

LUIGI PIRANDELLO

VITA

IL FIGLIO DEL "CAOS" In un *Frammento d'autobiografia*, pubblicato nel 1933 sulla «Nuova Antologia», si legge: «Io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché sono nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvusù dagli abitanti di Girgenti [...] corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Kàos».

Questa informazione meglio di ogni altra ci introduce al centro della personalità e dell'opera pirandelliana, che vuole mostrare la **complessità caotica del mondo e del soggetto** nella nuova età di primo Novecento.

Questa coscienza si svilupperà in un percorso unitario espresso in tutte le forme letterarie: nei **romanzi** (*L'esclusa*, 1901; *Il turno*, 1902; *Il fu Mattia Pascal*, 1904; *Suo Marito*, 1911, poi riedito col titolo *Giustino Rondella nato Boggiolo*; *I vecchi e i giovani*, 1913; *Si gira*, 1915 poi con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*; *Uno, nessuno e centomila*, 1925-26), nelle **novelle** (che egli ordinerà in 15 volumi sotto il titolo complessivo di *Novelle per un anno*) e nelle **opere teatrali** (anch'esse organizzate nel loro insieme con il nome di **Maschere nude**).

LA NASCITA E LA FORMAZIONE Nel 1867 Luigi Pirandello nasce a **Girgenti** (nome, fino alla italianizzazione fascista del 1927, dell'attuale **Agrigento**) da una benestante famiglia borghese di tradizioni risorgimentali e garibaldine. A diciannove anni frequenta l'Università di **Palermo**, ma presto lascia la Sicilia per passare alla facoltà di Lettere di **Roma**, dove studia filologia romana. Conclude gli studi a **Bonn**, laureandosi nel 1891 con una tesi sul dialetto di Girgenti. Il futuro romanziere, autore di novelle e drammaturgo esordisce come poeta.

IL RITORNO A ROMA, IL MATRIMONIO, IL PRIMO IMPEGNO LETTERARIO Nel 1892 torna a **Roma** dove **insegna** e frequenta gli ambienti letterari e giornalistici della città. Scrive ancora poesie, ma comincia a comporre, senza pubblicarli, testi in prosa: novelle e romanzi.

Nel 1894 sposa a Girgenti **Maria Antonietta Portulano**, figlia di un socio d'affari del padre, dalla quale avrà tre figli: Stefano (sarà un famoso commediografo con lo pseudonimo Stefano Landi), Lietta e Fausto (importante pittore).

Nel quinquennio tra il 1895 e il 1900 collabora con riviste letterarie nazionali come «**Il Marzocco**» (dove Pascoli aveva pubblicato il *Fanciullino* e dove scriveva anche D'Annunzio) e, dal 1901, anche con la rivista «**Nuova Antologia**» (dove Verga aveva pubblicato *Mastro-don Gesualdo*). Nel 1897 è nominato professore di **Letteratura italiana** all'Istituto superiore di Magistero di Roma, iniziando la sua carriera accademica, che abbandonerà, in seguito ai successi teatrali, nel 1922.

Alla svolta del secolo pubblica le sue **prime novelle** e il suo **primo testo teatrale**; al 1901 risale il primo romanzo *L'esclusa* e del 1902 è il secondo romanzo *Il turno*.

LA CRISI ECONOMICA E LA FOLLIA DELLA MOGLIE Nel 1903 nella sua biografia si apre una pagina nera, che influenzerà in modo nefasto tutta la sua vita. Quell'anno si **allaga la zolfara** in cui il padre aveva investito i capitali di famiglia. La **rovina economica** si abbatte sulla famiglia di Pirandello. Alla notizia del disastro, inoltre, la **moglie** restò prima **paralizzata** poi manifestò i primi segni di un **progressivo squilibrio mentale**. La malattia si aggraverà nel 1916 con sfrenate scene di gelosia morbosa e immotivate, parossistiche e violente, fino a che nel 1919 Pirandello sarà costretto a far rinchiodare la moglie in una casa di cura, dove resterà reclusa sino alla morte, avvenuta nel 1959.

Sarebbe a questo punto facile collegare le disgrazie abbattutesi sullo scrittore con l'origine del suo pensiero negativo e pessimistico ma, come era accaduto a Leopardi, **la crisi familiare e il rapporto doloroso con la follia** divengono anche per Pirandello **occasioni di riflessione conoscitiva** e strumenti per una concezione negativa della condizione umana.

DAL SUCCESSO DEL FU MATTIA PASCAL AI SEI PERSONAGGI Nel 1904 per far fronte alle difficoltà economiche, si accorda con la «**Nuova Antologia**» per la pubblicazione del romanzo *Il fu Mattia Pascal*, che uscirà a puntate in rivista. Il successo del romanzo lo porterà a stringere un solido contratto con la casa editrice Treves (la stessa di D'Annunzio), che gli **garantirà adeguati compensi** e diffonderà la fama dell'autore, pubblicandone le novelle e i romanzi.

Nel 1909 inizia con una serie di novelle una collaborazione anche con il «Corriere della sera» che durerà fino alla morte, mentre il 1910 segna l'inizio delle **rappresentazioni teatrali** delle sue opere.

Il decennio dal 1910 al 1920, che comprende gli anni della Guerra, per Pirandello sono anni di intenso lavoro letterario e della crescita della sua fama, seppur segnati dai profondi dolori familiari per la malattia della moglie.

Il 1921 è il momento del **trionfo** per Pirandello drammaturgo: dopo un pessimo esordio al teatro Valle di Roma, dove fu incompiuta, il teatro Manzoni di Milano accolse come un capolavoro la *piece* teatrale **Sei personaggi in cerca d'autore**. Il successo dell'opera lo proietterà sullo scenario internazionale assicurandogli una fama planetaria.

IL SUCCESSO INTERNAZIONALE Da questo momento la vita di Pirandello si muoverà sulla scena internazionale, come **regista, direttore artistico, drammaturgo** dedito a rappresentare le sue opere, accogliendo ampi consensi e divenendo un nomade dell'esistenza: scrive novelle e commedie in albergo, tra un teatro e l'altro, nelle pause tra le lunghe *tournées* tenute nelle principali città d'Europa e d'America. Dalle sue opere, inoltre si trarranno sceneggiature cinematografiche e lo stesso Pirandello rifletterà sull'importanza del cinema nel romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

LA CONTROVERSA SCELTA DEL FASCISMO Nel 1924 Pirandello **si iscrive al Partito Fascista** intrattenendo buoni rapporti con Mussolini, nel 1925 assume la direzione del **Teatro dell'Arte di Roma** ricevendo sempre ingenti finanziamenti dal governo; l'ingresso, nel 1929, all'**Accademia d'Italia**, istituzione voluta dal regime per avere il sostegno della cultura, sembrano in contrasto con la visione della vita proposta nelle sue opere.

Le **ragioni** dell'adesione al regime non sono semplici da trovare: forse nell'ideologia della famiglia, un **nazionalismo conservatore** che vedeva nel fascismo l'unica soluzione alla crisi del dopoguerra. Forse lo scrittore apprezzò il fatto che il movimento di Mussolini si proponesse, nella sua **iniziale versione modernista e antiborghese**, come rinnovamento vitale di quell'Italia liberale e giolittiana che, ai suoi occhi, appariva come una mascherata di ideali sbandierati nelle parole e traditi nei fatti (come dimostra il romanzo *I vecchi e i giovani*). Forse, infine, l'opportunismo dovuto alla **necessità di ottenere finanziamenti e strutture** per portare avanti le proprie opere letterarie e teatrali, i visti di uscita e ingresso dall'Italia ecc.

Resta però un contrasto sostanziale fra la retorica del fascismo, che faceva della **propaganda** più sfrontata uno strumento di governo, e la **critica radicale** di Pirandello **alle convenzioni sociali**, lo **smascheramento** di una realtà amara fondata sulla **crisi del soggetto e di ogni verità assoluta**.

LA CRITICA DI "C'È QUALCUNO CHE RIDE" Sembra, però, che l'adesione dello scrittore al regime sia stata meno convinta negli **anni Trenta**, e lo testimonierebbe una breve novella, *C'è qualcuno che ride* (1934), in cui, durante una riunione di cittadini benestanti e seriamente compiti, convinti di partecipare a una manifestazione molto importante, a un certo punto si diffonde un moto di stupore che si accresce in panico, quando si sentono le sonore risate di qualcuno che non si riesce a vedere.

Pare di leggere, in questo racconto metafisico, una critica alle parvenze tronfie e trionfanti di un regime che non può sopportare chi ne mette in ridicolo gli atteggiamenti, esteriormente sicuri ed autoritari, ma incapaci di critica, di riflessione e distacco dalla sua stessa ignoranza, supponenza, violenta seriosità.

DAL NOBEL ALLA MORTE "NUDA" Nel 1934 si consacra la fama di Pirandello in quanto l'**Accademia di Svezia** gli conferisce il premio **Nobel** per la letteratura. Solo due anni dopo, però, il **10 dicembre 1936** Pirandello muore in seguito ad una polmonite contratta mentre supervisionava a Cinecittà le riprese di un film tratto dal suo **Fu Mattia Pascal**.

Le sue **volontà testamentarie** furono che la sua salma fosse trasportata sul **carro dei poveri**, avvolta in un **semplice lenzuolo**, senza fiori né bara, e che **nessuno assistesse** al funerale, neanche i figli. Una scelta controcorrente nell'Italia fascista, pronta a fare della morte di un grande scrittore l'occasione per una **chiassosa celebrazione patriottica**. Il funerale solitario, la morte nuda (per parafrasare una raccolta di novelle, *La vita nuda*) fu l'ultimo colpo di scena di un consumato uomo di teatro.

LA POETICA DI PIRANDELLO: IL SAGGIO "L'UMORISMO" (1908)

IL SAGGIO SULL'UMORISMO Pirandello compose il saggio *L'umorismo* fra il 1906 e il 1908 per un concorso universitario a ordinario di stilistica. Lo scritto fu pubblicato prima su varie riviste, poi in volume nel **1908**, con una dedica ironica «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario». È diviso in due parti, di cui la prima, che delinea una **storia della letteratura umoristica**, tradisce la destinazione accademica. Più interessante è la seconda parte, *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*, volta alla **definizione della poetica dell'umorismo**.

IL CONTRASTO CON CROCE Questa definizione avviene attraverso una polemica a distanza con Benedetto Croce, il più importante critico e filosofo italiano dell'epoca, che aveva stroncato il saggio di Pirandello. Il contrasto fra i due era inevitabile. Croce aveva appena pubblicato la sua *Estetica* (1902), dove aveva rifiutato dignità di vera "poesia" a qualsiasi opera letteraria in cui l'ideologia e la visione del mondo dell'autore non si armonizzasse con la rappresentazione e lo stile.

UNO STILE DISARMONICO PER RIFLETTERE I CONTRASTI DEL MONDO Per Pirandello invece nei testi degli scrittori umoristi il ruolo centrale è costituito proprio dalla **riflessione**, che non si nasconde, ma anzi si impone. Si tratta di uno stile **anticlassico**, che non si risolve nell'armonia e nella conciliazione del contenuto con la forma. Al contrario, nella scrittura dell'autore umorista «le immagini [...] si presentano in contrasto»; è un'arte quindi programmaticamente disarmonica che fa stridere i contrasti anziché sanarli. **Nello scrittore umorista** (Pirandello vi si identifica) **il mondo rappresentato si rivela in tutta la sua assurdità e incongruenza**.

IL COMICO: AVVERTIMENTO DEL CONTRARIO Pirandello in questo saggio distingue tra **comico** ed **umoristico**. L'assurdità delle situazioni, però, non produce l'effetto del **comico**, ossia la **risata franca e schietta**, che nasce dal semplice **avvertimento del contrario**, cioè dalla **percezione di un'anomalia** che suscita un **riso allegro**.

L'UMORISMO: SENTIMENTO DEL CONTRARIO L'umorismo produce una **risata amara** che deriva dal **sentimento del contrario**, dall'intervento cioè della **riflessione** che fa **sentire** come in quella assurdità vi sia qualcosa di **divertente e tragico** insieme, che provoca simultaneamente **riso e pianto, disgusto e pietà, sentimenti ambigui e ambivalenti**. La scrittura umoristica è quindi tremendamente seria in quanto fa riflettere sui contrasti insanabili che costituiscono la vita.

L'ESEMPIO DELL'ANZIANA SIGNORA Così si esprime Pirandello nel saggio del 1908: «Vediamo dunque, senz'altro, qual è il processo da cui risulta quella particolar rappresentazione che si suol chiamare umoristica [...]. Ebbene, noi vedremo 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 il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; 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.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca [=cosmetico che impiastri], 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 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 interviene 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 la 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, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico».

LA POETICA PIRENDELLIANA Questa è soprattutto una definizione della poetica di Pirandello stesso, del suo programma artistico. Le sue opere, le novelle, i romanzi, i drammi (tranne l'ultima produzione dei «miti»), sono tutti testi umoristici, in cui **tragico e comico, riso e serietà sono mescolati**, e da cui **non emerge alcuna visione ordinata e armonica della realtà**, ma il senso di un **mondo frantumato e assurdo**.

IL PENSIERO DI PIRANDELLO: «VITA» E «FORMA» - «MASCHERA» E «VOLTO»

IL VITALISMO Pirandello organizza un coerente **sistema di idee**: Pirandello ha una **concezione vitalistica** del mondo, affine alle filosofie di **Henri Bergson**, teorico dello «slancio vitale», e di **Georg Simmel**.

RAPPORTO DIALETTICO TRA «VITA» E «FORMA» Il pensiero pirandelliano si fonda sul **rapporto dialettico tra «vita» e «forma»**: la realtà è «vita», «perpetuo movimento vitale», eterno divenire, incessante trasformazione da uno stato all'altro, «flusso continuo, incandescente, indistinto», come lo scorrere di un magma vulcanico. Tale «vita» perpetuamente mobile e fluida, per un «destino burlone», tende a staccarsi da questo flusso e assume una «forma» distinta e individuale, in cui resta prigioniera, si rapprende, si irrigidisce, comincia, secondo Pirandello, a «morire». Da questa condizione la «vita» ambisce continuamente a liberarsi, ma solo per assumere sempre nuove «forme», in un processo infinito.

RELATIVISMO PSICOLOGICO Dal rapporto dialettico tra «vita» e «forma» deriva in Pirandello il **relativismo psicologico**, l'idea cioè che l'**identità individuale e personale** non sia qualcosa di **oggettivo, stabile ed assoluto**, come sembra alla maggior parte degli uomini, ma sia invece una realtà complessa, sfaccettata e relativa, anzi, tanto complessa e sfuggente, da risultare addirittura inesistente. Il passaggio dalla «vita» alla «forma» riguarda infatti anche l'identità personale dell'uomo. Secondo Pirandello gli uomini non sono liberi, ma sono come «pupi» nelle mani di un invisibile e capriccioso burattinaio: **il caso**. Alla nascita, tutti gli uomini sono inseriti per caso in un determinato contesto, una **società preconstituita, con leggi, convenzioni, abitudini** fissate al di là della volontà soggettiva.

LA «MASCHERA» IMPOSTA ALL'INDIVIDUO: SIAMO «UNO» Inseriti nel proprio contesto, la società o noi stessi ci assegniamo una parte nella «pupazzata» della vita: **ci fissiamo, cioè in una «forma»**, obbligandoci ad agire secondo determinati schemi (magistrato, medico, avvocato, marito o moglie dolce e fedele o arrogante ed egoista ecc.) che accettiamo **per pigrizia o convenienza**, anche in contrasto con la nostra intima natura o i nostri reconditi desideri. Siamo parte dell'«universale ed eterno fluire» della «vita», ma tendiamo a cristallizzarci in forme individuali, in una personalità che **noi stessi** ci diamo e che vogliamo coerente e unitaria. Così riteniamo di essere «uno» per noi stessi e per gli altri.

IL SENTIMENTO SOGGETTIVO DEL MONDO In realtà questa personalità è un'illusione e scaturisce solo **dal miope sentimento soggettivo che noi abbiamo del mondo**. L'interpretazione che ciascuno ha del mondo che lo circonda, infatti, secondo Pirandello, proietta intorno a noi come un **cerchio di luce** che ci impedisce di scorgere il resto della vita, le sue mutevoli e molteplici forme, che restano al buio.

LA «MASCHERA» E IL MECCANISMO SOCIALE: SIAMO «CENTOMILA» Non solo noi stessi, però, ci fissiamo in una «forma»: anche **gli altri**, con cui viviamo in società, ciascuno secondo la sua prospettiva, ci danno determinate «forme»: pertanto risultiamo individui diversi, iperbolicamente «centomila», in base a chi ci guarda. Così un individuo può crearsi di se stesso l'immagine gratificante dell'onesto lavoratore e del buon padre di famiglia, mentre gli altri lo fissano senza rimedio nel ruolo dell'ambizioso senza scrupoli o dell'adultero.

LA «MASCHERA» E IL «VOLTO»: SIAMO «NESSUNO» Per esprimere questi concetti Pirandello si serve di altre due metafore: la «forma» si può definire una costruzione fittizia, una «**maschera**» che noi stessi o il contesto sociale ci impone; sotto questa maschera c'è invece il «**volto**», che dovrebbe essere l'**autentica espressione della natura individuale**. Come la «vita», anche il «volto» quindi non è definito ed immutabile: **è un fluire indistinto e incoerente di stati in perenne trasformazione**, per cui un istante più tardi non siamo più quelli che eravamo prima; la nostra identità cambia velocemente e radicalmente, tanto che possiamo ritenere di non identificarci in «nessuno».

CAUSE FILOSOFICHE: LA CRISI DELLE CERTEZZE DEL NOVECENTO La teoria della frantumazione dell'io in una congerie di stati incoerenti, in continua trasformazione, senza centro e alcun riferimento fisso, ha origine storica. Nella civiltà ottonevicesca **entra in crisi l'idea di una realtà oggettiva**, definita, ordinata, univocamente interpretabile con gli schemi della ragione. Allo stesso modo **viene meno la concezione di un soggetto unitario e coerente**, riferimento sicuro di ogni rapporto con la realtà. L'«io», la personalità, la soggettività, l'identità si disgrega nel **naufragio di tutte le certezze**.

CAUSE SOCIALI: TENDENZE SPERSONALIZZANTI In questo periodo, inoltre, nella società si affermano altre tendenze spersonalizzanti: il **capitale finanziario e monopolistico** annulla l'iniziativa individuale e nega la persona, subordinandola ai grandi apparati produttivi anonimi (società anonime e di capitale); la **grande industria e l'uso delle macchine** meccanizzano l'esistenza dell'uomo e riducono il singolo a insignificante rotella di un gigantesco meccanismo (alienazione); la creazione di **sterminati apparati burocratici** annulla l'individuo, tra leggi e regolamenti, cancellando la sua interiorità e riducendolo alla sua funzione (burocrazia); la nascita delle **grandi metropoli moderne** rompe il legame personale con gli altri e rende l'uomo una particella isolata nella folla anonima della **società di massa**.

LA FINE DEL SOGGETTO COERENTE OTTOCENTESCO L'idea classica dell'**individuo creatore del proprio destino e dominatore del proprio mondo**, dalla **personalità singola e coerente**, alla base della cultura della **borghesia ottocentesca nel suo momento di ascesa**, ora tramonta. Nella prima fase del Decadentismo questi processi avevano indotto a **rifiutare la realtà oggettiva** e a chiudersi nella soggettività, ma poi la stessa **soggettività** si frantuma in una serie di **stati incoerenti ed inspiegabili**.

LA «TRAPPOLA» DELLA VITA SOCIALE Nei personaggi pirandelliani dominano lo **smarrimento** e il **dolore**: questi sentimenti sono causati dalla coscienza dell'**inconsistenza dell'io** e dalla scoperta di **essere fissato dagli altri** in «forme» in cui l'individuo non si riconosce. L'uomo di Pirandello, quindi, **si «vede vivere»**, **si esamina dall'esterno come sdoppiato**, comprende di **non essere mai autenticamente sé stesso** e comprende di **compiere atti abituali che gli impone la sua «forma»**, la «maschera», la sua «parte», e che **appaiono assurdi e privi di senso**. Pirandello avverte tutto ciò come una «**trappola**», un «**carcere**» da cui è impossibile liberarsi. Egli ha un acuto senso della **crudeltà che domina i rapporti sociali**, al di sotto della civiltà e delle buone maniere. **Giovanni Macchia** ha parlato di una «**stanza della tortura**» riguardo ai personaggi pirandelliani. La società appare a Pirandello come un'«enorme pupazzata», una costruzione artificiosa che separa l'uomo dalla «vita», lo impoverisce e irrigidisce, conducendolo alla morte, sebbene in apparenza sia vivo.

CRITICA E RIFIUTO DELLE CONVENZIONI SOCIALI Egli **rifiuta le forme convenzionali della vita sociale**, gli **istituti** e i **ruoli** che impone, ed esprime un disperato **bisogno di autenticità e spontaneità vitale**. Contro il **perbenismo** esteriore, Pirandello è insofferente dei legami della società, contro cui scaglia la sua **critica corrosiva**: la sua opera irride e disgrega le

convenzioni e le finzioni su cui si fonda la vita sociale nell'**Italia giolittiana e postbellica**. In particolare le novelle ed i romanzi si rivolgono alla soffocante condizione **piccolo borghese**, il teatro predilige ambienti **alto borghesi**.

LA FAMIGLIA E LA CONDIZIONE SOCIALE L'istituzione che più evidenzia la «trappola» della «forma» che imprigiona la «vita» è la **famiglia**: Pirandello ne coglie il carattere opprimente, il grigiore avvilito, le tensioni segrete, gli odi e i rancori, le ipocrisie e le menzogne, che si mescolano torbidamente agli affetti viscerali ed oscuri. L'altra «trappola» è la **condizione economico-sociale** e il **lavoro piccolo borghese**: una condizione **miseria e stentata**, fatta spesso di **lavori impiegatizi monotoni e frustranti** all'interno di un'**organizzazione burocratica gerarchica oppressiva**.

PESSIMISMO ASSOLUTO: LA FALSITA' SOCIALE COME CONDIZIONE METAFISICA Il pensiero di Pirandello è di un **pessimo assoluto**: dalla «trappola» non esiste alcuna via d'uscita storica. **Non esistono forme di società diverse e più felici**: la società stessa, in quanto tale, è negazione del movimento vitale. La critica feroce delle istituzioni sociali è **puramente negativa** e senza alternative: non è valida alcuna proposta di rinnovamento sociale, riformista o rivoluzionaria, che non modificherebbe la condizione di infelicità umana. Per questo ideologicamente Pirandello assume **posizioni fortemente conservatrici, se non reazionarie**. Egli non individua cause storiche superabili per cui la società è una «trappola» dolorosa: la società borghese è solo la rappresentazione particolare di una **condizione metafisica universale** che resterebbe identica in qualunque altro modello sociale.

LA FUGA NELL'IMMAGINAZIONE Una strada di relativa salvezza che si offre all'uomo è la **fuga nell'immaginazione**, che trasporta verso un "altrove" fantastico, come per l'impiegato **Belluca** di **Il treno ha fischiato**, che sogna paesi lontani: grazie a tale evasione può sopportare l'opprimente lavoro di contabile e la famiglia, composta di tre cieche, due figlie vedove e sette nipoti da mantenere.

LA FUGA NEL DISTACCO E STRANIAMENTO Altra possibilità è la fuga nella condizione emblematica del **«forestiere della vita»**, colui che **«ha capito il giuoco»**, che ha preso coscienza del carattere fittizio del meccanismo sociale. La «maschera» si spezza e siamo come un **violino «fuor di chiave»**, stonato, nel generale concerto della società o come un attore che «si mette a recitare sulla scena una parte che nel copione non gli è stata assegnata» (Cappuccio). Questo individuo allora **si esclude, si isola, guardando vivere gli altri, dall'esterno della vita e dall'alto della sua superiore consapevolezza**. Egli rifiuta di assumere la sua «parte», osservando gli uomini imprigionati dalla «trappola» con un **atteggiamento «umoristico», insieme di irrisione e di pietà**. E' il caso del *Fu-Mattia Pascal*, che assume tale prospettiva dopo la sua "seconda morte". Pirandello definisce questa posizione la **«filosofia del lontano»**: contemplare la realtà come da un'infinita distanza. Da tale **prospettiva straniata** si coglie l'inconsistenza e l'assurdità di ciò che l'abitudine ci fa considerare "normale".

LA FUGA NELLA FOLLIA Altra possibilità è la **fuga nella follia**: la follia in Pirandello è lo strumento per eccellenza capace di **contestare le forme fasulle della vita sociale**; attraverso il comportamento alienato si manifestano alla coscienza dell'uomo **il carattere falso delle convenzioni e dei rituali sociali**, riducendoli all'assurdo e rivelandone l'inconsistenza. Questo si manifesta nei personaggi folli **dell'Enrico IV** o di **Uno, nessuno e centomila**.

VERITA' RELATIVA E SOGGETTIVA Il pensiero pirandelliano presenta **conseguenze anche sul piano conoscitivo**. Se la realtà è un magma in perpetuo divenire, essa non si può fissare in schemi unitari: ogni immagine sistematica ed organica è solo una **proiezione soggettiva**. Il reale è multiforme, non esiste una prospettiva privilegiata da cui osservarlo; al contrario **le prospettive possibili sono infinite e tutte equivalenti**. Caratteristico della visione pirandelliana è un **radicale relativismo conoscitivo**: non si dà una verità oggettiva fissata una volta per tutte. **Ognuno ha la sua verità**, che nasce dal suo modo soggettivo di vedere le cose. Ne deriva un'inevitabile **incomunicabilità** fra gli uomini: essi non possono intendersi, perché ciascuno fa riferimento alla realtà com'è per lui, e non sa né può sapere come sia per gli altri; ciascuno proietta nelle parole che pronuncia il suo mondo soggettivo, che gli altri non possono indovinare.

PIRANDELLO TRA DECADENTISMO E PRIMO NOVECENTO Pirandello esprime quindi **la crisi delle certezze positivistiche e la sfiducia in una conoscenza oggettiva della realtà mediante gli strumenti della razionalità scientifica**. Egli, per questa **crisi gnoseologica** e per il suo **vitalismo irrazionalistico**, viene abitualmente fatto rientrare nell'ambito del **Decadentismo**, eppure sotto vari aspetti, Pirandello appare già fuori di esso.

Il Decadentismo, infatti, presenta una concezione spirituale mistica, imperniata sulla **fiducia in un ordine misterioso** che unisce tutta la realtà, compreso il soggetto umano, in una fitta rete di «corrispondenze», in un **sistema di analogie universali** che collegano il mondo e il soggetto in una totalità univocamente interpretabile e pertanto viene ammessa **l'«epifania» dell'assoluto**. In momenti privilegiati, cioè, **l'Essere può rivelare, in forme ineffabili, il suo senso riposto**; uno slancio di partecipazione mistica può portare il soggetto a **cogliere l'essenza ultima della realtà**, anche nel minimo dettaglio.

Romano Luperini ha invece persuasivamente dimostrato come **per Pirandello un'essenza ultima delle cose semplicemente non esiste proprio più**.

NOVELLE PER UN ANNO

UN PROGETTO BASATO SUI GIORNI DELL'ANNO Pirandello scrisse novelle con grande continuità per tutto l'arco della sua attività. Si trattava di racconti occasionali da pubblicare su quotidiani (soprattutto il «Corriere della sera») o riviste. A partire dal 1922 progettò una sistemazione complessiva in 24 volumi col titolo di **Novelle per un anno** in quanto si prevedeva un numero di novelle **pari ai giorni dell'anno**. L'edizione definitiva è costituita da soli **15 volumi** (l'ultimo è postumo) editi tra il 1922 e 1937, con **221** novelle.

L'ASSENZA DI UN ORDINE: LA FRAMMENTARIETA' DEL MONDO MODERNO A differenza delle raccolte classiche, di Boccaccio o delle novelle rinascimentali, nelle novelle di Pirandello non si riesce a individuare nessun **ordine determinato, né tematico né cronologico**. Ne deriva un **repertorio caotico** di personaggi e situazioni, un **insieme frammentario**, che raffigura la **complessa realtà** del mondo moderno. Lo stesso titolo «sembra alludere allo sperpero casuale dei giorni e delle vicende», in una «successione cumulativa di particolari che non riescono a inserirsi in una totalità organica» (Luperini). Le novelle quindi riflettono la **visione del mondo** di Pirandello: un mondo **non ordinato e armonico**, ma **disgregato** in una miriade di **aspetti precari e frantumati**, il cui **senso complessivo sembra irraggiungibile**.

LE NOVELLE SICILIANE: SOSTRATO FOLKLORICO E DEFORMAZIONE GROTTESCA Nella raccolta è possibile distinguere, però, almeno le novelle ambientate nella Sicilia arcaica e contadina da quelle romane, di ambiente piccolo borghese, con protagonista il ceto impiegatizio della capitale umbertina.

Le novelle siciliane possono ricordare a prima vista il clima verista, ma non vi troviamo la rappresentazione oggettiva della società e dei rapporti nella lotta per la vita. Pirandello invece 1) tocca l'aspetto **mitico, ancestrale e folklorico** della terra siciliana, centrando la narrazione su immagini archetipiche (come la Terra Madre o la Luna) o su racconti e favole popolari (ne **Il figlio cambiato** le streghe scambiano due neonati dalle culle) avvicinandosi al decadentismo; 2) presenta personaggi di quel mondo contadino deformati in modo **grottesco**, con storie **bizzarre**, stravolte, allucinate, ai limiti della **follia**. Le vicende non esprimono una condizione rappresentativa della società come in Verga, ma divengono casi **paradossali, estremizzati** sino **all'assurdo** (**La patente** o **La Giara**) che fanno **saltare ogni idea di un mondo ordinato e logico**.

NOVELLE ROMANE E BORGHESI: CONTRO LA FORMA IN NOME DELLA VITA Le novelle romane sono focalizzate su **ambienti piccolo borghesi** e ne rappresentano la condizione **meschina, grigia e frustrata**. Anche qui è estranea a Pirandello l'intenzione di fornire lo **studio scientifico di un gruppo sociale**, come avrebbe fatto un verista.

Queste figure, avviliti e dolenti, per Pirandello sono anzi la metafora di **una condizione esistenziale assoluta**: rappresentano il radersi della **vita fluida e mobile** nelle **forme che la irrigidiscono**. Di solito la «trappola» in cui questi personaggi sono prigionieri è costituita 1) da una **famiglia oppressiva** e soffocante o 2) da un **lavoro monotono e meccanico**, che mortifica e consuma l'individuo. Pirandello evidenzia le **convenzioni sociali borghesi** che impongono all'uomo **maschere** fittizie e **ruoli fissi**, che spengono **la spontaneità e l'immediatezza della vita**.

LA PRESA DI COSCIENZA E LA RIBELLIONE ALLE FORME La situazione classica delle novelle borghesi si ha quando un **avvenimento improvviso e disvelante** fa **prendere coscienza** a questi **impiegati frustrati e sfruttati** o a questi **onorati e onesti professionisti** della **disumanità** della loro condizione. Un'irrazionale gesto li spinge finalmente a vedere come assurde e insensate **le convenzioni, le regole, le norme, i ruoli** che fino ad allora hanno rispettato ciecamente. Questi personaggi, una volta **presa coscienza della arbitrarietà della loro forma**, si ribellano ritagliandosi **squarci di autenticità** rifugiandosi **nell'immaginazione e nella fantasticheria** (come ne **Il treno ha fischiato**) o in **gesti liberatori di gratuita follia** (come ne **La carriola**), prima di reimmergersi nel **regno delle convenzioni e delle forme**.

L'UMORISMO NELLE NOVELLE Nelle novelle Pirandello applica il suo tipico atteggiamento **umoristico**: egli infatti **deforma espressionisticamente i tratti fisici, i gesti e i movimenti**, trasformando le figure in allucinate marionette, e portando **all'estremo, all'inverosimiglianza e dell'assurdo i casi comuni** della vita. Da tutto questo scaturisce il **riso**, che però non è mai franco e spontaneo, ma è sempre accompagnato dal **"sentimento del contrario"**, da una **pietà dolente** per un'umanità così avvilita, per la sua sofferenza senza riscatto, per la **pena di vivere così**.

LE NOVELLE DEGLI ANNI TRENTA Le novelle degli anni '30 sono raccolte in 2 volumi delle **Novelle per un anno: Berecche e la guerra** e **Una giornata**. Alla rappresentazione umoristica delle convenzioni sociali e delle maschere che la vita impone agli uomini, si sostituisce 1) **lo scavo nella dimensione dell'inconscio**. Inoltre, vi è 2) un confronto tra la **civiltà moderna**, delle grandi **metropoli** tumultuose, dove si svolge una vita **alienata e meccanizzata**, ed un bisogno di **autenticità**, di vitalità genuina, che si manifesta come **ritorno alla natura**, come affioramento incontrollato di **istinti profondi** o come **regressione all'infanzia**. La scrittura **espressionistica o analitica** lascia posto a uno stile **surreale**

Nella novella **I piedi nell'erba** del 1834, un uomo anziano a cui è morta la moglie, mentre passa le giornate nei giardini pubblici ad osservare i bambini che corrono a piedi nudi sul prato, sente l'impulso irresistibile di denudarsi i piedi e di immergerli nel fresco dell'erba. Il gesto rivela un bisogno di regredire all'infanzia, per trovare una vitalità ormai perduta, in un contatto rigenerante con la natura, ma rivela anche impulsi profondi e inconsci di natura sessuale, di carattere esibizionistico, come viene osservato da una fanciulla che guarda l'uomo.

Ne **Il chiodo**, del 1936, un ragazzo di buona famiglia, per un impulso irresistibile e misterioso, uccide con un grosso chiodo arrugginito la piccola Betty, di otto anni, esprimendo così il rifiuto di crescere, la volontà di restare fermo ad uno stadio infantile che è visto come un Eden dove il tempo si è fermato.

Le novelle **surreali** invece, si collocano in un clima fantastico, addirittura **allucinato**. Nella novella **Soffio** (1931) un uomo scopre che, soffiando sul pollice e l'indice uniti, può uccidere e, preso da un'oscura e mostruosa volontà omicida, semina intorno a sé la morte, finché finisce per soffiare contro la propria immagine riflessa in uno specchio, autodistruggendosi.

Della novella **C'è qualcuno che ride** (1934) invece, si può fornire un'interpretazione psicanalitica oltre che storico-sociale: durante una festa ufficiale e seria, qualcuno si abbandona a un riso irrefrenabile, che rappresenta l'erompere delle pulsioni più profonde dell'inconscio, da cui la civiltà si sente minacciata, perché la spontaneità dell'istinto può rivelare le convenzioni false su cui essa si regge.

La novella **Di sera, un geranio** (1934) descrive infine l'esperienza di un'anima che si è appena staccata dal corpo, e svanendo, desidera di continuare ad esistere in qualcosa. Così, per un attimo, l'anima si cala in un geranio, che all'improvviso, nella sera, si accende di tutto il suo color rosso vivo.

Una giornata (1936) è la novella più suggestiva, poiché tratta di un uomo che, strappato dal sonno, si trova buttato fuori dal treno, di notte, in una città sconosciuta. Non ricorda nulla di sé, né della propria vita, ma gli altri sembrano conoscerlo e una grande macchina lo porta sino a casa, dove guardandosi allo specchio, si scopre già vecchio, mentre il giorno prima era ancora giovane. Quando gli vengono annunciati i figli, mentre li osserva li vede diventare vecchi nel frattempo i nipotini si trasformano in uomini. La novella è forse una metafora della vita, in cui piombiamo come estranei, senza che noi lo vogliamo, e del rapido fuggire del tempo che subito ci avvicina alla morte.

IL FU MATTIA PASCAL e "UNO NESSUNO E CENTOMILA"

LA LIBERAZIONE DALLA "TRAPPOLA" Mattia Pascal ripropone inizialmente la fisionomia di tanti altri eroi della narrativa pirandelliana, specie delle novelle: il piccolo borghese prigioniero di una "trappola sociale", costituita dalla famiglia oppressiva e da un lavoro frustrante, che divengono metafore di una condizione esistenziale assoluta, di una "trappola metafisica" che mortifica e spegne la continua mobilità, la libertà e la ricchezza che dovrebbero caratterizzare la "vita".

Mattia Pascal, che vive in un immaginario paese della Liguria, Miragno, ha ereditato dal padre una grossa fortuna, ma è ridotto in miseria da un avido e disonesto amministratore, Batta Malagna, che si impossessa del patrimonio, approfittando dell'inettitudine del giovane, scapestrato perdigiorno. Mattia si vendica seducendo la nipote di Malagna, Romilda, e mettendola incinta. Viene costretto a sposarla, ma il matrimonio si rivela ben presto un inferno, sia a causa della moglie sia a causa della suocera. Anche la misera condizione sociale pesa su di lui: dopo una giovinezza agiata e gaudente di proprietario e redditiero, si deve adattare ad un impiego squallido e mortificante: quello di bibliotecario nella biblioteca del paese, situata in una vecchia chiesa sconsacrata, abbandonata da tutti, invasa dalla polvere e frequentata solo dai topi.

Come altri personaggi-vittime, anche Mattia cerca di fuggire dal "meccanismo" che lo imprigiona.

Egli lascia il paese di nascosto, per cercare fortuna in America, ma due fatti fortuiti intervengono a modificare radicalmente la sua condizione: una clamorosa vincita alla roulette di Montecarlo, che gli assicura un notevole patrimonio, e la notizia della propria morte: la moglie e la suocera lo hanno infatti riconosciuto nel cadavere di un uomo annegato in uno stagno.

Mattia si trova miracolosamente libero dalla duplice "trappola" che lo imprigionava: la misera condizione sociale piccolo borghese e l'oppressiva famiglia. Dinanzi a lui si trovano infinite possibilità, ma commette un errore: uscito dalla "forma" impostagli dalle istituzioni sociali, che lo relegavano in una precisa "identità personale", Mattia non sceglie di vivere libero da ogni "forma", immerso nel flusso continuo della "vita"; vuole invece crearsi una nuova identità, che egli considera migliore e a sé più aderente, che lo possa rendere finalmente felice. Mattia risulta troppo attaccato alla comune concezione dell'identità personale per potersene liberare. Non è capace di elaborare una posizione filosofica critica: non capisce che l'identità individuale, qualunque essa sia, è comunque una costruzione artificiosa che mortifica l'infinita ricchezza della "vita".

Mattia decide di mutare l'aspetto fisico: si taglia la barba, si fa crescere i capelli, maschera l'occhio strabico con lenti scure, cambia foggia dei vestiti, quindi trova un nuovo nome: Adriano Meis. Infine immagina un passato ed un contesto adatto alla sua nuova personalità.

LA LIBERTÀ IRRAGGIUNGIBILE Essere libero, però, significa anche essere estraniato: «forestiere della vita».

Adriano Meis, assaporando la sua nuova libertà viaggia per l'Italia e l'Europa, ma ben presto prova un penoso senso di vuoto e di solitudine. Soffre ad essere escluso e prova una struggente nostalgia per ciò che abitualmente circonda una persona: una casa, le amicizie, gli affetti.

Anche questo conferma come il protagonista non sia interiormente libero; egli è ancora attaccato al comune concetto di identità, persino alla famiglia e alle relazioni sociali, di cui pure aveva fatta un'amara esperienza.

La nuova identità è fittizia, esattamente come la precedente, e ne presenta tutti gli svantaggi: costringe a rinunciare continuamente alla agognata libertà assoluta, ad indossare una maschera, a mentire di fronte agli altri, a causa degli inevitabili rapporti che si devono stringere con essi.

Tale condizione, però, risulta persino peggiore della precedente, perché non presenta i vantaggi connessi con l'identità socialmente riconosciuta: la possibilità di stabilire legami duraturi o di realizzarsi attraverso le proprie opere, la famiglia, il lavoro.

L'identità falsa rivela in modo traumatico a Mattia tutta l'inconsistenza dell'io. Il personaggio non è ancora in grado di accettare questa scoperta e di elaborare una concezione alternativa: resta tutto dentro alla concezione comune della persona come un'entità definita, autentica e solida.

L'errore dell'eroe non consiste nell'aver scelto la libertà assoluta, nell'aver rinunciato all'identità e nell'aver rifiutato qualsiasi "forma", cadendo così inevitabilmente nell'angoscia, come interpreta taluno, ma, al contrario, l'errore di Mattia risiede nel non essere stato capace di vivere fino in fondo la sua libertà, rifiutando definitivamente ogni identità personale: egli si è invece costruito una nuova "forma", per di più falsa, quindi ancora più costrittiva.

I LEGAMI INSCINDIBILI CON L'IDENTITÀ PERSONALE Adriano Meis, non resistendo più alla sua condizione di «forestiere della vita», decide di immergersi nel flusso vitale o meglio, nelle forme fittizie del vivere sociale.

Si trasferisce a Roma, prendendo in affitto una stanza presso la famiglia piccolo borghese di Anselmo Paleari, vecchio pensionato maniaco di spiritismo e teosofia, che ama esporre agli altri le sue bizzarre teorie; qui Adriano/Mattia si innamora della giovane figlia di questi.

Nuovamente il comportamento dell'eroe dimostra come egli non sia capace di assumere la posizione di un "filosofo" estraniato dalla realtà sociale e cosciente delle sue finzioni, ma senta all'opposto l'irresistibile richiamo della "trappola". Si manifestano inesorabilmente le negative conseguenze della "forma" falsa.

Pur amando Adriana, l'eroe non può stabilire un legame con lei, perché socialmente non esiste; quando viene derubato dal cognato disonesto della fanciulla, Papiano, non può denunciarlo alla polizia; nel momento in cui è sfidato a duello dal pittore Bernaldez, non può accettarne la sfida. L'identità fittizia non gli consente di immergersi nella vita comune.

Adriano Meis scopre così con agghiacciante chiarezza la sua condizione di essere escluso irrimediabilmente dalla vita sociale a cui è rimasto legato. Si sente un'ombra inconsistente, che tutti possono calpestare, non una persona.

Si libera quindi della falsa identità di Adriano Meis, simulando un suicidio, e riprende la vecchia identità di Mattia Pascal. La decisione gli dà un senso di sollievo e di esaltazione euforica: «Ah, tornavo ad essere vivo, a esser io, io, Mattia Pascal. Lo avrei gridato forte a tutti, ora: "Io, io, Mattia Pascal! Sono io! Non sono morto!"».

La ripetizione ossessiva del nome e del pronome «io» rivela quanto l'eroe è ancora attaccato all'identità personale.

Tornato alla sua identità originaria, soppressa la nuova personalità che si era rivelata una più opprimente costrizione, Mattia Pascal decide anche di ritornare nella vecchia «trappola» della famiglia, e prende il treno per Miragno. Ma, ripresentandosi a casa, scopre di non poter rientrare nella vecchia «forma»: la moglie si è risposata col suo migliore amico, Pomino, e ne ha avuta una figlia. Ora veramente l'eroe non può più avere alcuna identità.

Per necessità oggettiva assume allora quell'atteggiamento di estraniato, di «forestiere della vita», di osservatore distaccato dell'assurda commedia dell'esistere, cosciente che i rapporti sociali sono convenzione immotivate, che l'identità individuale è una finzione arbitraria, verità che prima non aveva saputo sopportare, e vive «in pace», senza quelle smanie e sofferenze che l'avevano spinto a tentar di rientrare nella «forma» originaria.

Riprende il suo posto nella biblioteca, e la assume come osservatorio della vita che scorre ormai lontana da lui, dedicandosi a scrivere la propria singolare esperienza. Questo memoriale steso dal protagonista al termine della sua vicenda costituisce appunto il romanzo.

IL SIGNIFICATO DEL FU-MATTIA PASCAL Nella pagina conclusiva l'eroe discute con l'amico don Eligio, cercando di definire l'insegnamento che si può ricavare dalla sua esperienza. Il prete propone l'interpretazione più ovvia, ispirata al senso comune: «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». Per lui la «morale» della vicenda di Mattia sarebbe **l'impossibilità di rinunciare alla nostra identità, socialmente determinata**.

Taluni, come Benedetto Croce, hanno ritenuto che questo fosse veramente il senso del romanzo, ma non hanno tenuto conto di almeno due elementi: il primo è il valore mediocre di questa morale, che non poteva certo essere quella di uno scrittore lucido e corrosivo come Pirandello; il secondo elemento è l'obiezione successiva di Mattia Pascal: «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». L'identità solida e coerente non è stata affatto ripristinata, anzi, è stata del tutto dissolta.

Eppure la vicenda non termina **neppure con la piena consapevolezza**: Mattia Pascal non giunge neppure a comprendere del tutto che l'identità non esiste ma è solo una costruzione illusoria, come i rapporti tra gli individui non sono altro che assurde convenzioni sociali. In realtà **Mattia Pascal si limita a rendersi conto di non essere nessuno**.

LA COMPLETA IMMERSIONE NELLA VITA NELLA FOLLIA DI VITANGELO MOSCARDA Un successivo eroe, **Vitangelo Moscarda di Uno, nessuno e centomila**, procederà oltre, e rinuncerà deliberatamente all'identità e al nome che ne è l'insegna, sprofondando nel fluire della vita e fondendosi con le cose mutevoli, senza più fermarsi in nessuna «forma» («Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo [...] muoio ogni attimo, io; e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero non più in me, ma in ogni cosa fuori»).

Mattia Pascal non arriva a questa soluzione «in positivo»: si ferma al momento negativo, alla *pars destruens* dell'illusione di un'identità individuale, ma non va verso la fusione con la «vita». Sa solo ciò che non è più, non ciò che potrebbe essere. E' solo una prima tappa del processo, quella che sgombra il terreno dei pregiudizi: il **momento costruttivo** sarà segnato dal successivo romanzo (che Pirandello inizia a scrivere già nel 1909, anche se lo condurrà a termine vari anni dopo).

IL «FU» DI MATTIA PASCAL: LA COSCIENZA DELLA NEGAZIONE DELL'IDENTITÀ Significativa è allora l'ultima frase del Fu Mattia Pascal, che ne motiva anche il titolo: «Io sono il fu Mattia Pascal». L'eroe, a differenza di Moscarda, non rinuncia totalmente al nome, segno esteriore dell'identità. Deve fare ancora riferimento ad esso: si accontenta di porgli davanti quel segno «meno», la particella «fu», ad indicare **la negazione dell'identità**, senza prospettare soluzioni alternative. Ma tali alternative sono ben presenti già sin d'ora a Pirandello: lo testimonia la «lanterninosofia» di Paleari, in cui si prospetta appunto la liberazione dai vincoli contingenti dell'io ed un'immersione nella «vita universale, eterna», da cui solo un'illusoria identità sembra distaccarci. Quindi Pirandello non attribuisce ancora a Mattia Pascal il suo statuto definitivo di eroe «filosofo», che ha toccato il vertice della consapevolezza: si limita a proporre un **eroe provvisorio, il protagonista di un processo di negazione delle illusioni e delle costruzioni fittizie del vivere sociale**.

«UNO NESSUNO E CENTOMILA». E' in questo romanzo, iniziato nel 1909 ma pubblicato alla metà degli anni Venti, che Pirandello esprime **l'assenza di ogni verità assoluta, la falsità di ogni identità** e l'unica alternativa nell'abbandono di ogni forma per entrare nel flusso di una vita mutevole e senza vincoli. A costo però di **abbandonarsi alla follia, di uscire definitivamente dal consorzio sociale**. Il romanzo, però, proprio per la nettezza della tesi, appare piuttosto **schematico** e meno riuscito del Mattia Pascal, dove si esprimeva ancora il tentativo del protagonista, certo destinato allo scacco ma commovente, di realizzarsi in un'identità più autentica.

LA TRAMA E IL SIGNIFICATO DEL ROMANZO: IL NASO PENDE A DESTRA! La vicenda è ambientata a Richieri, un'immaginaria cittadina di provincia. Vitangelo Moscarda, figlio di un banchiere in fama di usuraio, vive di rendita grazie al patrimonio ereditato dal padre. È sposato con Dida e la sua vita scorre serena, almeno all'apparenza, fino al giorno in cui la moglie gli fa notare che il naso pende a destra.

L'osservazione, del tutto casuale e non malevola, procura al protagonista, che di tale difetto non si era mai accorto, una crisi d'identità, perché lo fa ossessivamente riflettere sulla radicale differenza tra il modo in cui un individuo vede se stesso e il modo in cui lo vedono gli altri. Moscarda ha l'impressione che la propria personalità si frammenti nelle varie immagini che i suoi concittadini si sono fatte di lui. Egli si sente uno per sé stesso, ma centomila per i suoi conoscenti, che ne hanno ciascuno una visione soggettiva e alterata, e quindi finisce per non sentirsi nessuno.

Per questo motivo, comincia a comportarsi in modo imprevedibile e, per stupire i suoi conoscenti, arriva anche a sfrattare un poveraccio da una catapecchia di sua proprietà per poi regalarlo subito dopo, una vera casa. Stanco della fama di usuraio che lo perseguita a causa del padre, decide di cambiare vita totalmente e di chiudere la banca da cui derivano le sue ricchezze. Vanamente il suocero cerca di dissuaderlo: di fronte alla sua ostinazione, la moglie lo abbandona e, insieme con gli amministratori della banca, cerca di farlo interdire, cioè di privarlo del diritto di disporre dei suoi beni.

Anna Rosa, un'amica della moglie, con cui nasce una simpatia, gli rivela i piani dei famigliari e lo consiglia di rivolgersi al vescovo, che lo convince a donare i suoi beni alla Chiesa. Moscarda decide di realizzare immediatamente quanto il vescovo gli ha suggerito: con la donazione dei suoi beni alla Curia viene costruito un ricovero per poveri, dove si rinchioda volontariamente. La sua apparizione in tribunale nelle vesti di un povero mentecatto suscita l'ilarità generale. È l'ultimo atto pubblico di Moscarda: deciso a distruggere ogni precedente immagine di sé, egli vivrà d'ora in poi nell'ospizio, senza più nessun nome, abbandonandosi alla contemplazione della natura e al fluire del tempo.