

VITE SCRITTE, PERSONAGGI VISSUTI*

ALICE FLEMROVÁ

Università Carlo IV di Praga

WRITTEN LIVES, LIVED CHARACTERS

This essay focuses on the change of aesthetic and ethical perspectives in the evaluation of the relationship between life and literature in works of two major representatives of Italian fiction at the turn of the nineteenth and twentieth century – Italo Svevo and Luigi Pirandello. While both authors start as heirs of nineteenth-century naturalist poetics and Italian *verismo*, however, they tend to revise mimetic function of literature and traditional narrative topoi, because they make efforts to give their works a metafictional character and to claim autonomy for fiction. Their literary characters struggle with writing of memories and they assume a narrative function. For Svevo's Zeno Cosini writing becomes a liberating and self-confirming gesture: he is the man, whom he described. By contrast, for Pirandello's character to write means giving up life, but in both cases, we see that the dimension of fiction appears to them truer and even more authentic. In the concept of literary work, Svevo and Pirandello refuse to accept the criterion of verisimilitude. The supposed border between life and fiction (literature) has been violated, the wall between the two dimensions collapsed.

Key words: Italo Svevo, Luigi Pirandello, Emilio De Marchi, literary topos of “the double”, life-literature reciprocity, metafiction

Parole chiave: Italo Svevo, Luigi Pirandello, Emilio De Marchi, topos letterario del “doppio”, reciprocità vita-letteratura, metaromanzo

Io sarei Zeno Cosini

Quando nell'incipit de *Le confessioni di un vegliardo*, uno dei cinque frammenti narrativi che formano insieme il corpus delle cosiddette “continuazioni” del romanzo *La coscienza di Zeno*, Zeno Cosini scrive:

Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa d'importante, anzi una sola cosa importante che mi sia avvenuta: La descrizione da me fatta di una sua parte. Certe descri-

* Il saggio fa parte del progetto GAČR 14-01821S *Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století.*

zioni accatastate messe in disparte per un medico che le prescrisse. La leggo e rileggo e m'è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppa trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si ritrova. E so anche che quella parte che raccontai non ne è la più importante. Si fece la più importante perché la fissai. Ed ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi.¹

tocca l'argomento di due rapporti "tesi" se non addirittura "conflittuali" che vediamo tematizzarsi nel romanzo e nella novella italiani nel periodo a cavallo tra Otto e Novecento. Si tratta rispettivamente di: i. vita (realtà) verso letteratura (finzione); ii. narratore (ma anche l'autore implicito e quello empirico) verso personaggio. Lo scritto di Zenò è datato 4 aprile 1928, quando ormai la rivoluzione modernista nella letteratura italiana può considerarsi trascorsa: Pirandello, Svevo, Tozzi, Palazzeschi, Savinio, Bontempelli² hanno già pubblicato le loro opere-chiave del primo Novecento; i futuristi hanno presentato tutti i manifesti più importanti; la letteratura degli anni Venti "è ritornata all'ordine"; i rondisti³ hanno realizzato il programma di una letteratura autonoma e autosufficiente, ossia separata dalla vita. E anche se scrittori come Moravia, debuttante nel 1929 con *Gli indifferenti*, o Gadda con le edizioni solariane de *La madonna dei filosofi* (1931) e *Il castello di Udine* (1934) proseguono nella direzione avviata dai modernisti nel periodo prima della Grande Guerra, la narrativa italiana degli anni Trenta tenderà ad assopirsi sotto la stretta sorveglianza della retorica e della censura fascista per risvegliarsi e dare segni di vita solo verso l'inizio del secondo conflitto mondiale grazie ai rappresentanti del realismo mitico-simbolico (Pavese, Vittorini) o ai narratori solitari tipo Landolfi o Buzzati. Ma questo è già un altro capitolo.

Usiamo quindi la data sopra indicata come una soglia estrema da cui volgere lo sguardo a ritroso per ripercorrere la strada che ha portato la narrativa italiana fino a quel punto e concentriamoci sui due maggiori scrittori che l'hanno attraversata partendo da posizioni tardo-ottocentesche: mi riferisco ovviamente a Italo Svevo e a Luigi Pirandello.

Rileggendo il brano sopra citato vediamo che il narratore Zenò – sebbene la letteratura del primo Novecento venga generalmente percepita come quella "del dubbio" – dà risposte abbastanza univoche. Zenò Cosini, facendo un bilancio della propria vita dalla posizione di vegliardo, arriva alla conclusione che la cosa più importante che gli sia capitata è quella di aver scritto il diario, cioè di averla fissata. Si dichiara colui che egli stesso descrisse. Un uomo sulla carta. La battaglia immaginaria tra la vita e la letteratura (e in questo caso sarebbe forse più preciso usare il termine scrittura⁴) è finita (almeno per

¹ Svevo, Italo. *Romanzi e "continuazioni"*. Milano: Mondadori, 2004, p. 1116.

² Ci limitiamo soltanto al campo della narrativa; l'elenco degli autori è informativo e non esaustivo.

³ Gli artisti fondatori della rivista romana "La Ronda" (1919-1923) – i cosiddetti sette savi – furono Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Lorenzo Montano e Aurelio Emilio Saffi. Il programma antisperimentale, intitolato *Prologo in tre parti*, redatto da Cardarelli, apparve sul primo numero della rivista. I punti principali della concezione artistica dei rondisti sono: la simpatia per il passato, il culto dei classici, regole linguistiche e stilistiche dello scrivere elegante, legame con la tradizione italiana senza perdere completamente di vista l'orizzonte delle letterature straniere.

⁴ Il rapporto tra Italo Svevo, cioè l'autore empirico, e la letteratura è stato difficile e ambivalente: un amore/odio insomma. In uno dei passi più citati dal suo diario, datato dicembre 1902, Svevo parla addirittura della separazione definitiva tra lui e la letteratura: "Noto questo diario della mia vita di questi ultimi anni senza propormi assolutamente di pubblicarlo. Io, a quest'ora e definitivamente ho

Zeno e per il suo padre spirituale): lo scopo della vita “orrida vera” – scrive Zeno – “priva di rilievo, sepolta non appena nata [...], la vita tanto vuota, capace di figurare quale un numero di una tabella statistica del movimento demografico”⁵ è quello di essere “letteraturizzata”, nel senso di trasformata, convertita in lettere. Il mondo della scrittura è non solo indipendente da quello della realtà, ma dispone addirittura della capacità di metterlo in ombra, di offuscarlo, di farlo scomparire. Zeno ammette che è stata la scrittura a rendere una parte della sua vita, quella “descritta”, più importante di quella non descritta e destinata all’oblio. E dice anche che la forma di quello che ha già (de)scritto non è affatto definitiva. Il testo scritto non è più un prodotto finale e finito. Anzi, solo ora, con il distacco degli anni Zeno riesce a completare il suo diario. Bisognerebbe riscriverlo. Già nelle ultime pagine della *Coscienza* possiamo infatti leggere:

Il dottore, quando avrà ricevuta quest’ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest’ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso!⁶

La scrittura è dunque un processo *durativo* e ripetitivo che – detto con Pirandello – analogicamente con la vita “non conclude”.⁷ Tali riflessioni implicano la necessità di porsi la domanda sul rapporto tra realtà e verità nelle confessioni di Zeno Cosini. Zeno presenta caratteristiche che lo qualificano come un narratore inattendibile⁸. Il primo ammonimento che ci induce a sospettare di Zeno narratore proviene dal Dottor S., psicanalista di Zeno Cosini e suo “primo editore”, che parla di “tante verità e bugie che egli [Zeno] ha qui [nel diario] accumulate”.⁹ Per Zeno però non esiste una distinzione così netta tra verità e bugia quando si tratta del passato rivisitato e ricreato. Anche se nel primo brano citato Zeno usa la parola descrizione, le sue “memorie” non hanno carattere documentario: egli rivive il proprio passato riscrivendolo. Zeno è creatore, e non bugiardo. Anche di questo parla già nella *Coscienza*: “È così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna.”¹⁰

Leggiamo ora che cosa scrive Italo Svevo a proposito della creazione del personaggio di Zeno, dello sfondo autobiografico del personaggio e dell’uso della *Ich-Form* in una lettera indirizzata a Eugenio Montale:

È vero che la *Coscienza* è tutt’altra cosa dei miei romanzi precedenti. Ma pensi ch’è un’autobiografia e non la mia. Molto meno di *Senilità*. Ci misi tre anni a scriverlo nei miei

eliminata dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Io voglio soltanto attraverso a queste pagine arrivare a capirmi meglio.” Citato da: Svevo, Italo. *Racconti*. Milano : Mondadori, 2004, p. 736.

⁵ Svevo, Italo. *Romanzi*, op. cit., pp. 1116–1117.

⁶ *Ibidem*, p. 1083.

⁷ Pirandello fa dire la famosa frase “La vita non conclude” a Vitangelo Moscarda, protagonista del suo ultimo romanzo *Uno, nessuno e centomila* (1926).

⁸ Ci riferiamo alla categoria narratologica di attendibilità vs. inattendibilità. Cfr. Booth, Wayne C. *Retorica della narrativa*. Trad. italiana di Eleonora Zoratti e Alda Poli. Firenze : La Nuova Italia, 1996, p. 165.

⁹ Svevo, Italo. *Romanzi*, op. cit., p. 625.

¹⁰ *Ibidem*, p. 1050.

ritagli di tempo. E procedetti così: Quand'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a parlarla in un'atmosfera nuova. E non perde perciò il sapore e il valore del ricordo, e neppure la sua mestizia.¹¹

Svevo spiega la principale differenza tra il protagonista della *Coscienza* e i protagonisti dei due romanzi precedenti, *Una vita* e *Senilità*, e anche se altrove ha scritto che tutti e tre i personaggi vanno considerati "fratelli carnali"¹² e che la loro parentela genetica è indubbia, possiamo tuttavia vedere il decisivo cambiamento nell'approccio dell'autore al personaggio. I primi due romanzi nascono nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento e il loro autore, tra l'altro assiduo lettore di Zola, rispetta ancora la regola secondo cui la vita è modello per il testo letterario che a sua volta deve essere "vero-simile", ossia assomigliare alla vita vera, e così cerca di adattare la *fiction* alla realtà, nascondendosi come autore nei panni del personaggio. Nel caso della *Coscienza* – scritta tra il 1919 e il 1922 – e delle sue continuazioni, vediamo il modello ottocentesco della gerarchia vigente nel rapporto tra la vita e la letteratura (o l'arte in genere)¹³ già superato. La solida costruzione a due piani era nel frattempo stata abbattuta – in Italia soprattutto grazie a Pirandello – ed era nata la concezione delle due dimensioni parallele, autonome però compenetrabili, comunicanti l'una con l'altra in un dialogo più dialogico che dialettico. Così l'autore empirico non cerca più di creare un personaggio che gli assomigli o che comunque assomigli a un uomo reale, proveniente dalla realtà; ora egli vuole assomigliare al personaggio che ha creato. Il principio dei vasi comunicanti della vita e della realtà non è più regolato dal flusso a senso unico. Giocando con la famosa esclamazione di Flaubert potremmo esprimere questa piccola ma fondamentale differenza modificando la frase: "Madame Bovary sono io" in "Io sarei Madame Bovary".

Svevo ha eliminato dalla sua vita la letteratura, che per lui rappresentava un odioso luogo sacro, e si è dato alla scrittura, un atto libero e liberatorio. Potere salvifico rappresenta per lui l'immaginazione; la cosa pensata, immaginata assume lo stesso valore, estetico ed etico, della cosa reale. Esplicitamente lo dice anche il personaggio di Giovanni Chierici della commedia *La rigenerazione*:

GIOVANNI: Tu non lo sai, ma si può pensare tutto a questo mondo. Basta volere e si può credere che il polo nord sia andato al polo sud. Poi resta tutto come prima ma si è pensata una cosa straordinaria e perciò si diventa forti e veri padroni di sé stessi e del mondo. Intendi?

RITA: No.

GIOVANNI: Ciò non importa perché io non ti parlo perché tu mi intenda. Io sto costruendo il mio mondo; quest'è l'importante...¹⁴

¹¹ Svevo, Italo. *Epistolario*. Milano : dall'Oglio editore, 1966, p. 779. La lettera è datata 16 febbraio 1926.

¹² Cfr. Svevo, Italo. *Racconti*, op. cit., p. 812.

¹³ E qui non ci riferiamo solo al modello verista e realista in genere, in cui la letteratura cerca di documentare o rispecchiare la vita reale, ma anche a quello dell'estetismo che capovolge tale schema proclamando il primato dell'arte il cui elemento determinante è la bellezza formale e l'autonomia dell'arte dalla realtà.

¹⁴ Svevo, Italo. *Teatro*. Milano : Garzanti, 1988, p. 413.

Dalla concezione dell'inetto perdente: uomo che pensa troppo e che è perciò negato alla lotta e all'azione, Svevo arriva alla concezione dell'inetto vincente: uomo che grazie al suo pensiero originale diventa padrone di sé stesso e del mondo. Il pensiero originale va fissato, Svevo è fermamente convinto che bisogna scrivere ma non è più sicuro che sia necessario creare opere letterarie. A proposito della genesi del romanzo *La coscienza di Zeno* ha scritto: "Fu un attimo di forte travolgente ispirazione. Non c'era possibilità di salvarsi. Bisognava fare quel romanzo. Certo si poteva fare a meno di pubblicarlo."¹⁵ La scrittura di Svevo si è quindi non solo soggettivata, ma prima di tutto si è privatizzata, lo scrivere è diventato un gesto estremamente intimo. Negli ultimi testi di Svevo prevale l'uso della *Ich-Form* e del narratore omodiegetico e allodiegetico¹⁶. Ciò però non significa che la focalizzazione sia più ristretta. Il narratore di Svevo vuole rispecchiare nella propria coscienza l'immagine di una realtà variabile e multiforme. L'uomo più interessante di tutti rimane comunque per il narratore di Svevo sempre e soltanto colui che corrisponde al pronome "io", cioè egli stesso.¹⁷ Il personaggio narrante si è installato al centro della narrazione e rifiuta di spostarsi verso la periferia per assumere il ruolo di non protagonista o di testimone delle vite altrui. Praticamente tutti i testi scritti da Svevo nell'ultimo periodo della sua "carriera letteraria" presentano la figura centrale di un "vecchione" alle prese con il tempo spietato che vuole privarlo del ruolo di protagonista. I vegliardi sveviani si sottopongono a varie cure di ringiovanimento¹⁸ soprattutto perché non vogliono accettare lo status sociale di un vecchio nella società in cui "non si rispettano che i giovani"¹⁹. Esplicito è da questo punto di vista anche l'incontro del vecchio Zeno con la giovane Teresina nell'ultimo capitolo della *Coscienza*. Zeno vuole compensare la giovinezza fisica con una battuta di spirito ma subito riceve un "cenno dall'alto" piuttosto eloquente:

"Quando ti dedicherai ai vecchi, Teresina?" gridai per essere inteso da lei che m'era già lontana.

"Quando sarò vecchia anch'io," urlò essa ridendo di gusto e senza fermarsi.

"Ma allora i vecchi non vorranno più saperne di te. Ascoltami! Io li conosco!"

Urlavo, compiacendomi del mio spirito che veniva direttamente dal mio sesso.

In quel momento, in qualche punto del cielo le nubi s'apersero e lasciarono passare dei raggi di sole che andarono a raggiungere Teresina che oramai era lontana da me di una quarantina di metri e di me più in alto di una decina o più. Era bruna, piccola, ma luminosa!

Il sole non illuminò me! Quando si è vecchi si resta all'ombra anche avendo dello spirito.²⁰

¹⁵ Svevo, Italo. *Racconti*, op. cit., pp. 811–812. La citazione è tratta dal *Profilo autobiografico*, scritto da Svevo in terza persona e pubblicato per la prima volta postumo nel volumetto *Italo Svevo scrittore. Italo Svevo nella sua nobile vita* (1929).

¹⁶ Adottiamo la terminologia di Gérard Genette. Cfr. Genette Gérard. *Nuovo discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1987, pp. 98–111.

¹⁷ Tale convinzione la troviamo già nella prima stesura del racconto incompiuto *Marianno*, la cui datazione risulta incerta, ma secondo la curatrice del citato volume dei Meridiani, Clotilde Bertoni, va probabilmente fatta risalire agli anni 1913 e 1914. Il narratore parla della lettura di un romanzo che ebbe una grande influenza sulla mente del giovane protagonista del racconto e dice: "Perché la carta stampata racconta la vita ma ne crea una e del tutto diversa ed è per essa in primo luogo che accanto alla vita di tutti, comune, grigia, c'è la vita del più importante uomo dell'universo, se stesso." Svevo, Italo. *Racconti*, op. cit., p. 353.

¹⁸ Cfr. "continuazioni" di Zeno *Le confessioni del vegliardo* e *Il mio ozio* in Svevo, Italo. *Romanzi*, op. cit., pp. 1116–1157 e pp. 1197–1221.

¹⁹ *Ibidem*, p. 1158.

²⁰ *Ibidem*, p. 1069.

Il foglio bianco diventa così per i personaggi di Svevo l'unico luogo dove possono gridare la propria protesta e dove è loro permesso di uscire dall'ombra per cercare le luci della ribalta.

Se il narratore sveviano evita con ostinazione la periferia del racconto, l'autore empirico è invece stato per lungo tempo condannato dalla letteratura italiana al confino. E anche quando la sua nativa Trieste è diventata nel 1918 parte del Regno italiano, Svevo rimane confinato all'esilio letterario. Solo agli occhi di un contemporaneo lo svantaggio della posizione marginale può risultare un beneficio: la mancanza dell'italianità è stata in ogni caso compensata dallo spessore europeo dello scrittore.

Mi chiamavo Mattia Pascal

L'altro autore che ci interessa perché per lui il rapporto tra la vita e la letteratura rappresentava il perno attorno a cui giravano le sue opere narrative, drammatiche e anche quelle saggistiche è Luigi Pirandello. L'autore è stato spesso accomunato a Svevo²¹ anche se le loro poetiche individuali presentano molte divergenze. Nato ad Agrigento (per la precisione tra Porto Empedocle e Girgenti), è vissuto più di quarant'anni a Roma, nella capitale. Al centro del Paese dal punto di vista geografico, ma per la letteratura italiana dell'epoca uno scrittore pure lui ai margini.

Il suo isolamento nel più vasto contesto letterario italiano è però notevolmente minore di quello di Svevo, anzi, Pirandello rappresenta un ponte che unisce la tradizione italiana ottocentesca con le tendenze del secolo nuovo. Come narratore ha debuttato sotto la bandiera del Verismo, ma non è mai stato verista di vocazione. Il distacco esplicito dalla poetica del Verismo avvenne con il terzo – e probabilmente il più famoso – romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904). Mattia è il primo protagonista romanzesco di Pirandello a cui viene data la possibilità di raccontarsi da sé e che così realizza la massima dell'autore empirico formulata nella lettera a Ugo Ojetti: “La vita o si vive o si scrive, io non l'ho mai vissuta se non scrivendola.”²²

L'idea della vita scritta presenta indubbiamente analogie con la vita “letteraturizzata” pronosticata dal personaggio di Zeno Cosini. La differenza sta però nel fatto che quello che per i protagonisti di Svevo si rivela una via di salvezza porterà invece gli eroi di Pirandello in un vicolo cieco. A nostro avviso il problema centrale sta nell'impostazione disgiuntiva dell'assioma pirandelliano che prevede *a priori* una soluzione estrema (o estremista). La concezione sveviana è come se dicesse: la vita si vive e poi si scrive (e il distacco può essere anche minimo), non bisogna astenersi dalla vita per poterla scrivere. La scrittura valorizza il vissuto, dà senso ad esso, non lo nega. Zeno scrive e perciò vive. Il personaggio di Pirandello è invece quasi posto davanti a una scelta: o vivi, o scrivi. Se scrivi, sei escluso – o ti escludi volontariamente – dalla vita.²³

²¹ Il gemellaggio dei due autori è stato pienamente consacrato dall'ormai “canonica” monografia *La linea Svevo-Pirandello* di Renato Barilli (Milano : Mursia, 1972), pubblicata nella nuova edizione da Mondadori nel 2003.

²² Pirandello, Luigi. *Carteggi inediti*. A cura di Sarah Zappulla Muscarà. Roma : Bulzoni, 1981, p. 82.

²³ La posizione in bilico tra la vita e la scrittura del loro autore empirico è rivelata dalla confessione “io non l'ho mai vissuta [la vita] se non scrivendola”. Il sentimento della vita arriva a Pirandello tramite i suoi personaggi “meno reali; forse, ma più veri”, usando la replica del Padre nei *Sei personaggi*. I per-

Mattia Pascal, protagonista del romanzo di Pirandello, ha vissuto e in più ha vissuto una vicenda insolita che diventa il motivo per cui decide di scrivere e di raccontare il suo caso che lui stesso considera “davvero strano”. Va notato che il personaggio si mette a scrivere nel momento in cui è già escluso dalla vita, socialmente è morto, è appunto “il fu” Mattia Pascal. La lettura del suo manoscritto sarà però concessa solo cinquant’anni dopo la terza e definitiva morte del narratore, la sua è la scelta di scrivere ai posteri. Il lettore, con cui il narratore stabilisce subito un rapporto intimo, capisce già dalle prime pagine di avere davanti a sé un metaromanzo. Mattia dalla posizione di bibliotecario valuta la scarsa importanza dei libri e dei manoscritti nella vita dei suoi concittadini (gli unici visitatori della biblioteca sono i topi) e sente la vanità e l’inutilità del proprio gesto: il suo sarà solo un manoscritto in più destinato alla polvere e alla dimenticanza. La narrazione parte così dal presupposto dell’insignificanza di ogni singolo individuo e della sua storia.

E va bene! Il signor conte si levò per tempo, alle otto e mezzo precise ... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola ... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d’amore... Oh, santo Dio! E che volete che me n’importi? Siamo o non siamo su un’invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po’ più di caldo, ora un po’ più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d’aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l’umanità, irrimediabilmente. 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 [...]. Storie di vermicci ormai le nostre.²⁴

Mattia nonostante ciò decide di scrivere la sua storia, perché ammette che “dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali”²⁵, rimanendo tuttavia fermo nella sua posizione antinaturalistica o antiverista, espressa esplicitamente nel brano sopraccitato, e quindi annunciando che parlerà di sé, ma “quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè solo quelle notizie che stimerò necessarie”.²⁶ Mattia, così come Zeno, si rivela un narratore inattendibile. Nel suo caso non si parla di menzogne, eppure il lettore deve fare esclusivo affidamento su informazioni selettive. Il narratore-protagonista non promette di svelarci tutto quello che sa, di raccontarci tutte le cose avvenute, non giura di dire la “verità, null’altro che la verità”. Il personaggio di Pirandello avverte che ci dirà quello che gli “pare” importante.

La storia narrata da Mattia è sì insolita, strana, incredibile e per alcuni critici perciò “inverosimile”, ma non è però nuova, originale, inedita. Un’altra storia di un “morto che ritorna” è apparsa nella letteratura italiana solo qualche anno prima della pubblicazione del *Mattia Pascal*. Nel 1894–1895 esce a puntate sul “Mattino” di Napoli di Matilde Serao e di Eduardo Scarfoglio il romanzo d’appendice *Il morto che parla* – il titolo sembra allu-

sonaggi sono tuttavia fatti della materia empirica. “Il mio lavoro si nutre di tutti i tormenti della mia vita” scrive Pirandello nel 1922 alla figlia Lietta. Citazione tratta da: Aguirre D’Amico, Maria Luisa. *Vivere con Pirandello*. Milano : Mondadori, 1995, p. 13.

²⁴ Pirandello, Luigi. *Tutti i romanzi*. Vol. 1. Milano : Mondadori, 1973, pp. 323–324.

²⁵ *Ibidem*, p. 324.

²⁶ *Ibidem*, p. 325.

dere alla Smorfia napoletana, il libro dei sogni usato dai giocatori del lotto, dove *‘o muorto che pparla’* corrisponde al numero 48 – di Emilio De Marchi²⁷. Nel 1896 il romanzo è ripubblicato con il titolo di *Redivivo* nell’ “Italia del popolo”. In volume uscì solo nella edizione postuma di Treves (1909) senza il consenso degli eredi, perché De Marchi ne aveva vietato la pubblicazione²⁸. Come probabile fonte d’ispirazione pirandelliana durante la stesura de *Il fu Mattia Pascal* ha indicato il romanzo di De Marchi Nino Borsellino nella sua monografia *Ritratto e immagini di Pirandello*²⁹. Volendo, invece, a sua volta individuare quale sia stata la possibile fonte di ispirazione di De Marchi, potremmo arrivare al *Conte di Montecristo* di Alexandre Dumas. Il nostro obiettivo non è però quello di rintracciare la rete delle influenze e delle ispirazioni: vogliamo piuttosto vedere come Pirandello lavora con attributi romanzeschi legati sia alla tradizione ottocentesca sia al genere del romanzo popolare, al *feuilleton* che è pur sempre presente nel substrato dei suoi romanzi³⁰.

La storia di *Redivivo* è ambientata tra il Giappone – che funge da cornice narrativa esotica corrispondente al gusto dell’epoca, attratta dal fascino dell’Estremo Oriente, reso tuttavia con immagini puramente decorative e di superficie – e la Germania³¹, dove si svolge la maggior parte della storia del chimico Alfredo Bausen, un uomo timido e mite, stregato dalla ambiziosa Giovanna, una vera *femme fatale* che sposerà e da cui avrà una figlia. Il personaggio di Bausen è senz’altro inseribile nella categoria degli inetti di stampo ottocentesco. Sono quelli per cui il proprio intelletto rappresenta un ostacolo e loro, uomini di pensiero, si sentono perduti e deboli nel mondo degli uomini pratici e intraprendenti, ossia degli uomini d’azione. Bausen racconta la sua storia da sé, De Marchi adopera però la *Ich-Form* per sottolineare il carattere di confessione della narra-

²⁷ Il milanese Emilio De Marchi (1851–1901) è a tutt’oggi ingiustamente trascurato dalla critica. Narratore abbastanza originale che sperimentava le possibilità di un connubio tra generi triviali – oltre ad alcuni romanzi d’appendice ha regalato alla letteratura italiana il primo *noir* autoctono *Il cappello del prete* (1888) – e il romanzo psicologico. I suoi personaggi sono di solito dotati di un autentico spessore psicologico anche se spesso si muovono all’interno di schemi d’intreccio poco originali.

²⁸ Cfr. Borlenghi, Aldo (ed.). *Narratori dell’Ottocento e del primo Novecento*. Vol. IV. Milano–Napoli: Ricciardi, 1966, p. 517.

²⁹ Cfr. Borsellino, Nino. *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma-Bari: Laterza, 1991, pp. 33–35. Borsellino fa tra l’altro notare che a Pirandello De Marchi non poteva essere ignoto, visto che con lo pseudonimo Giulian Dorpelli aveva recensito nel 1897 il romanzo *Giacomo l’idealista* di De Marchi per la Rassegna Settimanale Universale (ora in Pirandello, Luigi. *Saggi e interventi*. Milano: Mondadori, 2006, pp. 379–383) e che *Redivivo* è stato trovato tra i libri della biblioteca di Pirandello (Barbina, A. *La biblioteca di Luigi Pirandello*. Roma: Bulzoni, 1980, p. 118). Nella sua recensione Pirandello, anche se abbastanza critico verso l’intreccio, il linguaggio e lo stile del romanzo, apprezza “quella tinta non mai eccessiva di umorismo quasi sempre schietto, con cui son colorati scene e personaggi” (p. 382).

³⁰ Il gioco di Pirandello con i generi triviali si manifesta maggiormente nel romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore* (1925), pubblicato per la prima volta con il titolo *Si gira* nel 1915, dove l’intreccio legato alle avventure amorose della *femme fatale* Varja Nestoroff e i personaggi coinvolti sembrano usciti da una storia d’amore travolgente che culmina con un tragico finale da romanzo d’appendice. Il narratore allodiegetico Serafino Gubbio non prende parte però alla storia narrata – egli rimane situato alla periferia della fabula – a differenza di Mattia Pascal che è invece protagonista della storia che ci racconta.

³¹ Anche l’ambientazione tedesca sembra essere il risultato delle influenze dell’epoca. Per esempio Camillo Boito, membro della Scapigliatura milanese, gruppo di artisti attivi tra gli anni Sessanta e Ottanta dell’Ottocento, scelse la città di Vienna per ambientarci la storia tragica, piena di presagi di morte, raccontata nella novella *Un corpo*, pubblicata per la prima volta nel 1870.

zione, tra l'altro abbastanza frequente nella produzione romanzesca di quel periodo.³² A differenza del narratore pirandelliano quello di De Marchi non ha ambizioni creative, vuole alleviare la coscienza e far risuscitare, almeno per il tempo della narrazione, la propria identità sepolta. Il narratore omodiegetico non sfrutta ancora le sue possibilità per dare al suo racconto la dimensione metanarrativa. Bausen si presenta nella struttura del romanzo come il narratore metadiegetico, la storia da lui narrata in un lunghissimo *flashback* è inserita nella cornice giapponese il cui narratore diventa a sua volta destinatario del racconto di Bausen. La causa della decisione di Bausen di sbarazzarsi della propria identità e di trovarne un'altra è, come nel caso di Mattia Pascal, il matrimonio infelice e l'insoddisfazione per la vita che conduce (è costretto a condurre). A differenza della storia di Mattia la nuova identità di Bausen non è né tematizzata né problematizzata. Per lui si tratta piuttosto di un travestimento, di un mascheramento. E in accordo con lo schema tradizionale della storia basata sui travestimenti Bausen torna nella sua identità originale, riemerge dalle tenebre per rendere giustizia, per salvare sua figlia innocente. Compiuto il dovere deve abbandonare la propria identità di nuovo e questa volta definitivamente; lo incontriamo perciò anni dopo in Giappone nei panni del medico dell'imperatore.

Dal punto di vista della rielaborazione del tema della scissione d'identità, abbastanza frequente nella narrativa occidentale del secondo Ottocento e sviluppatosi in Italia soprattutto nel circolo della Scapigliatura, che a sua volta ci porta al *topos* letterario del doppio, risulta molto più interessante un'altra prosa demarchiana, pubblicata nel 1877 nella "Vita nuova" e in volume nel 1878 con il titolo *Due anime in un corpo*. In questo caso la storia di un giovane che per poter mantenere la promessa fatta all'amico morente comincia dopo la morte di costui a prenderne in prestito l'identità, esce dagli schemi fissi prima di tutto sotto il profilo della strategia narrativa adoperata dall'autore. La mente di Marcello, protagonista e narratore della storia, è dominata sempre di più dall'anima dell'amico defunto, la sua nuova identità si impossessa di lui a tal punto che non è più capace di distinguere tra "io" e "l'altro", separati nella narrazione fin dall'inizio con l'uso di due pronomi differenti. La prosa corrisponde al gusto scapigliato di spiare e rappresentare la follia, la mente umana tormentata dai disturbi psichici. La nuova identità del protagonista non è però il risultato di una sua scelta più o meno volontaria: appartiene alla dimensione del fantastico che si manifesta anche dall'interno, aggredendo la mente, il mondo interiore del personaggio. Basti pensare al racconto *L'Horla* (1886) di Guy de Maupassant.

Pirandello userà il *topos* dell'identità scissa in modo originale e innovativo, sfruttando la necessità del suo protagonista di inventare una nuova identità per sottolineare il carattere metanarrativo del romanzo. Mattia Pascal crea Adriano Meis come se fosse un personaggio: si fa il suo autore. E anche se il tentativo di costruirsi una nuova vita fallisce, almeno all'inizio l'eroe pirandelliano vive l'euforia della libertà. Adriano Meis è per lui la chance di una esistenza più libera, più autentica. Il personaggio di De Marchi si sente invece sin dall'inizio, cioè dal momento in cui lascia la vecchia identità, l'esule della propria vita, del proprio destino. Abbandonando l'identità di Alfredo Bausen si sente un

³² Sotto l'influenza dei realisti russi all'inizio degli anni Novanta anche un autore come Gabriele D'Annunzio scrive romanzi-confessione; ci riferiamo al suo *Giovanni Episcopo* (1892), scritto in forma di lungo soliloquio del protagonista-omicida, e a *L'innocente* (1892) il cui protagonista-narratore, Tullio Hermil, confessa ai lettori il delitto commesso.

morto, quindi escluso dalla vita di tutti: “Ormai non c’era più dubbio che Alfredo Bausen fosse morto per tutti tranne che per sé stesso e il tempo cominciava a trascorrere sul mio capo come scorre sulle tombe.”³³

Il suo temporaneo ritorno tra i vivi provoca orrore, sgomento e anche morte tra i personaggi che hanno un peso sulla coscienza. Il morto che parla di De Marchi corrisponde così ancora all’archetipo del convitato di pietra che arriva per punire il peccatore e portarlo con sé. Bausen ritorna per portare ordine e giustizia nel caos creato dopo la sua scomparsa. Mattia Pascal invece torna nella situazione dell’idillio stabilitasi solo dopo la sua uscita di scena. Il creatore del caos è stato lui. E ora viene percepito solo come un uomo in più. L’unico posto che gli spetta è quello del “fu”. Se il ritorno di Alfredo Bausen è descritto con i toni e con il sentimento della paura che avvicinano il testo al “racconto nero” ottocentesco, il ritorno di Mattia è invece rappresentato con ambiguità umoristica tendente alla scomposizione di ogni costruzione ideale. In base all’ottica della verosimiglianza adottata dalla critica e rispettata dagli autori nel periodo che ci interessa, avendo seppellito la propria identità sotto i panni del medico dell’imperatore giapponese, Bausen risultava essere un personaggio più probabile, più credibile di Mattia Pascal la cui presenza porta il nome del passato remoto. Le critiche indirizzate alla scarsa verosimiglianza della storia di Mattia Pascal hanno portato Pirandello a scrivere il testo intitolato *Gli scrupoli della fantasia* che poi con il titolo *L’avvertenza sugli scrupoli della fantasia* diventa appendice del romanzo a partire dall’edizione di Bemporad del 1921. Nel testo leggiamo il famoso passo che ci illustra la visione pirandelliana del rapporto tra la vita e l’arte:

Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. All’opposto di quelle dell’arte che, per parer vere, hanno bisogno d’esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità.

Un caso della vita può essere assurdo; un’opera d’arte, se è opera d’arte, no.

Ne segue che tacciare d’assurdità e d’inverosimiglianza, in nome della vita, un’opera d’arte è balordaggine.

In nome dell’arte, sì; in nome della vita, no.³⁴

Pirandello reclama per l’arte il diritto di essere giudicata con i criteri dell’arte e non “in nome della vita”. Il suo ragionamento lo porta a concedere maggiore libertà e autonomia al personaggio che non è più soggiogato al volere dell’autore rispettoso verso le regole della verosimiglianza. Pirandello deliberatamente inserisce i propri personaggi in situazioni che possiamo definire assurde o estreme, perché è convinto che loro riescano a scoprire:

il volto nudo individuale sotto la maschera, che li rendeva marionette di se stessi, o in mano degli altri; che li faceva in prima apparir duri, legnosi, angolosi, senza finitezza e senza delicatezza, complicati e strapiombanti, come ogni cosa combinata e messa sù non liberamente ma per necessità, in una situazione anormale, inverosimile, paradossale, tale insomma che essi alla fine non han potuto più sopportarla e l’hanno rotta.³⁵

³³ De Marchi, Emilio. *Redivivo*. Milano : Treves, 1919, p. 149.

³⁴ Pirandello, Luigi. *Tutti i romanzi*, op. cit., p. 580.

³⁵ *Ibidem*, p. 583.

Per questo motivo lo scrittore è interessato alle manifestazioni anomale e individuali della vita, di cui vuole mostrare il lato originale, irrazionale, e se ci fa vedere l'immagine della cosiddetta normalità è solo per poterla scomporre, incrinare. La critica accusava le sue opere narrative e più tardi anche quelle drammatiche di "cerebralità". Soprattutto Benedetto Croce vedeva nella poetica di Pirandello – da lui chiamata "maniera" – un'inammissibile miscuglio di narrazione e di riflessione – per Croce più filosofeggiante che filosofica – il cui risultato era un ibrido che non corrispondeva né ai criteri di un'opera d'arte né a quelli di un saggio filosofico. "Né arte schietta, dunque, né filosofia."³⁶ Per lo stesso motivo rifiutò anche la sua concezione dell'umorismo presentata nell'omonimo saggio del 1908: l'umorismo basato sulla riflessione che accompagna il sentimento come l'ombra il corpo e si mescola con esso non poteva rientrare nei canoni estetici crociani:

Ma un'arte umoristica, così dedotta, è altrettanto inconcepibile quanto inesistente, perché, se la riflessione semplicemente accompagna il sentimento, ne rimane distinta, al modo di una critica che segua passo passo una poesia, e perciò è distinta della poesia; e se, invece, si sforza di introdursi nel sentimento e nella fantasia, ne nasce lo sconcerto che può ben pensarsi e che è evidente nella seconda maniera del Pirandello.³⁷

Nonostante la poca comprensione dei critici, Pirandello continua la strada intrapresa con Mattia Pascal e scrive racconti-saggi e romanzi filosofici che hanno tra l'altro in altre letterature una lunga tradizione che fa capo alla pubblicazione di *Don Chisciotte della Manica* (1605 e 1615) di Cervantes, l'opera che rappresenta la nascita del romanzo moderno europeo.

I suoi personaggi romanzeschi³⁸ però acquisendo maggiore autonomia nel campo del racconto perdono il diritto alla propria storia. D'accordo con il sopraccitato assioma pirandelliano essi scrivono, non vivono. Questa modalità si accentua nella storia di Serafino Gubbio che sceglie volontariamente il silenzio delle cose e che ai richiami della vita risponde: "No, grazie. Grazie e tutti. Ora basta. Voglio restare così. Il tempo è questo; la vita è questa; e nel senso che do alla mia professione, voglio seguirlo così – solo, muto e impassibile – a far l'operatore."³⁹ Il silenzio di Serafino ha in qualche modo annunciato il lungo silenzio del personaggio romanzesco di Pirandello. Il settimo e ultimo romanzo dell'autore esce solo nel 1926, dopo una lunga e travagliata incubazione. Il protagonista e narratore Vitangelo Moscarda racconta il suo viaggio verso il sentimento autentico della vita. Se Mattia e Serafino hanno scelto la dimensione della *fiction*, della letteratura e del film – non è un caso che il primo lavori come bibliotecario e l'altro faccia l'operatore cinematografico –, Vitangelo tenta il rientro nel campo della vita vera. Il finale del romanzo ci offre sia la lettura ottimista e vitalista (il personaggio immerso nella *durée* bergsoniana, spogliato dalle forme che fermano il flusso naturale della vita, ossia privo

³⁶ Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*. Vol. VI. Bari : Laterza, 1945, p. 356.

³⁷ *Ibidem*, pp. 356–357.

³⁸ Ci riferiamo soprattutto alla trilogia sull'identità composta da *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore* (1915, con il titolo *Si gira*) e *Uno, nessuno e centomila* (1926).

³⁹ Pirandello, Luigi. *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*. Milano : Mondadori, 1992, p. 219.

delle costruzioni illusorie che l'uomo tende a crearsi, ha trovato l'autentica percezione della realtà sia quella pessimista e nihilista (il personaggio liberato da tutti i rapporti e tutte le funzioni sociali perde la capacità creatrice che lo differenzia dalle cose e dagli animali). Il sentimento della vita legato alla necessità di darle un senso, una finalità è per l'uomo la primaria fonte d'ispirazione, il motore della forza riflessiva e creativa. Il personaggio senza nome e senza memoria, il personaggio che ha cancellato i ricordi, il proprio passato, che vive puramente nel presente, che muore non appena nato è anche un personaggio senza storia. La capacità narrativa del personaggio è così distrutta, si è persa anche la sua capacità di osservatore impassibile. Il personaggio di Pirandello ha detto sì alla vita, ma non può più scrivere.

Anche se con risultati diremmo quasi opposti Svevo e Pirandello si sono concentrati sull'impresa di rivendicare alla dimensione della *fiction* lo statuto di autonomia dalla vita. Tale compito ha portato con sé il carattere autoriflessivo ossia metanarrativo delle opere e una nuova concezione della *mimesis*. Le loro opere si nutrono della empiria degli autori senza però imitarla o limitarsi solo a essa. Il fatto reale perde definitivamente per loro la posizione di modello, di materia prima, e non solo come criterio estetico, come avviene per i decadenti, ma anche come misura etica. La realtà è rispecchiata dalla coscienza che elabora l'esperienza individuale dandole un valore più universale, creando un'immagine più plastica ed eterogenea. Tale approccio li porta a liberare l'immaginazione e la fantasia dagli scrupoli, perché la fantasia tacciata di inverosimiglianza può, dice Pirandello, godere nel far sapere ai critici "di quali reali inverosimiglianze sia capace la vita, anche nei romanzi che, senza saperlo, essa copia dall'arte."⁴⁰

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre D'Amico, Maria Luisa. *Vivere con Pirandello*. Milano : Mondadori, 1995.
- Barilli, Renato. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano : Mursia, 1972.
- Booth, Wayne C. *Retorica della narrativa*. Trad. italiana di Eleonora Zoratti e Alda Poli. Firenze : La Nuova Italia, 1996.
- Borlenghi, Aldo (ed.). *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*. Vol. IV. Milano-Napoli : Ricciardi, 1966.
- Borsellino, Nino. *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma-Bari : Laterza, 1991.
- Botti, Francesco Paolo; Mazzacurati, Giancarlo; Palumbo, Matteo. *Il secondo Svevo*. Napoli : Liguori, 1982.
- Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*. Vol. VI. Bari : Laterza, 1945.
- De Marchi, Emilio. *Redivivo*. Milano : Treves, 1919.
- Genette, Gérard. *Nuovo discorso del racconto*. Torino : Einaudi, 1987.
- Manacorda, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea 1900-1940*. Torino : Einaudi, 1999.
- Pirandello, Luigi. *Carteggi inediti*. A cura di Sarah Zappulla Muscarà. Roma : Bulzoni, 1981.
- Pirandello, Luigi. *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*. Milano : Mondadori, 1992.
- Pirandello, Luigi. *Saggi e interventi*. Milano : Mondadori, 2006.
- Pirandello, Luigi. *Tutti i romanzi*. Vol. 1. Milano : Mondadori, 1973.
- Svevo, Italo. *Epistolario*. Milano : dall'Oglio editore, 1966.

⁴⁰ Pirandello, Luigi. *Tutti i romanzi*, op. cit., p. 586.

Svevo, Italo. *Romanzi e "continuazioni"*. Milano : Mondadori, 2004.
Svevo, Italo. *Racconti*. Milano : Mondadori, 2004.
Svevo, Italo. *Teatro*. Milano : Garzanti, 1988.

Alice Flemrová
Istituto di Studi Romanzi
Facoltà di Lettere e Filosofia, Università Carlo IV di Praga
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1
alice.flemrova@ff.cuni.cz