

Guido Davico Bonino

GIRO DI BOA

*Piccola guida a dieci
grandi romanzi del Novecento*



GIRO DI BOA

Premessa

Una quindicina d'anni fa un'università telematica italiana mi chiese di realizzare un ciclo di dieci conversazioni-lezioni su altrettanti romanzi italiani e stranieri, ciascuno dei quali – affrontando tematiche diverse e servendosi di diversi linguaggi – aveva portato un contributo alla nascita di nuove forme espressive in Italia e nell'Europa del primo Novecento.

Decidemmo – il mio committente e io – d'intitolare il ciclo *Giro di boa*, perché ci parve che potesse sintetizzare la prospettiva critica del medesimo (si tratta, com'è noto, di un'espressione cara ai velisti in gara – in inglese *turning point*).

Le dieci schede che seguono sono il risultato di una più meditata rielaborazione a tavolino di quelle ormai remote conversazioni. Ho cercato in ognuna di equilibrare al meglio possibile le necessarie informazioni preliminari su vita e formazione culturale del singolo autore, a cui far seguire una sintesi del contenuto del romanzo

prescelto, tentando poi di enuclearne la tematica e di individuarne i caratteri stilistici peculiari.

Di quest'ultima parte d'ogni scheda sono debitore, com'è ovvio, a numerosi specialisti, di cui ho ritenuto doveroso utilizzare gli illuminanti contributi (sono per formazione e professione un italianista e non pratico, ahimè, lingue come il tedesco e il russo...).

Ringrazio dell'attenzione, sperando che non vada delusa.

Guido Davico Bonino

Torino, gennaio 2017

Il fu Mattia Pascal (1904-1918)

di Luigi Pirandello

La prima delle dieci schede a cui ho fatto cenno è dedicata a un inquietante romanzo di un grande narratore e drammaturgo italiano: *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello.

Pirandello ha circa trentasei anni quando si accinge a scriverlo. Vive a Roma dal 1891, cioè dai suoi ventiquattro anni. Vi è giunto, dopo essersi laureato a Bonn in quello stesso anno in fonetica e morfologia con una tesi su *Suoni e sviluppi di suono nella parlata di Girgenti*. È ad Agrigento, per l'appunto, che egli è nato, è là che si è sposato: ma è a Roma che si è fatto conoscere come scrittore esordiente, pubblicando su diverse testate le prime novelle, i primi saggi, i primi esperimenti teatrali e, a puntate, almeno un romanzo – *L'esclusa* – apparso nel 1901. Ma nel 1903 accade che ad Agrigento stia per fallire la solfara in cui suo padre ha investito tutto, compresa la dote della nuora. Per Luigi a Roma il disagio economico è immediato: la moglie da quel momento entra addirittura in una crisi psichica, da cui non uscirà più.

Pirandello deve monetizzare il proprio lavoro e accetta per questo un anticipo di 1000 lire dal poeta Giovanni Cena per scrivere un nuovo romanzo. Lo farà stando al capezzale della moglie, senza avere un piano preordinato di narrazione e uscirà (anch'esso a puntate) tra il 16 aprile e il giugno del 1904 sulla rivista quindicinale «Nuova Antologia» e poi nel 1918, presso l'editore Treves, in una «nuova edizione riveduta» e definitiva.

Il Mattia del titolo, nato in un paesino di una supposta Liguria (Miragno), presto orfano, è sposato con una giovane, Romilda. Vive una vita inutile e malinconica tra la biblioteca del paese, in cui ha trovato un lavoro «grazie a Dio», e la propria casa, tallonato dall'irascibile suocera. All'improvviso il nostro antieroe decide di fuggire a Montecarlo dove vince una grossa somma al gioco d'azzardo nel locale Casinò. Se ne sta tornando a casa quando da un giornale apprende d'essersi suicidato. Dopo la sua scomparsa è stato ritrovato cadavere: tutti – moglie e suocera – hanno riconosciuto Mattia Pascal nel morto. Il quale, dal momento che è vivo, decide di intraprendere un'esistenza diversa, dandosi un nuovo nome – Adriano Meis – col quale viaggiare, sgombrato da qualsivoglia affanno. Purtroppo non può – non possedendo documenti con i «nuovi» dati – vivere palese-

mente un'altra esistenza. E proprio per questo gli è impossibile corrispondere allo scoperto all'amore tenero di Adriana, la figlia del suo affittacamere a Roma, il teosofo dilettante Anselmo Paleari, dove si è «provvisoriamente» sistemato.

Nei suoi nuovi panni Adriano Meis scopre gradualmente d'essere costretto a non poter darsi un'occupazione, a non poter guadagnare, a non poter amare. Egli è diventato una specie di fantasma. Allora Mattia decide di fingere il suicidio di Adriano Meis: si reimpossessa così del proprio vero nome e può permettersi di tornare a Miragno. Ma qui si rende conto che non gli è concesso vivere come un tempo. Sua moglie – dal momento che tutti l'hanno creduto morto – si è ritenuta libera di risposarsi col suo amico Pomino: dal loro legame è nato addirittura un figlio. Mattia, insomma, è «lo straniero in patria». Compreso soltanto da una vecchia zia e da un sacerdote, don Eligio Pellegrinotto, che lo ha sostituito in quella misera biblioteca, sopravviverà rimirando mestamente l'esistenza altrui e ri-creando la propria nelle sue «sedicenti» memorie.

Ecco il riassunto, con alcune lacune, di un romanzo dal punto di vista dell'intreccio, assai ampio e articolato. Ma il *plot*, in sintesi, è questo: per un «supposto» suicidio Mattia Pascal diventa Adriano Meis. Nella sua seconda «identità»

non può vivere. Suicidatosi come Adriano Meis e ritornato Mattia come è sempre stato, scopre d'essere un estraneo per tutti.

Vale invece la pena di sottolineare che la struttura tripartita di questo romanzo – il cui protagonista vive tre esistenze (Mattia, Adriano, il fu Mattia) – riuscì nel 1904 molto «nuova».

Allo stesso modo riuscì allora assai sconcertante il suo tema. Si trattava infatti di una sorta di viaggio a ritroso nella memoria di un personaggio-coscienza e del suo difficile e doloroso tentativo di stabilire un rapporto con la verità. Mattia, infatti, è la coscienza della vicenda (colui che tenta in vari momenti della propria tribolata esistenza di attingere alla verità) e al tempo stesso l'io narrante, dal momento che il romanzo è tutto in prima persona e il protagonista è il narratore di sé stesso.

Ma questo viaggio nella coscienza, questo tentativo di stabilire la verità come si conclude? Si conclude – l'avrete già intuito, nonostante l'assai succinto nostro tentativo di riassunto – con un fallimento. L'individuo Mattia – che diventa Adriano per ritornare Mattia – tenta di fuggire dal carcere dell'esistenza, ma ciò non gli riesce né una prima né una seconda volta. Né assumendo l'identità fittizia di un altro, né tornando – dolorosamente, amaramente – a ri-assumere la propria vera identità: «Come mi ero

illuso che potesse vivere un tronco reciso dalle sue radici?», questa è la domanda, che Mattia – a metà dell'opera – si pone. Insomma, in questo capolavoro (che non a caso apre il Novecento) a venire in primo piano è la vanità della ribellione dell'individuo alle costrizioni dell'identità.

C'è una vita, all'inizio, vissuta tristemente, in maniera grigia (davvero Mattia, in quella logora biblioteca di paese, è *l'uomo qualunque*); c'è poi la testardamente perseguita estraneità dalla vita stessa; e c'è infine, in forma di triste epilogo, l'amara e scettica contemplazione della propria vana, inutile esistenza: «Io mi trovo ora in una condizione così eccezionale che posso già considerarmi come fuori della vita». Mattia Pascal – tornato ancor giovane, si badi, al paesello natale – è già il «fu» Mattia Pascal, e può per assurdo andare a contemplarsi nel cimitero locale, davanti alla lapide di quello sconosciuto che tutti hanno creduto fosse lui, quel morto anonimo in fondo a uno squallido ruscello, a una roggia di paese.

Il romanzo – questo come i successivi di Pirandello – è fitto di digressioni: e anche sotto questo punto di vista è davvero nuovo. Sta prendendo forma – in questo primo grande tentativo – la struttura (che sarà poi coltivata da molti sperimentatori del nostro *Giro di boa*, come vedremo in altre proposte di lettura) del romanzo-saggio. Pirandello spesso e volentieri arresta la narrazio-

ne delle vicende – perlopiù trite, perlopiù banali – per aprirsi a varie «digressioni riflessive» su aspetti dell'esistenza, persino a volte su particolarità della cultura contemporanea, prendendo talvolta spunto dai grandi classici che Mattia ha occasione di leggere, dapprima come bibliotecario e poi come il finto Adriano Meis, durante le sue stanche passeggiate nelle «ville» (i grandi giardini pubblici) del centro storico di Roma.

Ma un capitolo è particolarmente importante e di grande interesse, ed è sulle sue pagine che desidero richiamare la vostra attenzione, in modo da trarre pieno profitto dalla ricchezza delle suggestioni propriamente «filosofiche» che il romanzo trasmette. È il capitolo dodicesimo. In esso Pirandello si sofferma – in una sorta di dissertazione – sul passaggio, ai primi del secolo scorso, dalla tipologia di Oreste a quella di Amleto. Oreste – com'è noto – è il protagonista di uno dei grandi cicli tragici dell'antica Grecia. È l'eroe che ha addirittura il coraggio estremo di uccidere (o di tentare di uccidere) la propria madre, che si è macchiata di adulterio. Ebbene – osserva Pirandello – «Non è più il tempo di Oreste, è semmai il tempo di Amleto»: è il tempo di una nuova perplessità moderna, sulle orme dell'irrisolto eroe shakespeariano. Siamo tutti, naturalmente – rispetto alla statura straordinaria del principe danese – degli «eroi» minuscoli

della perplessità. Tuttavia è questa perplessità che mina le fondamenta della nostra esistenza. Cerchiamo di sottrarci al labirinto quale l'esistenza stessa appare a ciascuno di noi e scopriamo che giriamo in tondo: non riusciamo a fuggire né in una direzione né nell'altra. Siamo dei ribelli che *in extremis* devono contemplare la miseria del loro fallimento. Il ritorno al paese natale di Mattia, nel lungo epilogo finale della terza parte, la più contratta, peraltro, del romanzo, è una sconfitta. Però da questa sconfitta – e qui sta un'altra delle novità di questo libro – è nato il fascino estremo della letteratura. Mattia non si sarebbe raccontato mai se non fosse appunto cosciente del proprio fallimento: ma è proprio su quel fallimento che si fonda l'originalità del «racconto di sé». Il romanzo, insomma, è il luogo in cui possiamo contemplare amaramente la nostra sconfitta, ma dal quale possiamo tentare d'aprirci una via di proiezione del nostro io indeciso, incerto, frammentario: la via di una «nuova» letteratura.

Ciò spiega, almeno in parte, perché a questo libro Pirandello fu sempre estremamente legato. Non solo per il successo che gli arrise immediato – nel marzo-maggio del 1905 usciva già la prima edizione della traduzione tedesca e lo scrittore (per le ragioni a cui ho fatto cenno, da laureato a Bonn) fu assai felice che in quella lingua il

romanzo venisse fatto conoscere a un pubblico diverso da quello italiano. Ma l'attaccamento di Pirandello al romanzo non nasce soltanto dalla sua repentina fortuna, ma anche dal fatto che egli ebbe immediata la sensazione non dirò di avervi depositato l'intera sua poetica (che conoscerà altri sviluppi, soprattutto sul versante teatrale), ma di aver toccato un punto nevralgico della visione dell'esistenza.

Il libro – occorre tuttavia precisarlo – fu accolto nell'immediato in Italia, da accuse, assai violente a volte, di cerebralismo e inverosimiglianza. A esse Pirandello rispose con uno scritto (incluso in quasi tutte le edizioni, che perciò potrete agevolmente leggere) datato 1921: si intitola *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*. È un bellissimo saggio, in cui Pirandello confronta la vicenda de *Il fu Mattia Pascal*, accusata d'essere astratta e poco credibile, con due fatti di cronaca – molto estremi, indubbiamente – per dimostrare l'inconsistenza del cosiddetto principio di verosimiglianza e il carattere sempre imprevedibile non solo dell'arte, ma addirittura della vita di tutti noi, semplici anteroi della quotidianità. Il particolare affetto di Pirandello per Mattia si manifesta anche nella dedica che lo scrittore appose alla prima edizione – siamo nel 1908, quindi quattro anni dopo la stesura dell'opera – di un suo fondamentale saggio sull'umorismo. Questa dedica suona semplice-

mente: *Alla buonanima di Mattia Pascal* bibliotecario. Come mai dedicare a un personaggio di un romanzo di quattro anni prima uno scritto eminentemente saggistico? Perché già nel romanzo Pirandello sentiva di aver toccato le radici dell'umorismo. Che cos'è l'umorismo? L'umorismo, diceva Pirandello, è il sentimento del contrario, cioè la percezione profonda, ma anche compassionevole, della natura contraddittoria dell'essere umano e, ancor più, della realtà stessa. Il più grande filosofo e – diciamolo pure – critico letterario di cui l'Italia godette per tutto il primo Novecento, Benedetto Croce, accusò *Il fu Mattia Pascal* di fallimento: sostenne che «la premessa scettica di Pirandello non perveniva poi a persuasivi risultati narrativi». E Benedetto Croce fu anche molto avverso al saggio su *L'umorismo* del 1908, a cui dedicò sulla rivista «La critica» – quasi interamente scritta da lui – un'aspra recensione, che addolorò Pirandello al punto da fargli sentire il dovere di rispondere. Accadde così che due grandi personaggi, Croce da una parte e Pirandello dall'altra, vennero a confronto diretto. A dimostrare tuttavia che Pirandello aveva firmato con *Il fu Mattia Pascal* davvero un'opera cruciale non mancarono le testimonianze: non solo numerose traduzioni, ma anche l'interesse fortissimo dimostrato dal cinema – e dal cinema non italiano – nel tradurre questo romanzo «difficile» in pellicola. Nel 1924

esce in Francia *Le feu Matthias Pascal* di Marcel L'Herbier: un nome che a molti di noi non dice nulla, ma che era allora uno dei grandi protagonisti del primo cinema d'autore o «d'arte», come si dice oggi. Mattia Pascal, in quella pellicola, era interpretato da Ivan Mosjoukine, un attore russo che in quel momento i cineasti si contendevano come uno dei più raffinati protagonisti. E nel 1936 – siamo sempre in Francia – compare un'altra versione cinematografica, questa volta di Pierre Chenal, *L'homme de nulle part* – i cui dialoghi erano stati curati da Armand Salacrou (Pirandello, insignito del premio Nobel 1934, si ammalò di una polmonite, che lo condusse a morte proprio in quell'anno). Nel 1985 toccò infine a Mario Monicelli, protagonista Marcello Mastroianni, con *Le due vite di Mattia Pascal*.

Quella che per noi oggi conta è l'inaugurazione di una tipologia di personaggio che il romanzo pirandelliano avvia. È il personaggio drammaticamente scisso – lo abbiamo già detto, ma torniamo a ripeterci: Mattia Pascal ha almeno due altre identità, oltre a quella d'origine: quella del supposto Adriano Meis e quella del «fu» Mattia quando ritorna alla propria condizione di partenza e scopre che non è neanche più sé stesso. È vero – e fu polemicamente fatto osservare – che il tema della scissione della personalità aveva alle spalle di Pirandello una lunga tradizione.

Qualcuno parlò degli inquietanti romanzi del grande narratore tedesco Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, imperniati sul tema del doppio (ne ricordo uno, il più celebre, *Gli elisir del diavolo*); qualcuno evocò il secondo romanzo di Fëdor Dostoevskij, scritto sulle orme di Gogol, *Il sosia* (la storia di un piccolo funzionario ministeriale che scopre di avere un doppio che lo perseguita); qualcuno ricordò un gioiello del romanzo «giallo», *Lo strano caso del dottor Jekyll e di Mr Hyde* di Robert Louis Stevenson.

Certamente Pirandello li conosceva, ma del tutto nuovo è il trattamento del suo antieroe: egli, infatti, non esce mai dal piano della realtà in qualche modo empiricamente verificabile. Mattia, Adriano, il «fu» Mattia sono esseri umani con i piedi ben fissi per terra, a differenza dei protagonisti di Hoffmann, Dostoevskij, Stevenson, che appartengono alla cosiddetta letteratura fantastica o «del soprannaturale». Ma c'è una seconda componente della tipologia di Mattia, così come Pirandello lo concepì, che fa entrare di prepotenza la sua vicenda nel filone centrale della narrativa novecentesca europea. È la tipologia dell'inetto, dell'impotente a sostenere un ruolo difendibile nella società – dell'uomo che non ce la fa a realizzare pienamente le doti che Madre Natura gli ha elargito. Mattia è un giovane di provincia, ma è intelligente e colto: eppure

non riesce a uscire dal circolo angusto dei propri limitati interessi, e quando scopre, attraverso l'evasione sotto le mentite spoglie di Adriano Meis, che potrebbe fare quello che vuole, dal momento che non vive più in una modesta cittadina di provincia, sia essa ligure o siciliana, ma nella capitale d'Italia, Roma, anche allora Mattia-Adriano non riesce mai a esprimersi al pieno delle proprie possibilità.

È stato osservato – da chi ha studiato a fondo la cultura di Pirandello, estremamente composta e contraddittoria, fitta di letture che andavano nelle direzioni più diverse – che egli, se non possedeva (come accadrà invece a un altro grande scrittore, Italo Svevo) conoscenze approfondite dei primi passi della psicanalisi, era certo molto nutrito di letture sulla moderna psicologia: è stato dimostrato come conoscesse la psicologia sperimentale francese di fine Ottocento: in particolare, un libro cruciale, *Le alterazioni della personalità* dello psicologo sperimentale francese Alfred Binet, uscito nel 1891. Il giovane Pirandello – che possedeva bene sia il tedesco, in cui si era laureato, sia il francese, come molti giovani intellettuali del suo tempo – lo aveva letto a fondo e lo aveva, proprio sul suo esemplare, a lungo postillato. Siamo nel suo caso al crocevia di interessi multipli, che vanno molto al di là della pura letteratura, dal momento che Pi-

randello, come altri intellettuali italiani del suo tempo, è convinto ormai che la letteratura *non* si nutra solo di sé stessa, ma che all'opposto debba continuamente trarre linfa vitale da altro da sé, e non solo dalla filosofia. Potrà essere il panorama delle scienze umane che proprio allora fanno i loro primi passi: la psicologia da una parte, la sociologia dall'altra sono le due nuove materie che entrano anche in Italia, come in Francia e in Germania, nel panorama delle discipline cosiddette universitarie. Ciò che conta è che la letteratura traduca l'esistenza prendendo a spunto di riferimento certezze «altre», che vada al di là della mera accettazione della realtà così com'è, per attingere ad acquisizioni che mettono continuamente in dubbio le fondamenta ormai un po' logore della letteratura «tradizionale».

Qualche cosa infine resta da dire dell'aspetto stilistico di questo romanzo.

Abbiamo osservato che Mattia è il protagonista – e quando dico Mattia, dico Mattia-Adriano-fu Mattia perché sempre della stessa persona si tratta – ma anche la voce narrante del romanzo. Ebbene Pirandello non usò mai, né in sede di intervista, né in scritti propri, né in dichiarazioni di poetica, la formula «monologo interiore». Ma certamente il suo romanzo è un racconto perpetuo di sé in prima persona. Essendo tuttavia il resoconto di una personalità

eminentemente fragile, labile, contraddittoria, è in qualche modo inevitabile che esso assuma i ritmi stessi del flusso di coscienza. Ora, quando ognuno di noi – è un'esperienza che possiamo fare spesso nell'arco della giornata – riflette su qualche piccolo o grande problema della propria esistenza, la nostra riflessione non segue uno sviluppo lineare, ma procede per sussulti, (per pause, esitazioni, riprese): ha la naturalezza della nostra riflessività discontinua, non obbligata ad alcuna coerenza formale. Questa incoerenza è proprio il tipico andamento stilistico del «parlare di sé» del protagonista di questo romanzo. E questa è una grande novità rispetto a quella che siamo soliti definire la narrativa ottocentesca, che – senza che questa diventasse una regola esclusiva – prediligeva la terza persona. Pensate ai grandi romanzi dell'Ottocento francese o russo o inglese, le tre grandi tradizioni narrative di cui gli scrittori italiani di inizio Novecento si sentono pienamente imbevuti. Chi di loro non ha letto Flaubert e Stendhal, chi non si è misurato con Dostoevskij e Tolstoj, chi non ha attinto a Dickens? Ebbene, in questi grandi scrittori ci troviamo perlopiù davanti a capolavori narrati in terza persona.

La terza persona è il procedimento che garantisce all'autore una sorta di (ovviamente relativa e discutibile) oggettività: io che vi racconto la

storia di Raskol'nikov, giovane studente assassino in *Delitto e castigo* oppure le inquietudini sentimentali di Emma in *Madame Bovary* di Flaubert, scelgo la terza persona perché mi offre sufficienti garanzie di riferirvi quanto ho deciso di raccontarvi in forme di relativa impassibilità. Una notevole parte dei romanzi che fanno da «giro di boa» alla narrativa del primo Novecento, opta invece – per una sorta di cooptazione involontaria (perché nessuno di questi scrittori, salvo rari casi, aveva rapporti diretti con gli altri) – per la prima persona. Così ne *Il fu Mattia Pascal* il protagonista è chi si racconta, e il racconto diventa inevitabilmente una sorta di caleidoscopio, contro cui (per assurdo) sia stata scagliata una pietra che l'ha ridotto a una miriade di frammenti. Ecco quindi che la visione del reale di chi si racconta in prima persona, con l'apparente garanzia del massimo di soggettività del narrato, è invece estremamente labile e contraddittoria: i punti di vista, in apparenza uno solo, quello della voce narrante, si moltiplicano in tanti punti di vista, di cui spetta al lettore trarre una sorta di sintesi. Anche sotto questo riguardo *Il fu Mattia Pascal* è davvero una sorta di «protoromanzo», perché il *lector* entra *in fabula*, entra nel romanzo di cui è chiamato a diventare co-autore, col protagonista e con lo scrittore che gli sta alle spalle, di quanto viene leggendo.