindi contribuisce allo straniamento. Lo straniamento del personaggio è realizzato attraverso vari strumenti: in particolare l'uso della paratassi che scompone il comportamento dei personaggi in una serie di gesti in cui si perdono ordine o coerenza, distrugge l'armonia della persona e induce il lettore al sentimento del contrario. Il libro, nella struttura complessiva, riproduce i modelli già conosciuti di romanzo „*ma solo per rovesciarli dall'interno e per mostrarne in tal modo l'impossibilità.*“⁹¹

⁸⁸ Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, p. 58

⁸⁹ Bildungsroman- Romanzo psicologico che racconta la formazione e l'evoluzione, spec. spirituale, di un giovane protagonista. Cit. <http://dizionari.repubblica.it/Italiano/B/bildungsroman.php> [2016-05-04]

⁹⁰ Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, p. 59

⁹¹ Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992, p. 58

6.2 La trama ⁹²

Il romanzo è una storia di un personaggio sdoppiato, il quale ricerca la propria identità. Il romanzo comincia nella biblioteca dove Mattia lavora e lui comincia a raccontare la propria storia. Vive a Miragno, un immaginario paesino ligure, con la madre vedova e con suo fratello. La sua eredità viene amministrata da Batta Malagna, il nemico principale di Mattia. Malagna cerca solo di appropriarsi dei loro soldi ed alla fine è responsabile della rovina finanziaria della famiglia Pascal. Mattia si innamora della bella Oliva, che però si sposerà con Malagna, impotente, che desidera di avere un erede. Oliva è incinta di Mattia, ma nello stesso momento anche Romilda, rimane incinta di lui. Mattia deve sposarla e comincia a vivere con lei e sua madre, la quale lo odia. Da qui inizia la rovina e la totale perdita di identità del protagonista. Mattia trova un posto lavorativo nella biblioteca, la stessa dell'inizio del libro. Romilda partorisce due gemelle, delle quali una muore dopo la nascita e l'altra un anno dopo nello stesso giorno di sua madre. Durante la notte Mattia decide di scappare e per caso si ferma a Montecarlo, si mette a giocare e con sua sorpresa vince una grande somma di soldi. Ritornando a casa, legge sul giornale del proprio suicidio. A questo punto muore Mattia e nasce Adriano Meis, il suo doppio. Viaggia per Italia, pensa di essere finalmente libero, però in realtà non vive perché deve stare attento a non rivelare la propria identità. Si stabilisce a Roma e affitta una camera presso il vecchio signor Anselmo Palmieri, che vive con sua figlia Adriana. Si innamora di lei ma si rende conto di non poterla sposare. Quando arriva il cognato di Adriana, Papiano, si perdono i soldi di Mattia/Adriano. Mattia è convinto che era Papiano ma non può andare in questura perché ufficialmente non esiste, e finalmente si rende conto che non è davvero libero. Fa finta che Adriano Meis si sia suicidato e parte per Miragno. Tornando dopo due anni, scopre che sua moglie è sposata con un suo amico. Decide di lasciarli stare e vive una „vita“ tranquilla, scrivendo il suo libro. In realtà rimane a Miragno „*come fuori della vita*“⁹³, non vive più, ma si guarda vivere, dunque rinuncia ad essere una *persona* e si converte in *personaggio*.⁹⁴

⁹² Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia pascal*, Loescher, Torino, 1990, p. 3 - 16

⁹³ Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia pascal*, Loescher, Torino, 1990, p. 14

⁹⁴ Il termine *personaggio*, quando viene usato in corsivo, significa *personaggio* pirandelliano, una « maschera nuda », un uomo quasi attore di se stesso, estraniato dalla vita; cit. Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990, p. 8

La storia di Mattia è completamente basata su un fatto incredibile, però non impossibile. Questo è una delle novità pirandelliane, che gli eventi possono sembrare eccezionali ma in effetti non lo sono. Solo rappresentano la realtà più strana. Il modo, in cui il romanzo è scritto, la narrazione della propria storia da parte del protagonista ci dà la sicurezza, che la vicenda non è una pura invenzione. La verosimiglianza è anche difesa nell'aggiunta dove è documentato un articolo: *L'omaggio di un vivo alla propria tomba*, comparso sul „Corriere della sera“. In questo articolo è descritto un episodio simile.

Nel romanzo possiamo trovare alcuni temi principali che derivano dall'essenza dell'umorismo: la maschera, con essa è collegato il tema del doppio, dello specchio e della crisi d'identità.

Il romanzo è creato a cavallo di due secoli e la situazione sociale appare anche nel romanzo, per questo cominciamo con riferirne brevemente.

6.3 La situazione sociale e politica nel romanzo- il contrasto tra Milano e Roma ⁹⁵

Pirandello trasmette la situazione della sua epoca nel suo libro. All'inizio del secolo c'è la rivoluzione industriale che è accompagnata dalla riforma politica. Milano è diventata la capitale del progresso industriale e Roma capitale politica. Nel libro possiamo vedere anche la descrizione di queste due città, che sono state visitate da Adriano Meis. A Milano Adriano passa l'inverno e poi si trasferisce a Roma, dove affitta una stanza da un vecchio signore.

Quando Adriano sosta a Milano, critica il progresso industriale e accusa la gente che è entusiasta di esso. „*Oh perché gli uomini,*“ *domandavo a me stesso, smaniosamente, „si affannano così a rendere man mano piu complicato il congegno della loro vita? Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accoggerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità. Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d'arricchire l'umanità (e la impoverisce. perché costano tanto care), che gioja in fondo proviamo noi, anche ammirandole?*“⁹⁶ Qua viene descritto il progresso che Adriano, e anche Pirandello, vede in modo negativo. Non gli piace questa nuova vita frettolosa. Crede che non possa portare la felicità alla gente. E con il progresso coincide anche il distacco

⁹⁵Cfr: Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990, p. 17 – 25;

Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011

⁹⁶ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 93

dell'uomo dalla natura, che Pirandello sottolinea in un altro brano. *Là, in un corridojo, [...], c'era una gabbia con un canarino. Non potendo con gli altri e non sapendo che fare, mi mettevo a conversar con lui, col canarino: gli rifacevo il verso con la labbra, ed esso veramente credeva che qualcuno gli parlasse e ascoltava e forse coglieva in quel mio pispissio care notizie di nidi, di foglie, di libertà... “[...] Povero uccellino! lui s'è m'inteneriva, mentre io non sapevo che cosa gli avessi detto... “⁹⁷ Ci si vede anche un certo punto d'incontro con Leopardi⁹⁸: l'indifferenza della natura verso l'uomo. Il progresso del mondo approfondisce il distacco fra uomo e natura quindi non è più possibile la corrispondenza fra anima e paesaggio, fra interiorità ed exteriorità.*

Luperini compara nel suo libro le due città così: „*Se Milano è la città dove la modernità trionfa, Roma è invece per Pirandello (e per Adriano Meis che vi si stabilisce) una città morta, in quanto ormai paralizzata da un contrasto insanabile tra il passato glorioso e un presente squallido, incapace di farlo rivivere.*“⁹⁹ Roma rappresentata nel romanzo ci dà l'idea della scomposizione umoristica. Pirandello la descrive in modo diverso, rispetto agli altri autori che la celebrano. La descrizione della città nel romanzo definisce i sentimenti dell'autore: per lui Roma è morta. Secondo Pirandello la modernità della città distrugge la sacralità della vecchia Roma. La città poi è dipinta da Paleari: „*Eppure è una città triste,*» [...] «*Ma questi tali si meravigliano perché non vogliono riconoscere che Roma è morta.*»¹⁰⁰ Con l'uso dell'aggettivo morto, Pirandello vuole fare vedere che la modernità uccide il fascino della città antica. Nello stesso X. capitolo Roma poi viene paragonata a un'acquasantiera e a un portacenere. Adriano usa l'acquasantiera nella sua stanza come un portacenere e il giorno successivo Adriana, che è molto religiosa, la porta via. Il signor Paleari descrive il destino di Roma con la comparazione a questo episodio. „*Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende - un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo*

⁹⁷ *ivi*, p. 94

⁹⁸ Leopardi, Giacomo (1798 – 1837): uno dei massimi scrittori della letteratura italiana di tutti i tempi, nella sua opera risulta centrale il tema dell'infelicità costitutiva dell'essere umano, intesa come legge di natura alla quale nessun uomo può sottrarsi. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-leopardi/> [2015-07-10]

⁹⁹ Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990, p. 18

¹⁰⁰ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 105

della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà.»¹⁰¹

6.4 La maschera¹⁰²

„Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio, - con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano, nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. Ci vediamo vivere.“

¹⁰³ Questa domanda pone Pirandello nel suo saggio *L'Umorismo*. Tutti cercano di scegliere la maschera esteriore, mentre dentro c'è un'altra che spesso non corrisponde e quella fuori. L'uomo è sempre mascherato anche se non lo vuole, non lo sa. Cerca di fare bella figura davanti agli altri, quindi assume una maschera, senza averne coscienza. Nel libro con il tema della maschera è collegata la trasformazione dell'uomo in *personaggio*, che può diventare una maschera nuda. Come è scritto sopra, *personaggio* è qualcuno che è fuori delle illusioni della vita, accetta la vita come è, e non aspetta più niente. I termini maschera e maschera nuda non sono uguali. Secondo Pirandello corrisponde il termine maschera nuda alla necessità dei personaggi di confessarsi, cioè di togliere le maschere e diventare „nudi“. L'autore vuole con il termine „maschera nuda“ sottolineare la natura autentica, credibile del suo personaggio: „Credo che non mi resti che di congratularmi con la mia fantasia, se, con tutti i suoi scrupoli, ha fatto apparir come difetti reali, quelli ch'eran voluti da lei; difetti di quella fittizia costruzione che i personaggi stessi han messo su di sé e della loro vita, o che altri ha messo sù per loro; i difetti insomma della maschera finché non si scopre nuda.“¹⁰⁴ Il denudare della maschera trasforma l'immagine sociale dell'individualità in un volto che si riconosce ma che continua ad essere deformato nello specchio delle altre persone. Pirandello scrive in una lettera questo: „Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché ne 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. Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi, non

¹⁰¹ *ivi*, p. 106

¹⁰² Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990, p. 32 -37; Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello: Guida al fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004, p. 67 -77; Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 163-225; Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011

¹⁰³ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 211

¹⁰⁴ *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 217

può prendere né gusto né piacere alla vita.¹⁰⁵ Ma così può solo guardare la vita dall'esterno e rimanere ai margini, proprio come succede al fu Mattia alla fine del romanzo, che ha „capito il giuoco“. Mattia quando torna a Miragno decide di non vendicarsi contro sua moglie che ha sposato Pomino, ma prende la decisione di rimanere „fuori della vita“, quindi diventare una maschera nuda. Mattia in realtà non vive più, solo guarda gli altri vivere.

Mattia Pascal è il primo personaggio pirandelliano tormentato dal demone della riflessione critica: si interroga su ogni azione, sul significato della sua vita e del suo ruolo, è un'anticipazione del teatro pirandelliano (lo stesso Pirandello attribuisce il titolo *Maschere nude* alla prima raccolta delle sue opere teatrali, pubblicate presso Treves tra il 1918 e il 1921)¹⁰⁶. „La nascita del personaggio è l'evento creativo più carico di conseguenze per l'opera pirandelliana. A differenza del “carattere“ o del “tipo“ della tradizione teatrale e romanzesca (ovviamente della più convenzionale), il personaggio pirandelliano non è riconoscibile su canoni morali e comportamentali su posizioni sociali gerarchicamente definite, benché sia determinato dalle circostanze reali e pressanti dell'esistenza, tutt'altro che fantastiche o immaginare.“¹⁰⁷ Mattia appartiene ai personaggi sdoppiati nello sforzo continuo di osservarsi da fuori e di giudicare se stessi. Una volta toltosi della maschera si ritrova nudo davanti a se stesso. Tutta l'esperienza di Mattia rende evidente l'incapacità dell'uomo di liberarsi dalle maschere che la società gli impone. Se vuole liberarsi da queste maschere deve vivere fuori dalla vita. Come si vede nella storia di Adriano, è impossibile vivere fuori della società.

6.4.1 Il doppio¹⁰⁸

Con il tema della maschera è collegato anche quello del doppio, che è onnipresente nel romanzo. L'argomento del doppio apparve poi anche nel saggio *L'umorismo*. Conosciamo solo una piccola parte di noi, e in ognuno c'è più di una anima. „Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso

¹⁰⁵ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 8

¹⁰⁶ <http://dizionari piu.zanichelli.it/biblioteca-italiana-zanichelli/le-maschere-nude-di-luigi-pirandello/> [27.7.2016]

¹⁰⁷ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo*, Introduzione di Nino Borsellino, Garzanti, Milano, 1995, p. XXV

¹⁰⁸ Cfr: Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990; Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello: Guida al fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004, p. 67 – 77; Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011; Pirandello, Luigi, *L'Umorismo*, Introduzione di Nino Borsellino, Garzanti, Milano, 1995, p. 164 - 225

in successione del tempo.“¹⁰⁹ Così è citato il filosofo Blaise Pascal. Vuol dire che la personalità cambia durante il tempo. Non è un'essenza fissa e immutabile, ma i diversi elementi che la influenzano lasciano la loro impronta su di essa. E con la personalità cambia anche il nostro modo di guardare il mondo. Per quanto riguarda questo argomento, Pirandello lo basa sugli studi di psicologia di Alfred Binet¹¹⁰, che si occupa del fenomeno dello sdoppiamento dell'io. Da questo deriva anche la triste capacità dell'uomo di guardarsi vivere. Da questa coscienza poi nasce l'arte umoristica.

Fin dall'inizio possiamo osservare il fenomeno del doppio. Pirandello ha deciso di scrivere due premesse invece di una. Per quanto riguarda i personaggi, lo sdoppiamento appare nel protagonista principale Mattia Pascal. Ha un rapporto difficile con sé stesso, con il proprio corpo. Lui si descrive così: „*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, se fosse in facoltà dell'uomo la scelta d'un naso adatto alla propria faccia, o se noi, vedendo un pover'uomo oppresso da un naso troppo grosso per il suo viso smunto, potessimo dirgli: «Questo naso sta bene a me, e me lo piglio;» forse, dico, io avrei cambiato il mio volentieri, e così anche gli occhi e tante altre parti della mia persona.*“¹¹¹ Qua possiamo notare il suo scontento con il proprio corpo, ma, come dice nell'altra frase, non si può fare niente, quindi l'unica soluzione che gli resta è rassegnarsi. In realtà ha il problema di accettare sé stesso e questo è un segno dello sdoppiamento. La duplicità sta anche nel suo occhio strabico, che guarda sempre altrove.

Il vero „doppio“ di Mattia appare nel VIII. capitolo, quando egli, dopo aver letto l'annuncio della sua morte, decide di cambiare vita e diventare Adriano Meis. Si rasa la barba, lascia crescere i capelli per cambiare il proprio viso. L'unica cosa che continua a ricordargli Mattia è il suo occhio strabico, che decide poi di operare, perché ha paura che uno spagnolo potrebbe riconoscerlo. Ma anche se cambia nome e il suo aspetto, Mattia rimane sempre presente nella sua testa. Mattia si identifica anche con quel morto, si immagina che potrebbe essere lui, in quel fiume: „*Mi vidi per un momento. lì nell'acqua verdastra della gora, fradicio, gonfio, orribile, galleggiante ... [...] Io no; io*

¹⁰⁹ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 208

¹¹⁰ Binet, Alfred (1857 – 1911): filosofo francese, dedica tutta la sua attività a problemi di psicologia sperimentale e patologica. Cit. [http://www.treccani.it/enciclopedia/alfred-binet_%28Enciclopedia-Italiana%29/\[2015-07-12\]](http://www.treccani.it/enciclopedia/alfred-binet_%28Enciclopedia-Italiana%29/[2015-07-12])

¹¹¹ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 16

no... *Chi sarà stato? mi somigliava, certo...*¹¹² Nel XVIII. capitolo Adriano poi si trasferisce nel suo altro doppio: il „fu“ Mattia Pascal. Ma entrambe le trasformazioni lasciano sempre un segno esterno su di lui. Con il primo cambio gli rimane l'occhio strabico - il segno di Mattia, e con il secondo, al contrario, non può più ritornare alla identità passata a causa della operazione dell'occhio. Ma ci sono anche gli altri doppi del protagonista. Suo fratello Berto era più bello di lui. L'altro doppio di Mattia è il suo amico Pomino, il quale è innamorato di Romilda e vuole stare con lei, ma lei rimane incinta di Mattia e si devono sposare. Alla fine è Pomino, chi sposa la Romilda dopo la „morte“ di Mattia. In realtà Pomino ha sostituito Mattia, ma invece del matrimonio di Mattia, il suo è pieno di felicità. Il fenomeno del doppio lo possiamo osservare anche presso gli altri personaggi da Mattia incontrati. Possiamo trovare coppie opposte. Due sono le madri; la prima è quella vera, buona, ma anche fragile che è tanto amata da Mattia, lui la descrive come: „*Santa donna, mia madre!*“¹¹³ Il suo contrario è la madre di Romilda, la vedova Pescatore, che è completamente diversa da lei e che distrugge la convivenza dei giovani coniugi. Con loro dobbiamo menzionare anche zia Scolastica, che alla fine quasi sostituisce la madre di Mattia. Anche nelle donne di Mattia possiamo notare questo fenomeno. C'è Olivia, la donna che Mattia ama ma che è sposata con Malagna, e Romilda, sua moglie. Romilda rimane incinta di Mattia, ma Malagna vuole riconoscere suo il bambino, perché è impotente e non può avere bambini con Olivia. Mattia vuole vendicarsi di Malagna e dopo la sua vendetta rimane incinta anche Olivia. Quando Malagna scopre che Olivia è incinta, decide di tornare da lei e Mattia deve sposare Romilda. Mattia osserva anche la differenza tra Romilda e la madre di lei. Quanto Romilda è bella, gentile e dolce, sua madre è piena collera. Ma durante la gravidanza, Romilda comincia ad assomigliare poco a poco a sua madre. Alla fine del romanzo, quando Mattia torna a Miragno, è sorpreso quando vede Romilda, che è di nuovo bella e sembra la stessa donna dell'inizio. Nelle donne di Adriano è possibile osservare una coppia simile. Adriano si innamora di Adriana, lui la descrive così: „*Apparve, tutta confusa, una signorinetta piccola piccola, bionda, pallida, dagli occhi ceruli, dolci e mesti, come tutto il volto.*“¹¹⁴ Si rende conto che con la sua identità falsa non la può sposare e decide di far finta di amare l'altra donna, perché pensa che Adriana poi lo disprezzerà. Questa donna si chiama Pepita, e viene dipinta come: „*bruna,*

¹¹² ivi. p. 66

¹¹³ ivi, p. 10

¹¹⁴ ivi, p. 95

sfavillante negli occhi, coi capelli lucidi, nerissimi e ondulati; le labbra fine, taglienti, accese. ¹¹⁵ E Adriano stesso paragona le donne: „*Le mite bellezza bionda d'Adriana, accanto a lei, impallidiva.*” ¹¹⁶ Adriana poi può essere considerata come il doppio femminile di Adriano. Si vede nella frase quando gli viene presentata per la prima volta: „*Adriana, come me!*” ¹¹⁷

Non solo i personaggi, ma anche le situazioni si presentano in forma doppia. La più significativa situazione doppia è quella del suicidio finto. Primo è quello di Mattia, quando smette di essere Mattia Pascal e comincia la nuova vita come Adriano Meis, e l'altro è quello opposto, quando Adriano Meis smette di esistere e ritorna il fu Mattia Pascal. Adriano paragona queste due situazioni prima del suo suicidio finto: „*«Qua,» dissi, quasi inconsciamente, tra me, «su questo parapetto... il cappello... il bastone...Sì! Com'esse là, nella gora del molino, Mattia Pascal; io, qua, ora, Adriano Meis... Una volta per uno! Ritorno vivo; mi vendicherò!»*” ¹¹⁸

Un'altra situazione sdoppiata è rappresentata dalla visita dal parrucchiere, che riguarda la trasformazione di Mattia in Adriano e viceversa. Mentre durante la prima lui si fa accorciare la barba, durante la seconda si fa tagliare i capelli, che si lasciava crescere per cambiare il suo aspetto. Con la prima visita Adriano vuole distinguersi da Mattia e con la seconda vuole assomigliarsi di nuovo al vecchio Mattia.

6.5 La crisi d'identità¹¹⁹

„*Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal.*” ¹²⁰ Con questo ragionamento comincia il libro e la prima Premessa. E poi Mattia aggiunge che: „*Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppur questo [...]*” ¹²¹ Spiega così che a certo punto non poteva contare sulla propria identità.

Con la parola identità Pirandello intende il complesso di caratteri individuali che costituiscono una personalità. È come ci vedono gli altri. Questo è un tema importante e

¹¹⁵ ivi, p. 177

¹¹⁶ ivi, p. 177

¹¹⁷ ivi, p. 95

¹¹⁸ ivi, p. 187

¹¹⁹ Cfr: Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990; p. 89-90
Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011

¹²⁰ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 3

¹²¹ ivi, p. 3

anche esso è legato ai temi precedenti. Nel romanzo possiamo vedere i personaggi, soprattutto Mattia, che combattono contro la propria crisi d'identità. Mattia dopo la sua morte decide di cambiare la propria identità. All'inizio sente l'euforia della libertà ritrovata, e della possibilità di costruire la nuova identità. Ritiene che può cominciare la nuova vita. Ma presto si rende conto che si è sbagliato, perché non può assumere nessun ruolo nella società, dato che la sua identità è falsa. Scopre che non vuole vivere così, che la sua vita precedente era migliore, anche se era difficile e piena di problemi, ma almeno era una vita vera. Lo stato di Adriano non è una vita reale, si preoccupa sempre che la sua propria identità venga scoperta. La sua identità fittizia diventa per lui sempre più insostenibile, soprattutto dopo che ha subito un furto, che non può denunciare. Si rende conto che senza una identità accettata dagli altri non può vivere, che la sua libertà non è libertà ma un prigioniero. Accusa Romilda e sua madre, che tutto quello che gli è accaduto, era colpa loro, che gli ultimi due anni non erano una vita vera ma solo la illusione di essa. „*Ed ecco, ora, dopo essermi aggirato due anni, come un'ombra, in quella illusione di vita oltre la morte, mi vedevo costretto, forzato, trascinato per capelli a eseguire su me la loro condanna. Mi avevano ucciso davvero!*“¹²² Di nuovo quindi cambia identità e vuole ritornare nella sua vita precedente. „*Dunque, ritornar lì, a Miragno? uscire da quella menzogna che mi soffocava, divenuta ormai insostenibile; ritornar vivo per loro castigo, col mio vero nome, nelle mie vere condizioni, con le mie vere e proprie infelicità.*“¹²³ La fine del romanzo rappresenta l'accettazione della dissociazione, il fu Mattia è come un fantasma che vive fra vita e morte e guarda gli altri vivere. Non può più continuare nella vita come Adriano, ma neanche può avere la sua vita precedente.

7. L'umorismo ne Il fu Mattia Pascal

Nei capitoli precedenti ho parlato di cosa voglia dire per Pirandello umorismo. Ho detto che il romanzo precede quel suo saggio e dunque adesso sulla base dell'analisi cercherò esempi concreti dell'umorismo nel romanzo.

Tutta la forma del romanzo è umoristica. Soprattutto le due premesse e il capitolo XII dove si parla dello strappo nel cielo della carta. Queste parti spiegano teoricamente

¹²² ivi, p. 186

¹²³ ivi, p. 186

l'essenza dell'umorismo e sono poi riprese nel saggio. I motivi del romanzo non sono più collegati in modo armonioso, ciò significa che uno segue un altro, ma in modo caotico: i motivi sembrano essere in disordine. Il romanzo quindi può sembrare disordinato, ma in realtà non lo è. Anche questo è segno dell'umorismo che ha la tendenza a scomporre. Il narratore/Mattia salta da un evento ad un altro, interviene nella narrazione, come nel primo capitolo dove parla del suo matrimonio. All'improvviso smette di raccontare la propria storia e si rivolge a don Elegio, un amico di Mattia che lavora con lui in biblioteca, con la domanda: „Bisognerà pure che ne parli, eh, don Elegio, del mio matrimonio?“,¹²⁴ segue il loro discorso e poi Mattia continua con la propria narrazione. Il romanzo è costruito con vicende incredibili, che Mattia deve affrontare e che ci fanno vedere l'assurdità della vita che è data dai casi accidentali. Possiamo osservare questo fenomeno per esempio quando Mattia è distrutto dopo la morte della madre e della bimba e decide di partire per l'America. Fermatosi a Nizza, il caso lo porta davanti a un negozio dove sono esposte le roulette, vi compra un libro che insegna il gioco delle roulette e parte per Montecarlo dove riesce a vincere per caso una bella somma di denaro. Pirandello vuole farci vedere che tutta la nostra vita è casuale e che tutto può cambiare in un momento, non sappiamo mai dove il destino ci porta e non abbiamo nemmeno la forza di difenderci. Se Mattia non avesse letto quell'annuncio della sua morte sul giornale sarebbe andato a Miragno e non avrebbe potuto cambiare la propria identità. Tutto il romanzo rappresenta una ricerca della propria identità e della libertà, ma Mattia scopre che essere libero è impossibile, se volesse essere veramente libero dovrebbe vivere fuori dalla legge e dalle convenzioni sociali e questo non è possibile. Secondo Pirandello l'uomo non è mai libero, ma è un pupazzo controllato dal caso: dopo la nascita è messo nella società che lo circonda ed è costretto ad assumere una maschera. L'uomo ha paura di togliere la sua maschera e dei pregiudizi.

Nel romanzo i singoli capitoli hanno un titolo. I nomi di alcuni capitoli portano in sé un segno dell'umorismo. Come scrive Claudia Nobili nel suo libro: „I titoli del *Mattia Pascal* sembrano oscillare in complesso, tra l'istanza umoristica e il bisogno di spiegare, quasi di postillare il testo.“¹²⁵

Già nel titolo *Il fu Mattia Pascal* possiamo trovare i segni dell'umorismo. La parola «fu» indica la morte, invece nel romanzo per Mattia rappresenta la vita. Mattia si fa credere morto, pensa che così acquisterà la libertà, ma in realtà la sua vita diventa una

¹²⁴ *ivi*, p. 17

¹²⁵ Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello: Guida al fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004, p. 30

prigione ancora più dura. Dopo due anni con l'identità fittizia, stanco delle bugie che doveva inventare, può ritornare alla „vita“. Ma questa non è la vita nel vero senso, ma solo una vita „fuori della legge“. Mattia rimane distaccato dalla vita, diventa una maschera nuda, che ha preso coscienza della vita e adesso non ha altra possibilità che guardare gli altri vivere.

7.1 Le due premesse

Nelle due premesse possiamo trovare tanti caratteri umoristici. Nella prima Mattia presenta se stesso e dice : „*Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'o sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal.*“¹²⁶ E poco dopo aggiunge: „*Non pareva molto, per dir la verità, neanche a me. Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppur questo, il non poter più rispondere, cioè, come prima, all'occorrenza: «Io mi chiamo Mattia Pascal.»*“¹²⁷ In anticipo possiamo accorgerci della crisi d'identità che durante il romanzo colpisce Mattia. Nessuno può immaginare cosa succede quando non è possibile dire neanche questo, non sapere chi siamo. Questo tema si sviluppa durante tutto il romanzo. Il protagonista poi menziona lo strano caso delle sue vicende: „*Ecco: Il mio caso è assai più strano e diverso; tanto diverso e strano che mi faccio a narrarlo.*“¹²⁸ È un riferimento all'umorismo e la sua scomposizione. Tanto le immagini nella mente sono disordinate per colpa della riflessione, quanto gli strani casi della nostra vita accadono improvvisamente.

Nella seconda premessa (filosofica) Pirandello espone, per bocca di Mattia, la sua concezione dell'uomo e della vita. Mattia polemizza sul senso di scrivere un libro, perché non crede alla loro utilità. La colpa di questo suo disgusto è di Copernico. „*Maledetto sia Copernico!*“¹²⁹, esclama Mattia. Condanna Copernico, perché è stato lui a rivelare all'uomo la propria precarietà. La teoria di Copernico, spesso chiamata „perdita del centro“ o perdita delle certezze fondamentali, segna la fine dell'antropocentrismo. La teoria copernicana esprime che l'uomo non si trova più nel

¹²⁶ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 3

¹²⁷ *ivi*, p. 3

¹²⁸ *ivi*, p. 4

¹²⁹ Copernico, Nicola (1473 – 1543): un astronomo ecosmologo polacco, il primo sostenitore della concezione eliocentrica dell'universo. Cit: Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 218

centro del mondo, ma rappresenta una piccolissima parte dell'universo infinito. L'uomo non è più niente e le sue azioni perdono significato, dunque appare inutile raccontarle. La letteratura non serve più a nulla, scrivendo l'uomo continua solo a illudersi. „*Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità?*“¹³⁰ La scoperta di Copernico è considerata il presupposto stesso dell'atteggiamento umoristico, che è fondato su un assoluto relativismo. Nel saggio sull'umorismo lo scrittore apprezza Copernico come il più grande umorista. Per colpa sua (o grazie a lui) non possiamo più percepire la realtà come prima. La realtà da noi considerata vera adesso ci sembra distorta. Ci rendiamo conto della nostra piccolezza, è come un svegliarsi dal sogno. Il romanzo ottocentesco era ancora basato sulla fiducia che è possibile dare un significato assoluto alla realtà e alla storia umana. Invece Mattia, che si rende conto di questa piccolezza umana, non riesce più a vivere come prima, ma Don Eligio obietta che: „*per quanti sforzi facciamo nel crudele intento di strappare, di distruggere le illusioni che la provvida natura ci aveva create a fin di bene, non ci riusciamo. Per fortuna, l'uomo si distrae facilmente.*“¹³¹ Queste frasi fanno riferimento all'altra parte del saggio, dove si parla dell'invenzione del telescopio, grazie a cui vediamo grande tutto ciò che la natura vuole farci vedere piccolo. Il telescopio potrebbe rappresentare in modo figurato questo distruggere le illusioni. Mattia conclude il discorso dichiarando che: „*dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili.*“¹³² Con questo vuol dire che l'uomo continua a vivere nel mondo che è quasi privo di senso, che continua a creare le illusioni e cerca, attraverso esse, di dare significato alla sua esistenza. L'uomo organizza la propria vita secondo le convenzioni sociali ed esse gestiscono la vita umana e impediscono all'uomo di vivere fuori della legge sociale.

¹³⁰ ivi, p. 7

¹³¹ ivi, p. 8

¹³² ivi, p. 8

7.2 L'occhio strabico

Nel terzo capitolo, durante la sua presentazione, Mattia menziona il suo occhio strabico che ha la tendenza a guardare per conto suo, altrove. Il suo occhio è un segno esteriore della sua personalità scomposta e gli permette di guardare il mondo in maniera diversa rispetto alle altre persone. Il suo occhio lo differenzia dagli altri abitanti di Miragno. Nel romanzo c'è parecchie volte scritto che il suo occhio strabico tende a „guardare per conto suo, altrove“¹³³ o „guardare dove gli piacesse meglio.“¹³⁴ Questo indica il desiderio di libertà che Mattia vorrebbe trovare e anche con questo desiderio si distingue dagli altri che non sentono lo stesso bisogno. Cerca di appartenere alla società di Miragno, ma si sente escluso anche per la colpa del suo occhio. Al contrario, quando torna nessuno lo riconosce perché ha l'occhio operato e a tutti sembra uno straniero. Lui percepisce il suo occhio come un segno della sua identità, o più precisamente dell'identità di Mattia. Dopo la trasformazione in Adriano Meis, ogni tanto si guarda nello specchio e vede Mattia. L'occhio gli ricorda la sua vita passata. Ha paura che qualcuno potrebbe riconoscerlo in base al suo occhio strabico, il quale lo segue sempre come un'ombra. Non può realizzare la sua nuova identità, perché c'è sempre questo segno che lo deprime. „Ah quell'occhio maledetto!“¹³⁵ Mattia vuole addossare tutti i problemi a quell'occhio. Poi c'è anche la paura del rivelare che culmina in un momento davanti allo specchio, dove Adriano si guarda e parla con sé, in realtà con Mattia. Il suo riflesso Mattia gli risponde: „Ti pare che possa bastare per il momento il cancellarti dalla faccia l'ultima traccia di me? Ebbene, segui il consiglio della signorina Caporale e chiama il dottor Ambrosini, che ti rimetta l'occhio a posto. Poi...vedrai!“¹³⁶ L'unica soluzione la vede nel cancellare l'ultimo carattere che gli rimane di Mattia (si è rasato la barba e si è fatto crescere i capelli). Pensa che l'operazione gli tolga quest'ultimo segno di Mattia e che possa finalmente vivere felicemente con la sua nuova identità. In realtà con l'operazione non acquista una nuova identità, ma perde quella vecchia. Dopo deve passare quaranta giorni in cecità, è costretto a rimanere bendato nella sua stanza. Arrivato il giorno in cui deve pagare l'operazione, parla con Adriana e accusa la Natura, che crede colpevole del suo crudele destino: „[...] la Natura fa una delle sue solite stramberie; per tanti anni mi condanna a portare un occhio, diciamo così,

¹³³ *ivi*, p. 16

¹³⁴ *ivi*, p. 16

¹³⁵ *ivi*, p. 134

¹³⁶ *ivi*, p. 135

disobbediente; io soffro dolori e prigionia per correggere lo sbaglio di lei, e ora per giunta mi tocca a pagare. Le sembra giusto?“¹³⁷ Mattia fa riferimento alla casualità della vita, della quale ho parlato prima. La Natura ha dato l'occhio strabico a Mattia, lui non aveva nessun potere su questo evento. Poi il destino l'ha spinto ad operarsi l'occhio. Se non avesse incontrato lo spagnolo a Roma non si sarebbe mai sottoposto all'operazione. Vuol dire che tutto quello ciò che gli è successo è casuale e che è il caso a guidare la vita degli uomini.

Quando poi decide di diventare di nuovo Mattia l'occhio operato segna non solo l'esperienza vissuta, ma anche l'ostacolo a riprendere la vita precedente. Metaforicamente Mattia, grazie al suo strabismo, ha due viste rispetto agli altri che sono condannati a vedere con entrambi occhi le stesse cose. Possiamo dire che Mattia con il suo occhio ha una visione superiore e riesce guardare le cose in modo diverso, più profondo rispetto agli altri. Tuttavia, questo non è un vantaggio per Mattia, che sente l'allontanamento dalla società.

7.3 Il sentimento del contrario

All'inizio del IV. capitolo Mattia descrive il suo odio per Batta Malagna. Lo paragona ad un „*pagliajo nano e panciuto, che aveva un pentolino in cima allo stollo*“¹³⁸, che aveva visto una volta a caccia. La descrizione continua : „*«Ti conosco», gli dicevo, «ti conosco...» Poi a un tratto, esclamai:«To'! Batta Malagna». Presi un tridente, ch'era lì per terra e glielo infissi nel pancione con tanta voluttà, che il pentolino in cima allo stollo per poco non cadde. Ed ecco Batta Malagna quando, sudato e sbuffante, portava il cappello su le ventitré.*“¹³⁹ Con questo gesto esprime la sua antipatia per lui: lo odia perchè Malagna ha rubato i soldi della famiglia Pascal. Anche a distanza di anni, quando descrive cosa è successo tempo prima, sente sempre rancore per lui, ma nel corso del capitolo possiamo osservare che Mattia cambia atteggiamento nei suoi confronti, quando fa retrospettivamente la sua descrizione. Dall'odio che descrive all'inizio del capitolo giunge quasi a compatirlo e scusarlo e cerca di spiegare i motivi che hanno portato Malagna a rubare i soldi. „*Seguitò tuttavia a rubare, è vero. Ma io so ch'egli desiderava con tutto il cuore dalla moglie un certo*

¹³⁷ ivi, p. 162

¹³⁸ ivi, p. 18

¹³⁹ ibidem

*compenso alle afflizioni senza fine che gli procurava; desiderava cioè che ella un bel giorno si fosse risolta mettergli al mondo un figliuolo.*¹⁴⁰ Questo passaggio è una anticipazione del „sentimento del contrario“ che è la base fondamentale dell’umorismo. Possiamo seguire il proseguimento della riflessione, la quale nutre il sentimento del contrario, e il riflettere sui motivi che hanno condotto gli altri a comportarsi così. Dunque Mattia cerca di capire il motivo del comportamento di Malagna e quasi lo scusa.

Il V. capitolo è intitolato *Maturazione*, il titolo contiene in sé i tratti umoristici. Il significato viene spiegato poi verso la fine del capitolo. Quando Mattia lavora nella biblioteca c’è con lui signor Romitelli, un anziano quasi ceco e sordo, a cui piace leggere i libri che si trovano nella biblioteca. Mattia cita il brano di un libro: „*Un trattato degli Arbori di Giovan Vittorio Soderini si legge che i frutti maturano «parte per caldezza e parte per freddezza; perciocché il calore, come in tutti è manifesto, ottiene la forza del concuocere, ed è la semplice cagione della maturezza».* Ignorava dunque Giovan Vittorio Soderini che oltre al calore, i fruttivendoli hanno sperimentato un’altra cagione della maturezza. Per portare la primizia al mercato e venderla più cara, essi colgono i frutti, mele e pesche e pere, prima che sian venuti a quella condizione che li rende sani e piacevoli, e li maturano loro a furia d’ammaccature. Ora così venne a maturazione l’anima mia, ancora acerba.“¹⁴¹ Anche qui possiamo notare i tratti distintivi del sentimento del contrario. Mattia paragona la frutta alla sua anima: come c’è bisogno di due temperature opposte per la maturazione della frutta, così l’anima umana necessita di due sentimenti opposti per maturare. La maturazione di Mattia avviene nella scena davanti allo specchio, piangendo e ridendo nello stesso momento. Mattia si rende conto della propria coscienza, in modo figurato potremmo dire che: finalmente apre gli occhi.

Adesso parliamo della famosissima scena umoristica del romanzo, dove l’umorismo è messo in pratica. Mattia è costretto a prendere la madre nella sua casa dove abita con la moglie e la vedova Pescatore. Un giorno arriva la zia Scolastica per portarsi via la madre di Mattia, la vedova Pescatore sta per fare il pane e tiene il matterello vicino a se come una minaccia. In quel momento la zia Scolastica si arrabbia e Mattia descrive così quello che succede poi: „[...] e allora zia Scolastica, preso a due mani dalla madia il grosso batuffolo della pasta, gliel’appiastrò sul capo, glielo tirò giù

¹⁴⁰ ivi, p. 20

¹⁴¹ ivi, p. 43

su la faccia e, a pugni chiusi, là, là, là, sul naso, sugli occhi, in bocca, dove coglieva coglieva. [...] ¹⁴² E Mattia prosegue: „La vedova Pescatore, ruggendo dalla rabbia, si strappò la pasta dalla faccia, dai capelli tutti appiasticciati, e venne a buttarla in faccia a me, che ridevo, ridevo in una specie convulsione; m'afferò la barba, mi sgraffiò tutto; poi, come impazzita, si buttò per terra e cominciò a strapparsi le vesti addosso, a rotolarsi, a rotolarsi, frenetica, sul pavimento; la moglie intanto receva¹⁴³ di là, tra acutissime strida, mentr'io: «Le gambe! le gambe!» gridavo alla vedova Pescatore per terra. «Non mi mostrate le gambe, per carità!» ¹⁴⁴ Possiamo notare qua l'incrocio dei due sentimenti opposti: la situazione assomiglia a una tragedia, ma Mattia ha voglia di riderne. La scena continua con il ragionamento di Mattia. „Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare: mia moglie, di là, che...lasciamola stare! Marianna Pescatore lì per terra; e io, io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno appresso, io con la barba tutta impastocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere. Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime; ma ero anche sgraffiato bene. Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque! Per disperato, mi s'era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo. [...] ¹⁴⁵

È un brano molto significativo perché per la prima volta appare l'immagine dello specchio come mezzo di autoriflessione e di sdoppiamento. Mattia si guarda nello specchio e vede nello stesso momento le sue lacrime di dolore e di riso, la situazione risulta triste e tragica, ma Mattia si è divertito: tipico segno dell'umorismo – ridere piangendo e piangere ridendo. Questo episodio ridicolo è come un lampo luminosissimo che rivela a Mattia se stesso e finalmente „si vede“ e nel vedersi vivere, una gaiezza triste comincia a fargli conoscere il gusto di ridere delle proprie disgrazie. Inizia ad accorgersi del suo stato e ad acquistare coscienza di sé e decide di porre fine alla sua inettitudine. Si vede come qualcun'altro, comincia a guardarsi in modo diverso rispetto al passato, si sente come una persona nuova: è un segno dello sdoppiamento e della maturazione. E il suo occhio strabico che „per disperato, mi s'era messo a guardare più

¹⁴² ivi, p. 37

¹⁴³ vomitava

¹⁴⁴ ivi, p. 37

¹⁴⁵ ivi, p. 37 -38

che mai altrove“,¹⁴⁶ si focalizza su un dettaglio buffo: le gambe della vedova Pescatore. L’occhio rappresenta qui la metafora, ha la funzione dell’estraniamento da se stesso e manifesta lo sdoppiamento – Mattia osserva se stesso e tutta la situazione come se fosse un altro uomo. Mattia dice che „*ha fatto il gusto a ridere di tutte le sue sciagure e d’ogni mio tormento* e si definisce come *un attore d’una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare*.“¹⁴⁷ Osserviamo in questo contesto la contraddizione, tra la vita reale e ideale e tra il pianto e riso, tipica delle situazioni umoristiche. Mattia fin dall’inizio si presenta come inetto a tutto, ma sa volersi bene così da raggiungere una diversa disponibilità alla vita. Ha un’arma per combattere contro il destino che lo rende così: la risata. La sua estraneità dalla società data dal suo aspetto fisico è ancora rafforzata dall’attitudine a ridere di fronte ai disastri economici.

7.3.1 *Lo specchio*¹⁴⁸

A questa situazione è legato il tema dello specchio. Lo specchio è uno strumento molto importante, attraverso il quale si rivela spesso lo sdoppiamento. Il compito di questo oggetto è di permettere di vedersi vivere, ma a quest’atto di specchiarsi è affidato un ruolo negativo: quello di uscire fuori, di estraniarci. Negativo perchè non ci sentiamo mai tanto a disagio e imbarazzanti come quando ci guardiamo allo specchio. Guardarsi allo specchio è l’unico modo per sottrarsi a quella falsa natura che ci siamo costruiti. Solo chi ha il coraggio di affrontare la semiparalisi di guardarsi allo specchio potrà raggiungere un certo livello di spontaneità e naturalezza. A seguire, tre momenti particolarmente importanti, in cui Mattia/Adriano si guarda in uno specchio e si vede sdoppiato, per cui specchiarsi è anche uno strumento di autoriflessione.

La prima situazione è quella dopo il litigio nella sua casa familiare.

La seconda avviene durante il suo cambio d’identità: Mattia vuole trasformare anche il suo aspetto esteriore. Durante la prima visita dal parrucchiere, Mattia ha paura di guardarsi nello specchio e dice al parrucchiere che gli da lo specchio: „*No, grazie, mi schermii. «Lo riponga. Non vorrei fargli paura.»*“¹⁴⁹ Con questo „gli“ può essere

¹⁴⁶ *ivi*, p. 38

¹⁴⁷ *ivi*, p. 38

¹⁴⁸ Cfr: Barilli, Renato, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Mursia, Milano 1986, p. 130 - 135

Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990; p. 89 – 90;

Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011

¹⁴⁹ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p.74

pensato lo specchio, come spiega Mattia al parrucchiere, ma anche il vecchio Mattia, quello da cui vuole distinguersi. Alla fine si guarda nello specchio e prova un nuovo odio per il vecchio Mattia da cui ha ereditato i tratti fisici, soprattutto quell'occhio. „« *Ah, quest'occhio, » pensai, « così in estasi da un lato, rimarrà sempre suo nella mia faccia! »*”¹⁵⁰

Per la terza volta il motivo dello specchio appare nel XII. capitolo. Quando Adriano sta a Roma nella sua stanza in affitto, sente nel corridoio una voce familiare: è lo spagnolo con cui si è incontrato a Nizza. Ha paura che potrebbe riconoscerlo. „*Mi trovai, senza saperlo, davanti allo specchio, come se qualcuno mi ci avesse condotto per mano. Mi guardai. Ah quell'occhio maledetto! Forse per esso colui mi avrebbe riconosciuto.*”¹⁵¹ Ha paura che Papiano abbia scoperto il suo passato e che abbia portato lo spagnolo per rivelare il segreto di Mattia. Invece è solo il caso, Papiano non sa nulla: quello spagnolo è solo un suo conoscente. Adriano sta guardando il suo occhio strabico nello specchio, l'unico segno di Mattia che gli è rimasto, e considera l'operazione. Il suo riflesso nello specchio rappresenta Mattia, con cui discute dell'operazione. „«*In che brutto impiccio ti sei cacciato, Adriano Meis! Tu hai paura di Papiano, confessalo! e vorresti dar la colpa a me, ancora a me, solo perché io a Nizza mi bisticciai con lo Spagnuolo. Eppure ne avevo ragione, tu lo sai. Ti pare che possa bastare per il momento il cancellarti dalla faccia l'ultima traccia di me?*»”¹⁵² Lo specchio rivela la propria crisi d'identità e rappresenta una spia che fa emergere ciò che è nascosto sotto la maschera esteriore.

7.4 Tac tac tac

Mattia si trova a Montecarlo. Il capitolo precedente si conclude con una scena a Miragno e l'altro poi comincia con la descrizione del gioco a Montecarlo. Il salto improvviso da un luogo all'altro è tipico della scomposizione umoristica. In questo capitolo si può notare la forte presenza della fortuna e del caso, elementi superiori rispetto alla vita umana che influenzano l'uomo e mettono il caos, segno dell'arte umoristica, nella sua vita. Mattia descrive la sua sosta a Nizza: „[...] *m'era avvenuto di*

¹⁵⁰ ivi, p. 74

¹⁵¹ ivi, p. 134

¹⁵² ivi, p. 135

*fermarmi innanzi a una grande bottega [...]*¹⁵³ Qua possiamo incontrare per la prima volta il caso che ha portato Mattia davanti a quella bottega con le roulette, da questo si sviluppano le altre vicende. Per Pirandello il motivo del gioco è importante dal punto di vista del caso, il quale rafforza la sua teoria della relatività della condizione umana. Mattia a Montecarlo sperimenta una catena di vincite e di perdite che si ripetono non solo in questo capitolo, ma durante il tutto romanzo. La sequenza delle vincite nel casinò è quasi misteriosa e lui come gli altri comincia a giocare. La fortuna sembra misteriosa anche perché le sue vincite sono collegate con la presenza dello spagnolo che sta vicino a Mattia. Questa teoria è sostenuta dal fatto che dopo nove giorni lo spagnolo sparisce e Mattia comincia a perdere. È lui stesso a notare questo legame. „ *Ero sicuro ch'egli m'aveva aiutato a vincere. [...] da due giorni non lo avevo più veduto, proprio dacché m'ero messo a perdere, e forse perché lui non mi aveva più dato la caccia.*“¹⁵⁴ Questo è uno degli esempi nel romanzo di segni misteriosi e inspiegabili. L'altro riguarda delle sedute spiritiche organizzate dal signor Palmieri. Mattia ci presenta anche altri giocatori e quasi tutti gli sembrano pazzi per il gioco. In questo possiamo vedere il collegamento con l'umorismo, la gente che è immersa nel gioco e che con la follia cerca di scappare dalle convenzioni della società: questo è il suo modo di liberarsi. L'uomo ha solo due modi di „sopravvivere“: di vivere fuori dalle leggi o con la follia. Anche Mattia pian piano comincia ad impazzire. Per fortuna a un certo punto si rende conto di questo: dopo il suicidio di un giocatore. Questo suicidio rappresenta un presagio di quello che accade dopo.

7.5 Cambio treno- cambio identità- Adriano Meis

Mattia pensa a che cosa fare dopo il ritorno a casa: „*«Riscatterò la Stìa, e mi ritirerò là, in campagna, a fare il mugnajo. Si sta meglio vicini alla terra; e – sotto fors'anche meglio.*“¹⁵⁵ Non sa che è già stato riconosciuto come morto, e che hanno trovato un cadavere nell'acqua del mulino. Tornando in treno a casa, legge sul giornale del suo suicidio. Vuole smentire quella notizia. Il treno ferma in una stazione e Mattia vuole scendere. „*Il salto che spiccai dal vagone mi salvò: come se mi avesse scosso dal cervello quella stupida fissazione, intravidi in un baleno... ma sì! la mia liberazione la*

¹⁵³ ivi, p. 47

¹⁵⁴ ivi, p. 60

¹⁵⁵ ivi, p. 61

*libertà una vita nuova!*¹⁵⁶ Da questo momento cambia idea e si apre il tema della libertà. Pensa di essere libero, ma più tardi scopre che era solo un'illusione. In un momento, mentre va in una carrozza, riflette sulla reazione del vetturino se sapesse chi porta. Ma poi Mattia pensa: „*«Chi porta? Non lo so più nemmeno io. Chi sono io ora? Bisogna che ci pensi.»*“¹⁵⁷ In questo momento si rende conto che non è nessuno, che per la società è morto. Uno stato d'animo nuovo gli fa guardare il mondo intorno a lui come se l'aria fosse nebbiata, inducendolo a ridere di tutto e a guardare la vita dal di fuori. È pronto a rompere i legami con il passato. Lui stesso si sente come „*sciolto dalla vita*“¹⁵⁸. Segue un periodo di sospensione della vita che gli serve per riflettere sulla propria condizione, è un periodo di autoanalisi. Deve crearsi la nuova identità e scegliere il nuovo nome. Sente la libertà e vuole cancellare ogni tratto di Mattia. „*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, nuovo e assolutamente padrone di me [...]*“¹⁵⁹ Pensa di aver trovato la libertà assoluta, di poter fare tutto ciò che vuole, ma durante il capitolo scopre che non è così.

Sceglie il nome grazie a una coincidenza: viaggia in treno con due uomini che discutono del Cristo e dai nomi di cui parlano Mattia compone il suo nuovo nome e usa la terminologia cristiana: „*«Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato.»*“¹⁶⁰ Così comincia la sua reincarnazione. Adriano inizia ad inventare la sua vita fittizia in treno, ma quando arriva a Torino decide di cambiare la sua finzione. Vuole che la sua vita abbia radici. „*Nulla s'inventa, è vero, che non abbia una qualche radice, più o men profonda, nella realtà; e anche le cose più strane possono esser vere, anzi nessuna fantasia arriva a concepire certe follie, certe inverosimili avventure che si scatenano e scoppiano dal seno tumultuoso della vita [...]*“¹⁶¹ Osserviamo qui il rapporto della sua vita ideale con quella reale. Questa citazione è anche la metafora di come si crea il romanzo e gli eroi. Adriano afferma che ogni evento, anche quello più strano, può essere vero, questa affermazione è sostenuta nell'edizione del 1921, dove Pirandello ha aggiunto *l'Avvertenza*, in cui ha messo le prove della cronaca. Con la vita inventata Adriano diventa un attore della propria tragedia. Scappato dalla prigione della

¹⁵⁶ ivi, p. 66

¹⁵⁷ ivi, p. 68

¹⁵⁸ ivi, p. 68

¹⁵⁹ ivi, p. 73

¹⁶⁰ ivi, p. 76

¹⁶¹ ivi, p. 80

precedente vita reale, salta in un'altra prigione, quello della vita fittizia, incapace di soddisfarlo. È una figura inventata, si rende conto che deve stare da solo, fuori dalla società. Osservando i legami degli altri, prende coscienza che lui non ne ha nessuno. Tutti lo considerano un straniero, ma la sua „estraneità“ era qualcosa di diverso: „*non ero più niente io; nessuno stato civile mi registrava, tranne quello di Miragno, ma come morto, con l'altro nome.*“¹⁶² Visto che è totalmente fuori d'ogni legge (le sue parole), non può prendere nessun impegno. Comincia pian piano a essere stanco, senza amici, senza alcun legame, sente il bisogno di compagnia. Riflette sulla sua libertà, forse non è davvero così sconfinata se non può nemmeno comprarsi un cagnolino.

„*Il grande e disperato sogno di Pirandello - dei suoi personaggi - è quello di nascere da se stesso, di essere la propria madre.*“¹⁶³ Anche Mattia ha questo sogno e crede addirittura di poterlo realizzare. Dopo la sua prima morte si ritrova privo di ogni determinazione e può ri-cominciare dal proprio nome. Vuole avere una nuova vita creata da lui stesso. Mattia prova l'illusione della libertà infinita, ma questa illusione dura poco. Invece presto scopre che „*una libertà senza limiti è vero limite di ogni libertà e uscire dai confini delle convenzioni sociali significa non poter vivere.*“¹⁶⁴

7.6 Cavalier Tito Lenzi- il rapporto tra verità e menzogna

Cavalier Tito Lenzi è un uomo che Mattia incontra a Milano. Già la sua descrizione appare buffa: ha le gambe corte, indossa occhiali d'oro, che non gli si reggono bene sul naso, ma con i suoi discorsi interessanti intrattiene Mattia. Cavaliere ha un grande difetto: le sue gambe – „*sono così piccole che non gli arrivavano neanche a terra, se stava seduto*“¹⁶⁵. Portava i tacchi alti per rimediare questo difetto e questi tacchi facevano troppo rumore, „*ma gli rendevano intanto così graziosamente imperiosi i passettini da pernice.*“¹⁶⁶ Tutto questo gli conferisce l'aura del personaggio umoristico. Questa figura di Tito Lenzi può essere considerata come un'ombra di Pirandello stesso nel libro, perché dietro questa maschera buffa si nascondeva un uomo con pensieri interessanti. Adriano ne menziona uno: „*La coscienza? Ma la coscienza non serve, caro signore! La coscienza, come guida, non può bastare. Basterebbe forse,*

¹⁶² *ivi*, p. 83

¹⁶³ Gioanola, Elio, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007, p. 303

¹⁶⁴ *ivi*, p. 303

¹⁶⁵ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 88

¹⁶⁶ *ivi*, p. 88

*ma se essa fosse castello e non piazza, per così dire; se noi cioè potessimo riuscire a concepirci isolatamente, ed essa non fosse per sua natura aperta agli altri. Nella coscienza, secondo me, insomma, esiste una relazione essenziale... sicuro, essenziale, tra me che penso e gli altri esseri che io penso. E dunque non è un assoluto che basti a se stesso, mi spiego? Quando i sentimenti, le inclinazioni, i gusti di questi altri che io penso o che lei pensa non si riflettono in me o in lei, noi non possiamo essere né paghi, né tranquilli, né lieti; tanto vero che tutti lottiamo perché i nostri sentimenti, i nostri pensieri, le nostre inclinazioni, i nostri gusti si riflettano nella coscienza degli altri. E se questo non avviene, perché... diciamo così, l'aria del momento non si presta a trasportare e a far fiorire, caro signore, i germi... i germi della sua idea nella mente altrui, lei non può dire che la sua coscienza le basta. A che le basta? Le basta per viver solo? per isterilire nell'ombra? Eh via! Eh via!*¹⁶⁷ Questo pensiero esprime la teoria che l'uomo ha un certo bisogno di compagnia, che non possiamo concepirci in modo isolato. Esiste il rapporto tra un uomo e tra le persone a cui pensa. Non può essere isolato, perché i sentimenti degli altri si specchiano in lui e viceversa. È impossibile vivere da soli, anche se non siamo amici di nessuno: la gente che incontriamo ci percepisce e influenza il nostro comportamento. Siamo costretti ad assumere la maschera che la società intorno a noi ci assegna.

Dopo una storia inventata, Adriano si rende conto che il cavaliere dice bugie. Si chiede polemicamente perché il cavaliere ha bisogno di inventare tali storie se non deve, mentre lui che deve mentire non ha nessun voglia di farlo. A questo punto lo stato d'animo di Adriano diventa un po' complicato: la compagnia di se stesso non gli basta, ma conclude che non può avere nessun amico, perché per l'amicizia è importante la confidenza e lui non può fidarsi con nessuno. Non si sente se stesso e confessa: *„Siamo giusti, io mi ero conciato a quel modo per gli altri, non per me. Dovevo ora star con me, così mascherato? E se tutto ciò che avevo finto e immaginato di Adriano Meis non doveva servire per gli altri, per chi doveva servire? per me? Ma io, se mai, potevo crederci solo a patto che ci credessero gli altro.*¹⁶⁸ Si rende conto che è solo una maschera e che si è mascherato solo per gli altri, ma adesso non si sente preparato per recitare la sua commedia. Per lui è importante che gli altri credano alla sua nuova identità, solo così ci può credere anche lui. Lui non può continuare a recitare il suo ruolo, perché senza accettazione degli altri non è niente. La sua vita, le sue storie sono

¹⁶⁷ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 88 – 89

¹⁶⁸ *ivi*, p. 92

già maschere di „personaggi“ distinti o estranei rispetto alla persona che è costretta a portarli.

Quasi alla fine del libro, quando Mattia decide di riprendere la sua vita precedente dice: „*Ah, ora, ritornando vivo, avrei potuto anch'io prendermi il gusto di dire bugie, tante, tante, tante, anche della forza di quelle del cavalier Tito Lenzi, e più grosse ancora.*“¹⁶⁹ Finalmente, quando non deve mentire, le bugie diventano per Mattia un mezzo per divertirsi, per prendersi gioco degli altri.

7.7 La signorina Caporale – sentimento del contrario

Nella descrizione della signorina Silvia Caporale, che abita anche lei dalla famiglia Paleari, possiamo trovare altri segni dell'umorismo. Adriano dice di „[...] non aver mai veduto in una faccia volgarmente brutta, da maschera carnevalesca, un pajo d'occhi più dolenti di quelli della signorina Silvia Caporale. Eran nerissimi, intensi, ovati, e davan l'impressione che dovessero aver dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche.“¹⁷⁰ Nella descrizione di lei si incrocia l'elemento inanimato (*da maschera carnevalesca*)¹⁷¹ con quello meccanico (*occhi dolenti, che dovessero aver dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche*)¹⁷²: questo è un segno del codice dell'umorismo. Il brano continua: „*Seppi di poi che questa povera donna era arrabbiata d'amore, e beveva; si sapeva brutta, ormai vecchia e, per disperazione, beveva. Certe sere si riduceva in casa in uno stato veramente deplorabile: col cappellino a sghimbescio, la pallottola del naso rossa come una carota e gli occhi semichiusi, più dolenti che mai.*“¹⁷³ L'intera descrizione della signorina Caporale assomiglia, in un certo senso, al ritratto della vecchia signora che usa Pirandello nel saggio *L'umorismo*. Il ritratto della signorina Caporale, insieme con le altre figure delle opere pirandelliane (come quella della signora Popónica dell'*Esclusa* o della signora Baldinotti della novella *Le dodici lettere*), ha dato vita al famosissimo esempio del sentimento del contrario.

Nel seguente capitolo possiamo notare un'altra descrizione della signorina Caporale. „*Dopo alcune sere, l'atteggiamento, il tratto della signorina Caporale erano*

¹⁶⁹ ivi, p. 191

¹⁷⁰ ivi, p. 99

¹⁷¹ ivi, p. 99

¹⁷² ivi, p. 99

¹⁷³ ivi, p. 99

*radicalmente mutati a mio riguardo. Gli occhi dolenti le si appesantirono d'un languore così intenso, che richiamavan più che mai l'immagine del contrappeso di piombo interno, e più che mai buffo apparve in contrasto fra essi e la faccia da maschera carnevalesca. Non c'era dubbio: s'era innamorata di me la signorina Caporale!*¹⁷⁴ Adriano, ogni giorno sul terrazzo, racconta le sue storie vissute durante il viaggio alla signorina Caporale e ad Adriana. Lui osserva che pian piano la prima si innamora di lui e la cosa lo diverte: „*Dalla sorpresa ridicolissima che ne provai [...]*“¹⁷⁵ Quanto più disprezza la signorina Caporale, tanto più ammira la timida Adriana. Si rende conto che la Caporale lo ama nonostante il suo strano aspetto e nasce in lui una speranza, che Adriana potrebbe amarlo. Da questo momento, con la riflessione che è entrata in gioco, la sua percezione del mondo cambia, tutto sembra più bello, più gentile. Anche il suo atteggiamento verso la signorina Caporale cambia e comincia a compatirla. „*Era più degna di compassione la maestra Caporale, a cui neanche il vino riusciva a dar l'allegria di quell'indimenticabile ubriaco di via Borgo: voleva vivere, lei, poveretta, e stimava ingenerosi gli uomini che badano soltanto alla bellezza esteriore. Dunque, intimamente, nell'anima si sentiva bella, lei? Oh chi sa di quali e quanti sacrificii sarebbe stata capace veramente, se avesse trovato un uomo "generoso"! Forse non avrebbe più bevuto neppure un dito di vino. [...]* E mi proposi di non esser più crudele verso la povera signorina Caporale.“¹⁷⁶ È un bell'esempio del sentimento del contrario. Adriano, all'inizio, si diverte del comportamento e del sentimento della signorina Caporale verso lui, ma poi, grazie alla riflessione, capisce la sua posizione difficile. Lei sa di essere brutta, non piace agli uomini a perciò beve. Prima Adriano vedeva solo il risultato della sua delusione del mondo, cioè il suo comportamento buffo, di cui rideva. Alla fine però è riuscito a capire il motivo per cui lei si comporta così, e prova compassione per lei.

7.8 Un ubriaco

Durante una passeggiata notturna, Adriano incontra un ubriaco per la strada. „*Ritornando per via Borgo Nuovo, m'imbattei a un certo punto in un ubriaco, il quale, passandomi accanto e vedendomi cogitabondo, si chinò, sporse un po' il capo, a*

¹⁷⁴ ivi, p. 114

¹⁷⁵ ivi, p. 114

¹⁷⁶ ivi, p. 116 - 117

guardarmi in volto da sotto in sù, e mi disse, scotendomi leggermente il braccio: «Allegro!» Mi fermai di botto, sorpreso, a squadrarlo da capo a piedi. «Allegro!» ripeté, accompagnando l'esortazione con un gesto della mano che significava: «Che fai? che pensi? non ti curar di nulla!». E s'allontanò, cempennante, reggendosi con una mano al muro. A quell'ora, per quella via deserta, lì vicino al gran tempio e coi pensieri ancora in mente, ch'esso mi aveva suscitati, l'apparizione di questo ubriaco e il suo strano consiglio amorevole e filosoficamente pietoso, m'intronarono: restai non so per quanto tempo a seguir con gli occhi quell'uomo, poi sentii quel mio sbalordimento rompersi, quasi, in una folle risata¹⁷⁷ Possiamo trovare un segno dell'umorismo nel contrasto tra la figura di quell'ubriaco e lo sfondo religioso di piazza San Pietro, dove Adriano si trova. L'uomo ubriaco gli dà un strano consiglio filosofico. Riflettendo sul questo consiglio, Mattia passa dalla meditazione alla reazione umoristica: folle risata. Anche la follia è un segno notevole dell'umorismo, gli sembra folle che un ubriaco gli dia un consiglio così filosofico. Da questo scontro di pensieri di Adriano e delle raccomandazioni dell'ubriaco, che sono inconciliabili, nasce l'annullamento di entrambi e la situazione ci appare umoristica.

7.9 Lo strappo nel cielo¹⁷⁸

Un giorno Paleari propone ad Adriano di andare a vedere la tragedia d'Oreste¹⁷⁹ in un teatrino di marionette. Paragona il protagonista con quello dell'altra tragedia: Amleto¹⁸⁰. „«La tragedia d'Oreste?» «Già! D'après Sophocle, dice il manifestino. Sarà l'Elettra. Ora senta un po, che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che

¹⁷⁷ ivi, p. 108

¹⁷⁸ Cfr: Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990; p.95 - 97; Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello: Guida al fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004, p. 110 - 114; Pupino, Angelo R., *Pirandello, poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno editrice, Roma, 2013, p. 107 - 124

¹⁷⁹ Oreste – personaggio mitologico, aiutato dalla sorella Elettra, vendica il padre Agamennone uccidendone gli assassini, la madre e il nuovo marito di lei. Cit: Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990; p. 96

¹⁸⁰ Amleto – protagonista dell'omonima tragedia di Shakespeare, Amleto è in una situazione simile a quella di Oreste ma è un personaggio interiormente tormentato e problematico e dunque molto diverso dall'eroe greco, che non conosce dubbi ed è tutto volto all'azione e alla vendetta. Cit: Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990; p. 96

avverrebbe? Dica lei.» «Non saprei,» risposi, stringendomi ne le spalle. «Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo.» «E perché?» «Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.»¹⁸¹ In questo brano possiamo notare la comparazione della poetica dell'umorismo alle caratteristiche del moderno, in cui il concetto di verità tende a diventare relativo. Il romanzo, genere tipico della epoca moderna è molto diverso dall'epos. Quest'ultimo è infatti monologico, ovvero esprime l'unica verità, quella dell'autore, invece il romanzo è pluridiscorsivo, caratterizzato da diverse verità. Il possesso di una verità unica richiede serietà, autorità; il relativismo romanzesco preferisce il comico o l'umoristico, la critica dell'autorità. Nell'arte moderna non esistono i parametri della verità. Nella società moderna non esistono più i grandi eroi che portano i valori, i personaggi sono invece problematici, incapaci di agire. Ai protagonisti moderni viene negata la tragedia e la possibilità di essere un eroe – un individuo capace di scelte assolute. Lo strappo nel cielo rappresenta il passaggio dal teatro antico a quello moderno e, anche, illustra la condizione del personaggio romanzesco - Mattia Pascal - che ha unica possibilità: la considerazione umoristica di se stesso nell'impossibilità della tragedia.

Questo tema è collegato con la seconda premessa e con la teoria di Copernico. Il teatro è simbolo della condizione esistenziale degli uomini che sono come i protagonisti di un teatro, inconsapevoli della propria condizione reale, lo strappo nel cielo rappresenta la consapevolezza della loro piccolezza: non sono più al centro dell'universo. La personalità è una costruzione fittizia, una maschera, che l'uomo porta e al di sotto della quale non c'è niente. Anche la realtà che lo circonda è una sua invenzione, la proiezione della sua soggettività; e come la marionetta crede che il cielo sia vero, così l'uomo crede alla sua realtà soggettiva. Tuttavia basta poco, uno strappo nel cielo di carta, e tutta questa costruzione instabile si distrugge. Dopo questo strappo, l'uomo, come la marionetta, è costretto a vedere la realtà intorno a lui in modo diverso

¹⁸¹ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 123 - 124

rispetto al passato e tutte le sue certezze spariscono. Se vogliamo vivere dobbiamo credere alla nostra realtà soggettiva e considerarla vera.

Il paragone con Amleto non è casuale, anche lui doveva vendicare l'uccisione di suo padre. Sua madre era complice dell'omicidio, ma la differenza tra l'eroe classico e il personaggio moderno è che il primo compie il suo destino inderogabile mentre il secondo, che è confuso, comincia ad avere dei dubbi. Si ferma e non sa come continuare. Alla fine anche qua l'atto dell'uccisione viene compiuto, ma tutto accade grazie a circostanze guidate dal caso.

Lo strappo improvviso suscita in Oreste l'incertezza. Oreste abbandona il proprio ruolo: non è più un eroe classico e diventa invece un personaggio moderno. Il tragico si mescola con il comico della nuova situazione e l'incontro tra i due stati opposti genera l'umorismo.

La spiegazione migliore di questa teoria del signor Paleari è rappresentata dalla riflessione di Adriano. „*A un certo punto: «Beate le marionette,» sospirai, «su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato.*“¹⁸² Le marionette hanno il loro destino che è segnato, nella tragedia antica invece non si mette mai in dubbio la logica degli eventi. Oreste, nonostante l'amore filiale per sua madre, alla fine compie il proprio dovere di vendetta e la ammazza. Non si ferma per riflettere sul suo compito, sa che deve vendicare la morte del padre e non gli importa se questo significa uccidere la propria madre. Se però quel cielo di carta si strappasse, Oreste potrebbe registrare il proprio distanziamento ironico, non potrebbe sostenere il suo ruolo tragico con quel grottesco buco nel cielo. Comincerebbe a dubitare della sua azione e così diventerebbe un Amleto, che sa che deve vendicarsi ma è incapace dell'azione, perché è tormentato dai dubbi. Dunque Oreste smetterebbe di vivere e comincerebbe a guardarsi vivere da fuori. L'assolutezza dell'eroe antico si trasformerebbe nella contraddittorietà e nel dubbio del personaggio moderno. Comunque, al protagonista moderno viene negata la possibilità di essere un eroe, cioè un individuo capace di scelte assolute. Oreste reincarnato in Amleto rappresenta l'eroe decadente, inetto e destinato ad essere sconfitto dalle proprie

¹⁸² *ivi*, p. 124

paure. Questo tipo di eroe è incarnato nello stesso Adriano/Mattia, che è un Oreste trasformato in Amleto, il quale, quando ha possibilità di fare un'azione coraggiosa, comincia a dubitare e non la fa.

7.10 La lanterninosofia¹⁸³

„*Quaranta giorni al buio.*“¹⁸⁴ Così comincia il capitolo XIII. che si chiama *Il lanternino*, dove viene spiegata la filosofia del vecchio Paleari che risponde a Mattia che il buio era immaginario. La filosofia poi appare di nuovo, in modo diverso, nel saggio *l'Umorismo*.

La lanterninosofia è: „*quella teoria del sentimento che come un lanternino proietta una luce limitata sulla conoscenza, colorata con i vetri delle nostre credenze e illusioni, mentre lascia nel buio una realtà inesplorata.*“¹⁸⁵ È stata elaborata nel romanzo da Anselmo Paleari. Al contrario degli animali: „*A noi uomini, invece, nascendo è toccato un triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna. E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi. Spento alla fine a un soffio, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione?*“¹⁸⁶ Questa teoria del signor Paleari assomiglia nel suo concetto allo strappo nel cielo. Anche qua, come nel caso del teatrino dove la marionetta considera vero il cielo di carta, l'uomo prende come realtà tutte queste illusioni che lo circondano, ha la tendenza a dare valore assoluto a ciò che è invece relativo. La lanterninosofia rappresenta un rapporto fra uomo e mondo e la parola lanternino diventa il sinonimo della sapienza. Portiamo in noi il lanternino, che rappresenta il sentimento della vita e ci fa vedere il bene e il male sulla terra, ma il bene e il male sono sempre relativi. L'uomo spesso scambia la luce del lanternino della propria coscienza per la luce stessa delle cose. Secondo Paleari ogni

¹⁸³ Cfr: Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990; p. 97 – 100; Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello: Guida al fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004, p. 72- 75; Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introdurre di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 216-219

¹⁸⁴ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 136

¹⁸⁵ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introdurre di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. XXXII

¹⁸⁶ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 137

uomo porta in sé un lanternino acceso colorato che diffonde intorno a noi un cerchio di luce debole attraverso cui possiamo conoscere il mondo. Ma la luce ci fa anche vedere il buio pauroso, il buio che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso. Tutto ciò che resta nel buio e la nostra coscienza non sa spiegare ci fa paura. „*E se tutto questo buio, quest'enorme mistero, nel quale indarno i filosofi dapprima specularono, e che ora, pur rinunciando all'indagine di esso, la scienza non esclude, non fosse in fondo che un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se noi finalmente ci persuadessimo che tutto questo mistero non esiste fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita, del lanternino cioè, di cui le ho finora parlato?*“¹⁸⁷ La luce è la nostra visione della realtà che è data dalle idee che dominano nelle diverse epoche della storia, ma la luce ci fa vedere solo le cose che ci stanno vicino. Il lanternino poi può avere il colore diverso e il colore può cambiare sia durante la storia sia durante la vita individuale. La morte poi coincide con lo spegnersi del lanternino.

„*«Noi, - non so se questo possa farle piacere - noi abbiamo sempre vissuto e sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo, ma non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo questo maledetto lumicino piagnucoloso ci fa vedere soltanto quel poco a cui esso arriva; e ce lo facesse vedere almeno com'esso è in realtà! Ma nossignore: ce lo colora a modo suo, e ci fa vedere certe cose, che noi dobbiamo veramente lamentare, perbacco, che forse in un'altra forma d'esistenza non avremo più una bocca per poterne fare le matte risate. Risate, signor Meis, di tutte le vane, stupide afflizioni che esso ci ha procurate, di tutte le ombre, di tutti i fantasmi ambiziosi e strani che ci fece sorgere innanzi e intorno, della paura che c'ispirò!»*“¹⁸⁸ In questo brano possiamo trovare l'altro esempio dell'umorismo. Nel brano si parla di nuovo dell'uomo che vede le cose intorno a lui a modo suo. Quel lanternino dentro di lui, gli fa vedere le cose non come stanno in realtà, ma in modo diverso. Così può succedere che ci fa vedere certe cose, di cui ci lamentiamo, ma in un universo parallelo potremmo riderne. Ci renderemmo conto della loro stupidità e da questo contrasto nascerebbe il sentimento del contrario.

La lanterninosofia corrisponde a un concetto simile di cui Pirandello parla nell'*Umorismo* quattro anni dopo e in cui ci sono lunghe autocitazioni parafrasate. La lanterninosofia viene sostituita dall'esempio della mitologia. Pirandello usa la stessa

¹⁸⁷ ivi, p. 139

¹⁸⁸ ivi, p. 140

frase, quella all'inizio di questo capitolo, sia nel romanzo sia nel saggio e poi aggiunge l'esempio di Prometeo: „ *Gli antichi favoleggiarono che Prometeo rapì una favilla al sole per farne dono agli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti su la terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi [...]*“¹⁸⁹ Il cerchio di luce distorce la nostra vista e rende pauroso il buio che ci circonda e ci fa vedere l'universo in modo sproporzionato. Più avanti, nel saggio, segue il pensiero che Copernico è il più grande umorista. Dalla sua teoria che la terra non si trova al centro dell'universo deriva che la gente aveva una visione del mondo totalmente distorta come nel caso dei lanternini. Il colpo di grazia ci è stato dato dal parte del telescopio: l'occhio vede grande ciò che la natura voleva farci vedere piccolo, e l'anima fa proprio il contrario, osserva la realtà in modo opposto, quindi vede tutto, anche l'uomo, piccolo. Per fortuna, la riflessione umoristica, che provoca il sentimento del contrario, ci aiuta a non sentirci così piccoli. Il sentimento del contrario in questo caso ci dice: „*Ma è poi veramente così piccolo l'uomo, come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? Se egli può intendere a concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo. E come si può dir piccolo dunque l'uomo?*“¹⁹⁰

7.11 Lo spiritismo¹⁹¹¹⁹²

Nel XIII. capitolo incontriamo per la prima volta il tema dello spiritismo. Il signor Paleari crede agli spiriti e nella casa di Paleari si svolgono le sedute spiritiche a cui partecipa anche Adriano. Pirandello si prende gioco di questo tema, che era molto popolare a cavallo tra i due secoli nella borghesia. Lo spiritismo praticato dalla borghesia era fondato sull'ignoranza e sulla credulità. Possiamo trovare certi tratti autobiografici nel racconto delle sedute spiritiche. Da giovane Pirandello aveva sia

¹⁸⁹ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzine di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 216-217

¹⁹⁰ *ivi*, p. 217

¹⁹¹ Cfr: Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello: Guida al fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004, p. 105 - 110

¹⁹² Spiritismo è una dottrina bassata sul riconoscimento dell'esistenza di Dio e dell'immortalità dell'anima. Dichiara la possibilità di contatti tra gli spiriti e i vivi, e attribuisce all'intervento di spiriti di defunti molti fenomeni parapsichici e medianici. La dottrina fu formulata dal Allan Kardec intorno l'anno 1860. Cit: <http://www.treccani.it/enciclopedia/spiritismo/> [2016-05-20]

praticato lo spiritismo sia letto i libri sulla teosofia¹⁹³. Queste sue esperienze si rispecchiano soprattutto nella figura di signor Paleari. Attraverso di lui Pirandello critica la dottrina che ha appassionato la sua generazione, la guarda con distacco ironico e se ne diverte. Il signor Paleari crede che gli spiriti siano veri, ma non sa che Papiano con la signorina Caporale lo hanno ingannato. Cerca di difendere la sua teoria contro gli scienziati, dice che ci sono sempre tanti mezzi di controllo, ma lui stesso è così ingenuo che non li usa e crede fino in fondo nei suoi esperimenti spiritici „*Il signor Anselmo però, come potei vedere poche sere dopo, non ne usava alcuno. Ma erano esperimenti in famiglia! Poteva mai sospettare che la signorina Caporale e Papiano si prendessero il gusto d'ingannarlo? e perché, poi? che gusto? Egli era più che convinto e non aveva affatto bisogno di quegli esperimenti per rafforzar la sua fede. Come uomo dabbenissimo che era, non arrivava a supporre che potessero ingannarlo per altro fine.*“¹⁹⁴

Nel XIII. capitolo Adriano parla con Papiano della seduta spiritica che avrà luogo nella sua stanza. Gli chiede se crede agli spiriti e si svolge un breve discorso tra i due. „*«Per dire la verità, non riesco a vederci chiaro.» «Eh sfido!» «Ah, ma non perché gli esperimenti si facciano al bujo, badiamo! I fenomeni, le manifestazioni sono reali, non c'è che dire: innegabili. Noi non possiamo mica diffidare di noi stessi...» «E perché no? Anzi!» «Come? Non capisco!» «C'inganniamo così facilmente! Massime quando ci piaccia di credere in qualche cosa...»“¹⁹⁵ Di nuovo appare qui la teoria che il mondo intorno a noi è solo soggettivo. La nostra percezione della realtà non è vera, è illusoria, comunque non possiamo fidarci dei nostri occhi. Possiamo dire che l'uomo crede in ciò che vuole credere. Per questo Anselmo Paleari ritiene veri i fenomeni paranormali.*

Tutto il XIV. capitolo si occupa delle sedute spiritiche. Tutti i fenomeni che appaiono durante le sedute sono finti, l'unico che ci crede è il signor Paleari. Papiano con la signorina Caporale hanno inventato Max e fanno finta di parlare con lui. Verso la fine succede qualcosa strano, proprio nel momento in cui Adriano bacia Adriana. Accendono la luce e il tavolo comincia a levitare. Tutti sono spaventati perché hanno capito che questo fenomeno è reale. Invece per signor Paleari non è niente di speciale, non gli importa che la levitazione abbia avuto luogo con la luce. Adriano ha paura che

¹⁹³ Teosofia- la parola teosofia indica in età moderna dottrine filosofico-religiose che si richiamano a un tipo superiore di saggezza o gnosi proveniente da Dio. Cit:

<http://www.treccani.it/enciclopedia/teosofia/> [2016-05-20]

¹⁹⁴ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 141

¹⁹⁵ *ivi*, p. 145

lo spirito potrebbe essere quello del suicida di molino Stia (con cui è stato scambiato) che è venuto a vendicarsi. „*Tante cose lette nei libri del Paleari mi balzarono in tumulto alla mente; e, con un brivido, pensai a quello sconosciuto che s'era annegato nella gora del molino alla Stìa, a cui io avevo tolto il compianto de' suoi e degli estranei. « Se fosse lui! » dissi tra me. « Se fosse venuto a trovarmi, qua, per vendicarsi, svelando ogni cosa... »*“¹⁹⁶

Come ho già menzionato all'inizio del presente capitolo, Pirandello si prende gioco della credulità dell'uomo e Anselmo Paleari rappresenta questo uomo ingenuo. Adriano descrive il suo entusiasmo: „*Oh il signor Anselmo gongolava di gioja; pareva in certi momenti un ragazzino al teatrino delle marionette; e a certe sue esclamazioni puerili io soffrivo, non solo per l'avvilimento che mi cagionava il vedere un uomo, non certamente sciocco, dimostrarsi tale fino all'inverosimile; ma anche perché Adriana mi faceva comprendere che provava rimorso a godere così, a scapito della serietà del padre approfittandosi della ridicola dabbenaggine di lui.*“¹⁹⁷ Il signor Anselmo sembra quasi cieco, e non capisce di essere ingannato, forse perché vuole credere in qualcosa, vuole concentrarsi in una nuova attività dopo il suo licenziamento. Ha bisogno di qualche distrazione.

7.12 La libertà

Il tema della libertà è maggiormente presente nel XV. e XVI. capitolo. Dopo quaranta giorni al buio a seguito dell'operazione all'occhio strabico, Adriano finalmente vede. „*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 noja, e che mi condannava a una terribile pena: quella della compagnia di me stesso; mi ero allora accostato agli altri; ma il proponimento di guardarmi bene dal riallacciare, foss'anche debolissimamente, le fila recise, a che era valso? Ecco: s'erano riallacciate da sé, quelle fila; e la vita, per quanto io, già in guardia, mi fossi opposto,*

¹⁹⁶ ivi, p. 156

¹⁹⁷ ivi, p. 154

*la vita mi aveva trascinato, con la sua foga irresistibile: la vita che non era più per me.*¹⁹⁸ Con la luce finalmente vede il mondo intorno a lui, ma in maniera diversa. Scopre che la sua libertà era solo illusoria, che la sua coscienza l'ha ingannato. In realtà non viveva, solo sopravviveva. La sua libertà significava la noia e la solitudine perché doveva allontanarsi dagli altri. L'unica cosa che voleva era crearsi una vita calma che fosse simile alla vita normale. Adesso Adriano si rende conto che non vive la vera vita. È paradossale che al contrario di lui, sua moglie è rimasta libera. Lei vive la sua vita e senza marito può fare ciò che vuole, mentre Adriano deve cambiare la sua identità, diventare un altro uomo e vivere un'altra vita. Un'altra vita senza fare nulla. È consapevole di essere solo un'ombra d'uomo. „*Finché m'ero contentato di star chiuso in me e di veder vivere gli altri, sì, avevo potuto bene o male salvar l'illusione ch'io stessi vivendo un'altra vita; ma ora che a questa m'ero accostato fino a cogliere un bacio da due care labbra, ecco, mi toccava a ritrarmene inorridito, come se avessi baciato Adriana con le labbra d'un morto, d'un morto che non poteva rivivere per lei!*“¹⁹⁹ Adriano ama Adriana, ma non la può sposare a causa del suo stato. Non può darle nessuna garanzia e non vuole che lei debba vivere nelle sue stesse condizioni.

Lo stesso giorno Mattia scopre di essere stato derubato di 12000 lire. Subito sa che è stato Papiano, voleva vendicarsi perché Adriano gli aveva rubato Adriana. Adriano scopre il furto con Adriana e lei vuole che Adriano vada a denunciarlo, ma come potrebbe farlo se in realtà non esiste? „*Denunciarlo? 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 denunciarlo. 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!*“²⁰⁰ Adriano si rende conto di essere impotente, la legge non lo aiuta perché si trova fuori da ogni legge. In questo momento entra la riflessione, che mette in crisi la sua finzione, la smaschera e gli rivela la verità: la sua vita è solo illusoria. Non può reclamare la giustizia e il diritto. È escluso dalla società e deve vivere ai margini secondo le proprie regole. Non vede nessuna possibilità di rientrare nella vita. Adriano quindi deve di nuovo fuggire dalla casa e girare per le strade senza scopo, nel buio e vuoto e tenendosi lontano da tutti. Riavverte lo stesso sentimento della propria inutilità

¹⁹⁸ ivi, p. 158 - 159

¹⁹⁹ ivi, p. 159

²⁰⁰ ivi, p. 164

quando il pittore lo sfida a duello. Adriano cerca di trovare due padrini, ma ha paura di chiedere a due ufficiali del regio esercito. Questi potrebbero chiedergli i documenti e potrebbero rivelare la sua vita precedente. Quindi Adriano scopre che, di nuovo, non può reclamare giustizia. „*E dunque dovevo soffrirmi in pace l'affronto, come già il furto? Insultato, quasi schiaffeggiato, sfidato, andarmene via come un vile, sparir così, nel bujo dell'intollerabile sorte che mi attendeva, spregevole, odioso a me stesso?*“²⁰¹ Ma giunto al punto in cui sente il bisogno di ribellarsi contro il suo destino, decide di provare a chiedere agli ufficiali. Loro gli spiegano che gli serve una procedura ufficiale e Adriano se ne va arrabbiato. Gira per la Roma e di sera arriva al ponte Margherita.

Adriano/Mattia non accusa se stesso di quello che è successo, si sente innocente. Pensa che gli altri farebbero la stessa cosa. „*Tutti, tutti, come me, in quel punto, nei panni miei, avrebbero stimato certo una fortuna potersi liberare in un modo così inatteso, insperato, insperabile, della moglie, della suocera, dei debiti, d'un'egra e misera esistenza come quella mia. Potevo mai pensare, allora, che neanche morto mi sarei liberato della moglie? lei, sì, di me, e io no di lei? e che la vita che m'ero veduta dinanzi libera libera libera, non fosse in fondo che una illusione, la quale non poteva ridursi in realtà, se non superficialissimamente, e più schiava che mai, schiava delle finzioni, delle menzogne che con tanto disgusto m'ero veduto costretto a usare, schiava del timore d'essere scoperto, pur senza aver commesso alcun delitto?*“²⁰² Accusa sua moglie e sua madre come responsabili della sua vita triste. È convinto che erano loro a costringerlo a suicidarsi. Non ammette il fatto che lui non ha fatto niente per ribattere la notizia della sua morte. In realtà ne voleva approfittare e adesso che ha scoperto che la sua vita presente è anche peggiore di quella precedente cerca di addossare la colpa agli altri. Nello stesso giorno molto più tardi, nel XVI. capitolo, appare di nuovo questa accusa verso Romilda e sua madre. „*Esse Romilda e la madre, mi avevan gettato in questi frangenti: ah, io non avrei mai pensato di simulare un suicidio per liberarmi di loro. Ed ecco, ora, dopo essermi aggirato due anni, come un'ombra, in quella illusione di vita oltre la morte, mi vedevo costretto, forzato, trascinato pei capelli a eseguire su me la loro condanna. Mi avevano ucciso davvero! Ed esse esse sole si erano liberate di me...*“²⁰³ Adriano riflette sul suicidio, questa volta vero, ma chi è quello sfortunato che dovrebbe uccidere? In realtà non esiste, è solo un'ombra dell'uomo. Alla fine ha

²⁰¹ ivi, p. 184

²⁰² ivi, p. 161

²⁰³ ivi, p. 182

un'ottima idea: uccidere Adriano Meis, la sua invenzione, invece di Mattia e riprendere così la sua vita precedente. Visto che non gli è permesso nemmeno ribellarsi, non vede altra via d'uscita. Vuole vendicarsi per tutto ciò che gli è accaduto. Prende la decisione: „« *Qua, » dissi, quasi inconsciamente, tra me, « su questo parapetto... il cappello... il bastone... Sì! Com'esse là, nella gora del molino, Mattia Pascal; io, qua, ora, Adriano Meis... Una volta per uno! Ritorno vivo; mi vendicherò!* »²⁰⁴ Torna di nuovo il tema del doppio: la doppia morte. Come loro hanno ucciso Mattia, Mattia adesso uccide Adriano, la sua invenzione. „*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; [...] 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, si sarebbe chiusa degnamente, così, con una menzogna macabra! E riparavo tutto! Che altra soddisfazione avrei potuto dare ad Adriana per il male che le avevo fatto? Ma l'affronto di quel farabutto dovevo tenermelo? Mi aveva investito a tradimento, il vigliacco! Oh, io ero ben sicuro di non aver paura di lui. Non io, non io, ma Adriano Meis aveva ricevuto l'insulto. Ed ora, ecco, Adriano Meis s'uccideva.*“²⁰⁵ Lascia il cappello e il bastone di Adriano sul ponte e se ne va via. Vuole uscire dalla sua libertà illusoria e una volta presa questa decisione, Adriano, adesso Mattia, si sente di nuovo libero. Non deve più inventare bugie, ora può rientrare nella vita e nella legalità come se non ne fosse mai uscito. Tuttavia, presto scopre che si è sbagliato e che neanche questa libertà è autentica.

Nel XVII. capitolo Mattia prova finalmente il sentimento della libertà, il sentimento di vivere. „*Ah! tornavo a esser vivo, a esser io, io, Mattia Pascal. [...] E non dover più mentire, non dover più temere d'essere scoperto! Ancora no, veramente: finché non arrivavo a Miragno... Là, prima, dovevo dichiararmi, farmi riconoscer vivo, rinnestarmi alle mie radici sepolte...*“²⁰⁶ Mattia parla delle radici. All'inizio della sua vicenda, voleva troncare tutte le radici con il passato e cominciare una vita nuova, ma ha scoperto che come l'albero ha bisogno delle radici così lui non può vivere senza legami con il suo passato.

²⁰⁴ ivi, p. 187

²⁰⁵ ivi, p. 187

²⁰⁶ ivi, p. 188 - 189

7.13 L'ombra

„L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura.“²⁰⁷ Con questa parte dell'umorismo è collegata la parte del romanzo in cui Adriano Meis, doppio di Mattia, parla con la propria ombra. L'ombra rappresenta il modo per accrescere le molteplicità del personaggio. Il tema dell'ombra appare nel XV. Capitolo, quando Adriano esce di casa, guarda intorno a sé e si accorge della propria ombra. Inizia a riflettere su questo fenomeno. „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. L'ombra d'un morto: ecco la mia vita... [...] Ma sì! così era! il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercé dei piedi altrui. Ecco quello che restava di Mattia Pascal, morto alla Stìa: la sua ombra per le vie di Roma. Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra, e non l'ombra d'una testa. Proprio così!“²⁰⁸ Paragona la propria vita con la sua ombra. In questo brano il tema dello sdoppiamento raggiunge il punto massimo. L'ombra significa l'impossibilità di essere se stesso e la tendenza allo sdoppiamento. Il brano segna la scomposizione dell'io, Adriano è adesso solo un'ombra che non vive la propria vita. Appare il vecchio io, Mattia, rappresentato dall'ombra che Adriano cercava di far sparire. Adesso Adriano cerca di ammazzare l'ombra di Mattia, la mette sotto il carro e sotto i piedi degli altri, come se fosse un uomo reale. Non è possibile cancellare una parte della vita, il passato ci raggiunge sempre.

7.14 Le situazioni doppiate

Nel corso del XVII. capitolo si incontrano molte „situazioni doppie“, ma adesso si realizzano in modo inverso. Come due anni prima, così anche adesso Mattia si ferma a Pisa, dove si reca dal parrucchiere. „Lasciato il treno a Pisa, prima di tutto mi recai a

²⁰⁷ Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995, p. 225

²⁰⁸ Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 168 - 169

comperare un cappello, della forma e della dimensione di quelli che Mattia Pascal ai suoi dì soleva portare; subito dopo mi feci tagliar la chioma di quell'imbecille d'Adriano Meis. - Corti, belli corti, eh? - dissi al barbiere. M'era già un po' ricresciuta la barba, e ora, coi capelli corti, ecco che cominciai a riprender il mio primo aspetto, ma di molto migliorato, più fino, già... ma sì, ringentilito. L'occhio non era più storto, eh! non era più quello caratteristico di Mattia Pascal. ²⁰⁹ Nel passato, a Pisa, si è fatto crescere i capelli e tagliare la barba e adesso si è fatto crescere la barba e tagliare i capelli. Prima voleva cancellare tutti i tratti di Mattia dal suo aspetto e adesso cerca di riprenderli e rimuovere Adriano dalla sua vita. Il problema è il suo occhio: Adriano era costretto a sopportare l'occhio di Mattia e adesso, dopo l'operazione, a Mattia rimane l'occhio di Adriano. In effetti, si ripete lo stesso procedimento come due anni prima, solo in modo opposto.

Sempre a Pisa Mattia rivive l'altra vicenda del suo passato. *„Ma ricordavo che anche Adriano Meis, passeggiando due anni addietro per le vie di Pisa, s'era sentito importunato, infastidito allo stesso modo dall'ombra, ugualmente esosa, di Mattia Pascal, e avrebbe voluto con lo stesso gesto cavarsela dai piedi, ricacciandola nella gora del molino, là, alla Stìa. Il meglio era non dar confidenza a nessuno dei due. O bianco campanile, tu potevi pendere da una parte; io, tra quei due, né di qua né di là.* ²¹⁰ Mattia fa una passeggiata a Pisa come due anni prima. L'ultima volta c'era stato come Adriano Meis con l'ombra di Mattia Pascal e questa volta è Adriano che rappresenta l'ombra scura. In entrambe le situazioni Mattia/Adriano cerca di seppellire, o meglio affogare, l'ombra del proprio passato. Pisa rappresenta una stazione di cambio, dove si svolge la trasformazione del protagonista.

Successivamente, Mattia va a trovare suo fratello. In lui si mescolano tanti sentimenti: ansia, impazienza e allegria. Berto, quando lo vede, rimane scioccato. Racconta a Mattia che Romilda ha un nuovo marito: Pomino. *„«Marito?» «Sì, Pomino! Ho ricevuto la partecipazione. Sarà più d'un anno.» «Pomino? Pomino, marito di...» balbettai; ma subito un riso amaro, come un rigurgito di bile, mi saltò alla gola, e risi, risi fragorosamente.* ²¹¹ Di nuovo un'altra situazione doppiata. Pomino voleva Romilda, ma alla fine era Mattia che l'ha sposata e ha sostituito Pomino. Ora è Pomino

²⁰⁹ ivi, p. 191

²¹⁰ ivi, p. 192 - 193

²¹¹ ivi, p. 196

a sostituire Mattia, ma mentre con Mattia Romilda ha perso la sua bellezza, con Pomino è diventata di nuovo bella.

7.15 Il fu Mattia Pascal

Già Berto chiede a Mattia cosa ha fatto tutto il tempo. E lui gli risponde: „*«Il morto. Sta' zitto. Ti racconterò tutto. Per ora non posso. Ti dico questo soltanto, che sono andato di qua e di là, credendomi felice, dapprima, sai?: poi, per... per tante vicissitudini, mi sono accorto che avevo sbagliato, che fare il morto non è una bella professione: ed eccomi qua: mi rifaccio vivo.»*»²¹² Mattia gli spiega le ragioni per cui ha cambiato idea e ha deciso di tornare. Poi va a Miragno, dove vive Romilda con Pomino. È molto arrabbiato e vuole vendicarsi. La vedova Pescatore viene ad aprirgli la porta, ma appena scopre chi è, scappa via. Tutti sono sorpresi che Mattia è ancora vivo. Pomino gli rivela che ha una figlia con Romilda e lei, in quel momento, arriva con la piccina. Quando vede Mattia, sviene. Pomino e vedova Pescatore la portano in camera e Mattia rimane con la piccina tra le braccia. „*Restai al bujo, là, nella sala d'ingresso, con quella gracile bimbetta in braccio, che vagiva con la vocina agra di latte. Costernato, sconvolto, sentivo ancora negli orecchi il grido della donna ch'era stata mia, e che ora, ecco, era madre di questa bimba non mia, non mia! mentre la mia, ah, non la aveva amata, lei, allora! E dunque, no, io ora, no, perdio! non dovevo aver pietà di questa, né di loro. S'era rimaritata? E io ora... Ma seguitava a vagire quella piccina, a vagire; e allora... che fare? per quietarla, me l'adagiavi sul petto e cominciai a batterle pian piano una mano su le spallucce e a dondolarla passeggiando. L'odio mi sbollì, l'impeto cedette. E a poco a poco la bimba si tacque.*»²¹³ L'altro sentimento del contrario lo vediamo qua. Mattia, prima, è arrabbiato, e l'unica cosa che vuole è la vendetta. È sconvolto e furioso di rabbia, ma con la bambina nella braccia, si tranquillizza. Si rende conto che Romilda è felice e non se ne andrà con lui volontariamente. Alla fine sente la compassione per loro e decide di lasciare la coppia in pace. Non ha voglia di riprendere Romilda come sua moglie, ma Pomino ha paura che il suo matrimonio sia annullato. „*«E tu lascialo annullare! » gli dissi. «Si annullerà pro forma, se mai: non farò valere i miei diritti e non mi farò neppure riconoscer vivo*

²¹² ivi, p. 195

²¹³ ivi, p. 202

*ufficialmente, se proprio non mi costringono. Mi basta che tutti mi rivedano e mi risappiano vivo di fatto, per uscir da questa morte, che è morte vera, credetelo! Già lo vedi: Romilda, qua, ha potuto divenir tua moglie... il resto non m'importa!»*²¹⁴ Notiamo già qua la decisione presa da Mattia, di stare fuori dalla vita. Rinuncia a riprendersi i suoi diritti, non vuole rientrare nella vita ufficialmente, quindi non riprende i documenti; ma almeno non deve inventare bugie. L'unica cosa che vuole è riprendere la sua anima, persa nel corso di questi due anni. Non vede l'ora di vedere le facce sorprese dagli abitanti di Miragno, ma nessuno lo riconosce. Per loro è morto, non vedono in questo forestiero Mattia. Va in biblioteca dove lavorava e dove adesso lavora don Eligio. Lui gli dice che l'ha riconosciuto subito. Poi tutto Miragno scopre che Mattia è vivo.

Il libro si conclude con il dialogo di don Eligio con Mattia. *„Basta. Io ora vivo in pace, insieme con la mia vecchia zia Scolastica, che mi ha voluto offrir ricetto in casa sua. La mia bislacca avventura m'ha rialzato d'un tratto nella stima di lei. Dormo nello stesso letto in cui morì la povera mamma mia, e passo gran parte del giorno qua, in biblioteca, in compagnia di don Eligio, che è ancora ben lontano dal dare assetto e ordine ai vecchi libri polverosi. Ho messo circa sei mesi a scrivere questa mia strana storia, aiutato da lui. Di quanto è scritto qui egli serberà il segreto, come se l'avesse saputo sotto il sigillo della confessione. Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa cavare. « Intanto, questo, » egli mi dice: « che fuori della 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.*²¹⁵ In questo brano è riassunto il messaggio del libro. Don Eligio riassume che è impossibile vivere fuori ogni legge e troncare le radici con la propria famiglia, con gli amici: con il proprio passato in generale. Vivere una vita fittizia piena di bugie è irreali. Prima o dopo l'uomo sentirà il bisogno degli amici, il bisogno di smettere di recitare la propria commedia davanti agli altri. Nell'uomo è radicato il desiderio della vita. Mattia obietta che non è ancora rientrato nella legge, non si è fatto riconoscere ufficialmente. Sua moglie non è più sua, si è risposata con Pomino. Non si può vivere fuori dalla legge e dalle convenzioni sociali come faceva Adriano Meis, anche se le convenzioni sono

²¹⁴ *ivi*, p. 206

²¹⁵ *ivi*, p. 212

così false che è impossibile ritornare nello stato precedente, e l'unica soluzione è vivere al margine della vita e della morte. Mattia adesso rimane in una sorta di limbo - ai confini tra la vita e la morte. In realtà non è né vivo né morto, non rientra nella legge, quindi ufficialmente non è vivo. L'ultima trasformazione di Mattia non significa il ritorno alla sua condizione originaria. Come già menzionato, non vive, guarda gli altri vivere e aspetta la sua terza, definitiva, morte; qui è sottolineata la necessità dell'estraneità dalla vita. Mattia dopo tutto quello che gli è successo non ha voglia di rientrare nella legge, tutte le sue illusioni sulla vita sono sparite. Ha capito che l'identità non è una cosa che ha a che fare con lo stato civile, che non ce la può garantire, mentre invece riduce l'uomo a una maschera. Prima della sua strana vicenda poteva dire: „*Io mi chiamo Mattia Pascal.*“²¹⁶ La frase segna l'importanza che il protagonista ha dato al suo stato sociale, che in realtà era solo una maschera necessaria. Alla fine del libro dice: „*Io sono il fu Mattia Pascal.*“²¹⁷ In questa frase emerge chiaramente la sua consapevolezza del distacco dalla vita e il suo disprezzo dell'identità sociale.

8. Conclusioni

Sulla base dell'analisi svolta, possiamo osservare lo stretto legame tra il romanzo *Il fu Mattia Pascal* e il saggio *L'Umorismo*. La correlazione è sottolineata da Pirandello stesso con la dedica „Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario“, che appare nella prima edizione del saggio. Il romanzo è la prima applicazione pratica della concezione umoristica, anche se il saggio esce quattro anni dopo il romanzo. La poetica dell'*Umorismo* quindi nasce nel 1904 e il saggio pubblicato nel 1908 serve come spiegazione della concezione umoristica usata nel romanzo.

Ci sono tanto passaggi dove il legame è molto chiaro. Già nella seconda premessa nel romanzo dove Mattia menziona Copernico e la sua teoria copernicana che segna la fine dell'antropocentrismo. Pirandello poi parla di Copernico anche nell'umorismo, lo apprezza come grande umorista, perchè per colpa sua (o grazie a lui) la gente non può percepire il mondo come prima.

L'altra parte che è strettamente legata al saggio è il capitolo XII, dove il signor Paleari parla della tragedia d'Oreste e dello strappo nel cielo in un teatrino delle

²¹⁶ ivi, p. 3

²¹⁷ ivi, p. 212

marionette. In questo brano si associa la concezione umoristica alle caratteristiche del moderno. Nell'arte moderna non esistono i grandi eroi portatori di valori comuni; i protagonisti dei romanzi sono incapaci di agire e hanno un'unica possibilità: la considerazione umoristica di se stessi. Il tema è anche in linea con la seconda premessa e con la teoria del Copernico: lo strappo nel cielo rappresenta la consapevolezza della propria piccolezza della gente.

Altro brano umoristico è quello della lanterninosofia. Con questa parola è indicato il rapporto tra uomo e mondo e la parola lanternino è sinonimo della sapienza. Qui il collegamento con il saggio risulta molto stretto. La lanterninosofia viene nell'*Umorismo* sostituita dall'esempio della mitologia, però Pirandello usa la stessa frase sia nel romanzo sia nel saggio. Entrambi gli esempi servono a dimostrare che la gente ha la visione del mondo totalmente distorta.

Non possiamo dimenticare la famosissima scena umoristica nel romanzo, dove l'umorismo è messo in pratica. Tutto comincia quando la zia Scolastica vuole portare via la madre di Mattia dalla casa di lui. Allo svolgersi della scena in Mattia scoppiano due sentimenti opposti: anche se la situazione assomiglia a una tragedia (il litigio tra vedova Pescatore e zia Scolastica, il pianto di Romilda) lui ha voglia di riderne. Questa scena rappresenta il sentimento del contrario in pratica.

Questi sono solo alcuni esempi del legame tra il romanzo *Il fu Mattia Pascal* e il saggio *L'Umorismo*. Certamente nel libro ne possiamo trovare tanti altri, ma secondo me questi sono più significativi.

9. Riassunto

Con la mia tesi intendevo sottolineare la coerenza tra il romanzo *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello e il suo saggio *L'Umorismo*. Lo scopo era soprattutto di trovare nel romanzo esempi concreti dell'umorismo pirandelliano che lo scrittore ha analizzato nel suo saggio.

Questo romanzo apre l'epoca dell'umorismo di Pirandello. Lo scrittore rifletteva sulla poetica dell'umorismo già prima dell'edizione del romanzo, che poi rappresenta la messa in pratica di essa. Il saggio esce quattro anni dopo il romanzo e Pirandello vi riassume teoricamente il suo concetto di umorismo.

Prima dell'analisi ho voluto presentare l'autore e la sua vita, che ha influenzato le sue opere. In breve, ho descritto le altre sue opere letterarie e ho menzionato anche la sua produzione teatrale.

Importante era, per la mia tesi, il saggio *L'Umorismo*. Mi sono impegnata nel presentare il saggio e nel darne le informazioni generali, ho definito inoltre i tratti più significativi della poetica dell'umorismo di Pirandello. L'analisi era importante perché sulla base di questi tratti caratteristici ho cercato gli esempi dell'umorismo pirandelliano nel romanzo. In questa citazione possiamo vedere il tipico segno dell'umorismo ridere piangendo e piangere ridendo: „*Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare, [...], io con la barba tutta impastocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere. Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime; ma ero anche sgraffiato bene.*“

Al termine della mia analisi, ritengo che il famoso romanzo *Il fu Mattia Pascal* contenga i tratti umoristici e che si possa considerare il primo romanzo umoristico di Pirandello. Alla fine dell'analisi ho sottolineato la coerenza tra il romanzo e il saggio.

10. Resumé

Cílem mé práce bylo zdůraznit spojitost mezi románem *Il fu Mattia Pascal*, jedním z nejznámějších děl Luigiho Pirandella, a jeho esejí *L'Umorismo*. Za nejdůležitější jsem považovala najít v románu příklady Pirandellova humoru, který autor představil ve své eseji. Román *Il fu Mattia Pascal* je jedno z prvních humoristických děl Pirandella. Autor se zabýval poetikou humorismu ještě před vydáním románu, kde je tato poetika použita v praxi. Avšak esej, ve které tuto poetiku vysvětlí, se objevuje až čtyři roky po vydání románu.

Před rozebráním románu jsem chtěla nejprve představit život autora, jenž velmi ovlivnil veškerou jeho tvorbu. Ve zkratce jsem zmínila jeho další díla jako poesii, různé eseje, novely a ostatní romány. Neopomenula jsem ani jeho divadelní tvorbu, díky které je známý jak v Itálii, tak v celém světě. Pro moji práci byla podstatná již zmíněná esej *L'Umorismo*. Nejprve jsem zmínila všeobecné informace o eseji a poté jsem představila nejhlavnější znaky Pirandellova humoru. Na základě těchto znaků jsem poté hledala

příklady humoru v románu *Il fu Mattia Pascal*. V románu můžeme najít spoustu příkladů humoru, ve své práci jsem se zabývala těmi, které mi připadaly nejvýraznější. U všech příkladů jsem se snažila vysvětlit důvod, proč je považuji za humoristické.

Cílem práce bylo ukázat, že známý Pirandellův román *Il fu Mattia Pascal* obsahuje prvky humoru, a proto ho můžeme považovat za první humoristický román autora. Na konci této diplomové práce jsem přidala shrnutí, ve kterém jsem zdůraznila souvislost mezi románem *Il fu Mattia Pascal* a esejí *L'Umorismo*.

11. Bibliografia

- Barilli, Renato, Pirandello. *Una rivoluzione culturale*, Mursia, Milano 1986
- Bergson, Henry, *Il riso. Saggio sul significato nel comico*, Feltrinelli, Milano, 1990
- Cassela, Paola, *L'umorismo di Pirandello - Ragioni intra - e intertestuali*, Edizioni Cadmo, Firenze, 2002
- D'amico, Maria Luisa Aguirre, *Vivere con Pirandello*, A.Mondadori, Milano, 1989
- Gioanola, Elio, *Pirandello's story: La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007
- Luperini, Romano, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Milano, 1992
- Luperini, Romano, *Luigi Pirandello e Il fu mattia pascal*, Loescher, Torino, 1990
- Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello: Guida al fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004
- Patrizi, Giorgio, *Pirandello e l'Umorismo*, Lithos, Roma, 1997
- Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano, 2011 (1904)
- Pirandello, Luigi, *L'Umorismo, Introduzione di Nino Borsellino*, Garzanti, Milano, 1995 (1908)
- Viridia, Ferdinando, *Invito alla Lettura di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1987

Fonti online

<http://www.classicitaliani.it>

<http://www.treccani.it>

<http://dizionari piu.zanichelli.it>