



ANGELO R. PUPINO
Università di Napoli L'Orientale
arpupino@libero.it

MONSIEUR PASCAL C'EST MOI

Alla cara memoria di Clara Borrelli, precocemente mancata al profondo affetto della famiglia, alla sincera stima di colleghi e studenti, memori tutti del tratto così affabile come scrupoloso che le fu proprio.

ERLEBNIS

Già nel *Fu Mattia Pascal* [1904] (come pure altrove) Luigi Pirandello aveva argomentato che la condizione umoristica dell'arte sia fondata sulla «riflessione» consapevole. Né le sue pagine più precoci su Alberto Cantoni [1893], umorista da lui reputatissimo e corteggiato, avevano eccepito. Se alcune di esse, poi recuperate anche in *Arte e scienza* [1908], verranno altresì trasposte nel trattato *L'umorismo. Saggio* [1908], sarà stato perché ne costituivano una sorta di preludio – seppure autonomo. Erano in sostanza un abbozzo, una prova della suddetta dissertazione – che chiameremo altrimenti 'manifesto'. Ne leggo subito il brano seguente:

Nell'umorista [...] la riflessione assume una parte [...] importante; non si nasconde, né resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perché la concezione, in ogni vero umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione; e questa rimane, sì, come uno specchio interiore; ma – per usare una immagine – è come uno specchio d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di rimirarsi, ma si tuffa e si smorza; e il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista e il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. La quale nasce insomma dal contrasto tra il caldo del sentimento e il freddo della riflessione. [...] Ora, perché questo sdoppiamento avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini, un'esperienza che, se da un lato non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali e di levarsi come un'allodola perché lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo; dall'altro lo induce a riflettere che la

tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; lo induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto: poco importa, giacché non è né può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, perché forse non esiste.

Il riferimento all'«esperienza amara della vita e degli uomini» invita ad aprire una breve parentesi. Tanto più se, si voglia o no, finiremo ad ascrivere all'arte umoristica una genesi psichica.

Sembra infatti che quel richiamo alluda al trauma esistenziale di un soggetto, a una ferita dolorosamente incisa in lui: sul suo corpo e sulla sua sensibilità, in strati occulti e imperscrutabili, ineffabili. Oserei dire nell'inconscio: un abisso che potrebbe in parte annunziare le dottrine rivoluzionarie, presto trionfanti, dell'esploratore più tenace e acrive dell'ignoto racchiuso nel suo fondo. Freud, s'intende. Che fu contemporaneo e complice preterintenzionale del coacervo di novità letterarie, specialmente anglofone, che fioriranno nel Novecento. Non a caso, la di lui opera costituente, *Die Traumdeutung*, appare sì nel 1899, salvo che, come a voler compenetrare di sé il secolo imminente, fu datata all'inaugurazione dello stesso, al 1900. E lasciamo stare che, stando a Michel David (*La psicoanalisi nella cultura italiana* [1966]), la penetrazione della stessa nella cultura nazionale fu seriore e lenta. A parte qualche precoce eccezione (ad esempio quella di Boine, che con *Il peccato* [1913] fu peraltro tra i pionieri dello *stream of consciousness*).

Due parole invece vanno spese sopra una circostanza non priva di significato. *Die Traumdeutung* nasceva sotto un patronato emblematico: «Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo»: un verso virgiliano (*Aen.*, VII) che si presentava al lettore in bella evidenza fin dalla copertina del cospicuo volume. Invocava le misteriose potenze del sottosuolo ed era senz'altro compatibile con chi l'abisso dell'inconscio l'osservava da una specola diversa. In parallelo. Così come parallelo era – altra coincidenza sintomatica – *L'umorismo* rispetto a *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905] del fondatore della psicoanalisi. Ma non che con ciò voglia insinuare che Pirandello – che pure leggeva il tedesco – ne avesse conoscenza diretta. Semmai spirava che su entrambi gli autori lo stesso *Zeitgeist*. Diciamo così.

In una lettera all'amico Luigi Antonio Villari, nel 1908, l'anno stesso in cui usciva il proprio trattato di poetica, Pirandello confessava inoltre la genesi patologica del suo lavoro. Attestava precisamente che la propria «attività» non era che «frutto d'albero insanabilmente attossicato, radicato profondamente nella più acre e nera tristezza». E non importa poi troppo se il trattato predetto ometteva di indicare la «causa determinata» di quella «attività» – fertile *humus* che costituirebbe la condizione soggettiva su cui sarebbero concresciuti e prosperati perfidi effetti pungenti. Né importa tanto se l'autore opinava che questi ultimi fossero sì, se pur solo di massima, conseguenza di una personale «esperienza amara». Il che implica che essi, anche se davvero pungenti, tali non siano né per stato di necessità né sempre. Tant'è che poco più oltre, quando interviene l'assicurazione che la sofferenza subita possa varcare «i limiti del nostro essere individuale», si aggiunge che comunque essa, lungi dal conseguire una condizione universale, mantenga la propria «radice» in quell'«essere». Dove altrimenti? Dove, se alla «disposizione d'animo che suol chiamarsi umoristica» concorrono casi ragguagliabili appunto al singolo? Quali casi?

A parte l'«esperienza amara», che è un'esperienza vissuta, si badi, *Erlebnis*, si elencano «una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende [...], o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito» dall'autore. Sicché appare fondato il parere di un pirandellista esperto quale Gaspare Giudice (*Luigi Pirandello* [1963]). Sfidando i rischi incussi dalla *biographical fallacy*, o comunque prescindendone, egli asseriva che il Nostro avesse eseguito una «continua autobiografia». Che senso avrebbe allora esorbitare dai predetti «limiti del nostro essere individuale»? Tutto sta a intendersi su cosa sia l'autobiografia. Atteso che secondo lo stesso Giudice quella di Pirandello sembra piuttosto relativa alla vita vissuta, appunto all'*Erlebnis*, non si evocherebbe in tal modo la dimensione autobiografica fattuale? Si può sottoscrivere questa interpretazione? Essa non contraddice certo l'opzione umoristica, salvo che occorrerà controllarne, sia pure alla svelta, l'attendibilità sul *corpus* dell'opera pirandelliana.

L'AUTRE MOI

Procedendo per campioni si rammenterà subito *Scienza e critica estetica* [1900], ove è manifesta la suggestione esercitata da un pre-freud-

diano noto pure a Proust. Alludo ad Alfred Binet. Un caso di bigamia, visto che a lui appartengono anche testi teatrali che forse facilitavano l'uso del lavoro scientifico. Collaboratore di Charcot alla Salpêtrière – al lavoro del quale si abbeverò pure il giovane Freud – egli sosteneva nelle *Altérations de la personnalité* [1892], razionalizzando la materia, che «lo spirito evocato dal medium non è altro che il personaggio subcosciente». Pirandello, allora, che conosceva senz'altro quell'opera – come del resto, ne faremo cenno, conosceva pure *Spiritismo?* di Capuana [1884] – istituiva da parte sua un parallelo tra lo spirito evocato da un medium in *trance* l'artista:

Con gli elementi del nostro io noi possiamo perciò comporre, costruire in noi stessi altre individualità, altri esseri con propria coscienza, con propria intelligenza, vivi e in atto.

Ognuno vede quanta luce nuova da queste prove di fatto irrefragabili si riversa sul mistero della creazione artistica. Gli elementi costitutivi dello spirito d'un artista sono di gran lunga più numerosi e più varii di quelli d'uno spirito comune. E l'artista, nel momento dell'estro, in cui la sua coscienza normale si smarrisce, si disgrega in tumulto, veramente compone, costruisce, crea con gli elementi del suo proprio spirito, altri personaggi, altri individui in sé, ciascuno con la sua propria coscienza, con una intelligenza sua propria, vivo e operante.

È come presumere che tra l'autore e il suo personaggio intervenga un'osmosi. O come congetturare che nel secondo, divenuto appunto «vivo e operante», una sorta di simbiote, quasi un clone, si transustanziano «elementi» spirituali e intellettivi del primo. Non si tratterebbe dunque di una tendenza trivialmente psicologica; e tanto meno meccanicamente autobiografica.

Ancora più compatibile sarà un'intervista apparsa a cura di Mario Manaira sul «Pensiero» del 12 giugno 1926. Al suo interlocutore lo scrittore, finalmente celebre dopo il grande successo ottenuto dai *Sei personaggi in cerca d'autore* [1921-1925], dichiara: «ciò che scrivo è il contenuto della mia vita». Cosa vuol dire questa confessione? Ecco che l'intervistato subito specifica: «scrivo il mio pensiero, esprimendo idee che sono intimamente mie e che formano l'essenza della mia vita». Visto allora che il «contenuto» della vita resta molto vago, e visto ancora che

se esso consisterà nel «pensiero» non includerà o non dovrebbe includere le vicende vissute, la dimensione più propriamente autobiografica è perfino sfumata ulteriormente. Sembra che il titolare prescinda volutamente dai fatti.

Sia chiaro: non è che un autobiografo, chiunque egli sia, racconti la sua vita, o anche solo un aspetto o un episodio della stessa, sempre alla prima persona. Né d'altronde deve. Conosciamo tutti, sia detto come esempio, un testo notissimo. Appartiene all'apprendimento dei primi rudimenti della letteratura latina. Lo abbiamo studiato sui banchi di scuola, ed è il *De bello Gallico* di Giulio Cesare. Ivi l'Io dell'autore – l'Io grammaticale, ovvio – si eclissa. Il pronome e i predicati riferiti al soggetto sono alla terza persona. Ma d'altra parte, quando il racconto di una vita è in prima persona, e chi lo porge ha il nome dello stesso autore reale, siamo poi sicuri che si tratti sempre di una vera e propria autobiografia? Niente affatto. Valga in merito un esempio macroscopico. È quello di Proust. Egli, inteso come autore empirico, indirizza sì l'attenzione di chi legge la *Recherche* verso il suo soggetto, verso colui che ivi dice Io. E che ha un nome identico a quello dello stesso Proust: Marcel. Coincide allora costui con l'autore empirico della *Recherche*? Solo che questa è pura *fiction*. Dunque?

Proust non pretende, semmai disdice di esserne lui stesso l'omonimo personaggio. Che in quell'opera immensa, che se non è un romanzo classico è il romanzo di un romanzo, dunque *fiction*, agisce e parla proprio da protagonista. Narra di sé e di altri. Ma come soggetto di una enunciazione romanzesca, abbiamo detto. Narrando alla prima persona di vicende che lo coinvolgono, egli sarà allora un narratore autodiegetico – stando alla classificazione proposta da Gérard Genette, s'intende (*Figures III* [1972]). Ma non il narratore empirico.

Non per nulla Proust eccepisce altrove che la titolarità anagrafica di un'opera cela una identità segreta, un «autre moi»: «un libro è il prodotto di un Io altro da quello che manifestiamo nelle nostre abitudini, nella società, nei nostri vizi» – si legge nello scartafaccio [1908-1911?] pubblicato postumo e noto come *Contre Sainte-Beuve*. Ove a confutazione del taglio biografico che il grande critico in epigrafe conferì ai suoi *Portraits littéraires*, Proust eccepiva: «Quell'Io, se vogliamo tentare di comprenderlo, è nel profondo di noi stessi: è provando di ricrearlo in noi che possiamo pervenirvi. Si tratta di una verità che dobbiamo creare di sana pianta».

Se dunque una figura finzionale implica le latebre di chi la generò, o se magari l'autore reale tende a sovrapporsi ad essa, ch'è quanto dire al se stesso riflesso nella finzione, fosse pure un se stesso segreto, ignoto o forse solo *honteux*, un «autre moi», racconta allora la verità, circostanze vere di pensiero, di emozioni, di fatto? Altrimenti detto: se insomma un'opera può apparire e vuole essere autobiografica, non necessariamente l'autobiografia racconterà sempre le vicende vere e verificabili di una vita vissuta. È troppo noto, perché richieda più di un cenno molto svelto, il fecondo fiorire di studi che soprattutto nell'ultimo scorcio del Novecento – Philippe Lejeune ne fu testimone e complice (*Le pacte autobiographique* [1975]) – hanno accertato il brulichio di mistificazioni inganni tranelli pur involontari e inconsci che implica lo specifico genere letterario – da Sant'Agostino, citando a caso e alla rinfusa, a Montaigne e Rousseau, da Casanova ad Alfieri, Primo Levi ecc. Né sono mancate in materia trattazioni estreme la cui radicalità si confessa in forma esplicita, forse ostentata, fin dal titolo del testo che la libera. In proposito basterà pensare a un celebre saggio di Paul De Man, *Autobiography as De-Facement*, apparso su «MLN» nel 1979.

AUTORITRATTO

Mi astengo però dal ricorrere alla formula pur abbastanza gettonata dello "sfiguramento". Interessa semmai coonestare che se l'oggetto in discussione è Pirandello, il ragguaglio più adeguato al caso suo sembrerà l'autoritratto: il genere, diciamo. Non quello verbale (letterario). Che non potendo ritrarre fedelmente i tratti somatici della persona, vira piuttosto verso il carattere, verso la personalità. Ma soggiacendo spesso, in ciò, alla tentazione di idealizzarla. E a tal proposito richiede una breve considerazione il veicolo preferenziale. Che sarà stato meno la prosa che il verso. Forse perché l'intento è di spargere un'aura poetica sull'oggetto?

Restando in ambito domestico, concentrate tra fine del Sette e inizio dell'Ottocento, si colgono alcune esperienze tra le più insigni. E tendenzialmente indulgenti. Alfieri, che di sé rileva un «aspetto buono» e «non maligno mai» [1786]; Manzoni, che professa «cor gentile» e «Lingua or spedita, or tarda, e non mai vile» [1801]; Foscolo, di cui colpiscono gli «occhi incavati intenti» che lasciano intuire una persona pensoso

[1803]. In prosa, invece, scrivendo Leopardi il 2 marzo 1818 a Pietro Giordani, parla delle proprie condizioni psico-fisiche. È la nota lettera della «malinconia» e dei «sette anni di studio matto e disperatissimo» a causa dei quali, confessa il mittente, «mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo, che è la sola a cui guardano i più».

Non però che l'autoritratto figurativo sia del tutto esente da alterazioni della figura rappresentata. Se una rapida digressione non è troppo invadente, si avvertirà che le domande a cui rispondere sarebbero le seguenti: chi veramente ritrae colui che si ritrae? Si esibisce forse per qualcuno o per un dato pubblico come da un palcoscenico? Chi sarà, insomma, il soggetto che si converte in oggetto? È davvero inconfutabile che il soggetto ritrae o esibisce (ostenta?) sé stesso e non un Altro in cui si sdoppia? E se ritrae sé stesso, sarà un sé stesso come davvero si vede? Come si vedrebbe in uno specchio, voglio dire, o come lui pensa o si arroga di essere?

Se nel corso dell'età medievale la pittura tendeva ad esaurirsi in contenuti sacri, a partire dall'età moderna il suo interesse non ignora l'uomo. Egli, la sua anima, con il pensiero di Marsilio Ficino (*Theologia platonica de immortalitate animarum* [1469-1474]), è ora al centro della conoscenza e della speculazione filosofica. In tale clima culturale l'arte figurativa sviluppa una affollatissima tradizione iconologica centrata sull'autoritratto come indagine volta a cogliere l'essenza di chi si rappresenta. Traendone pochi esemplari, ma senz'altro rappresentativi, si consideri mentalmente il vasto campionario di autoritratti tramandati dal Rinascimento alla modernità. I loro autori sarebbero così numerosi da farci rischiare la dispersività.

Onde eluderla, rivolgiamo allora l'attenzione direttamente a un Dürer. Tra le sue molteplici prove nel genere, eseguite dal 1484 in poi, scegliamo di guardare un celebre autoritratto decisamente idealizzante del 1500. Il pittore ha ancora ventotto anni, ma ciò nonostante sprigiona già, in sintonia con la promozione dell'artefice ad artista proposta ad esempio da Leon Battista Alberti (*De pictura* [1435-1436]), una notevole consapevolezza di sé. Il suo atteggiamento non la nasconde affatto: viso disteso e sguardo sicuro. Nessun tentativo di esprimere o magari fingere un minimo di modestia, di umiltà – virtù evangelica non irrilevante

in un'epoca devota, e peraltro anteriore alla riforma luterana [1517], tant'è che all'arcangelo Gabriele, che secondo il Vangelo di Luca le annunciava il parto di Gesù, Maria rispondeva: «Magnificat anima mea Dominum [...] quia respexit humilitatem ancillae suae». L'eleganza del giovane ritratto, locupletata peraltro da un opulento bavero di pelliccia, implica successo, un alto *status* sociale piuttosto sfoggiato. In alto, a sinistra di chi guarda, il di lui monogramma: la firma, che all'epoca non era proprio protocollare. A destra, formando idealmente dal monogramma attraverso gli occhi come una linea orizzontale, l'iscrizione

ALBERTUS DURERUS NORICUS
 IPSUM ME PROPRIJS SIC EFFIN
 GEBAM COLORIBUS AETATIS
 ANNO XXVIII

– ove il predicato («effingebam») è comunemente tradotto con una voce verbale pressoché divina: “creare” («Io Albrecht Dürer di Norimberga, all'età di ventotto anni, ho creato me stesso a mia immagine con colori appropriati»). Ma non è tutto. Ciò che spicca è la postura: mezza figura frontale, lunghi capelli biondi spioventi ai lati, mano destra appena levata quasi in modalità benedicente. Stando a una suggestione dell'intendenza, essa susciterebbe un paragone – ove sostenuto da una qualche forma di conoscenza diretta o indiretta – con il *Salvator mundi* di Antonello da Messina (1465-1475). Ma in verità il modello sarebbe non raro, tanto è vero che lo propose anche il *Salvator mundi* di Leonardo (1500 circa), replicato poi da qualche suo allievo. Ciò non toglie tuttavia che la scelta di Dürer fosse senz'altro ardita. Egli non commetteva solo il peccato luciferino di orgoglio. Si ammantava di un'aura addirittura divina. Tanto più che dal ciuffo lungo il naso, il mento e l'indice, si potrebbe tracciare una linea verticale, che intersecando idealmente l'orizzontale predetta formerebbe una croce.

O si consideri ancora un conosciutissimo autoritratto di Velásquez. Penso al sé stesso che egli ritrae in una grande tela del 1656 che accende vari interrogativi: *Las Meninas*. È un grande classico tanto complesso quanto illusionistico ove l'autore si rappresenta in basso a sinistra di chi guarda. Il suo atteggiamento è sereno. Semmai meditativo. Ha tavolozza e pennelli nella mano sinistra e il pennello con cui sta lavorando

nella destra. Ed è degno di nota che egli, malgrado la rigida etichetta di corte, si rappresenti in un dipinto celebrativo cui conferisce la massima formalità la presenza dei sovrani, Filippo IV e regina. Posizionati dietro lo specchio di cui si dirà, e dunque invisibili allo spettatore, le loro figure si scorgeranno riflesse in un piccolo specchio sulla parete di fondo. L'immagine di Velásquez intento al lavoro in corso è appena arretrata rispetto al gruppo dell'infanta Margherita e damigelle che sovrasta. Il primo piano è occupato, a sinistra di chi guarda, da una porzione del cavalletto e del dorso della tela su cui l'autore sta dipingendo. Che per quanto ripresa così, si identifica pur sempre con la pittura. Non artigianato: arte. Chi la sta eseguendo guarda innanzi a sé. Non tanto oltre, come sembrò a Foucault (*Les mots et les choses* [1966]), quanto verso uno specchio. Non visibile allo spettatore, ne è chiaramente suggerita la presenza – peraltro imprescindibile. Velásquez, di fronte allo specchio, e dietro il recto della tela, sembra ponderare sul proprio lavoro in costruzione. Forse sull'arte che va creando in guisa di metadiscorso non-verbale – per immagini. L'insieme si riverbera sulla predetta superficie catottrica. L'autore pensa, dicevamo, e traspone il tutto in pittura. Compresa l'immagine di sé stesso. Che se non è che simulacro del simulacro percepibile nello specchio frontale, si deve perciò presumere che duri quanto i corpi reali restano innanzi ad esso, e che come questi sia pertanto evanescente. Suscettibile di dileguarsi del pari che ogni altra parvenza. Allusione alla umana caducità? *Vanitas vanitatum*? Solo che intanto le immagini, pur periture, sono affidate alla eternità dell'arte. Dipinta sul fronte dell'abito del pittore, che nonostante l'abbigliamento prezioso attende al lavoro, è esibita, forse aggiunta in seguito, una croce rossa di grandi proporzioni. È la croce di Santiago, onorificenza prestigiosa conferita da Filippo IV.

Parecchio tempo dopo, nel secolo scorso, non mancò invero qualcuno il cui occhio della mente leggesse in profondità *Las Meninas*. Ne propose una interpretazione attendibile. Tale che non piegasse il quadro a un senso tendenzioso, ma che ne individuasse e rendesse intelligibili aspetti più o meno celati. Era una operazione interpretativa tanto più legittima se un'opera d'arte vive nella dialettica delle ricezioni che si succedono su di essa. Chi la eseguiva era qualcuno di competenza indubbia. Affascinato, pressoché ossessionato dalla scena. Di chi si parla? Di un grande collega di Velásquez, che con lui si confrontò come in

un lungo e intenso corpo a corpo. Fu Pablo Picasso, anch'egli autore geniale di molti autoritratti. In cinquantotto tra pitture e disegni, nel corso di una sola estate, egli, quando la diffusione della fotografia aveva sottratto alla pittura la funzione della fedeltà all'originale, decostruì la predetta tela rifacendola o esaltandone singoli particolari. In quel profluvio di incontri ravvicinati si distingue tra gli altri un disegno con la data originale del 16.8.57. In esso la figura di Velásquez, distinguibile dalla grande croce di Santiago, sovrasta in una proporzione accresciuta di molto e in un primo piano che sovrasta le altre figure. Ma la figura di Velásquez, pur piegata allo stile personale di Picasso, giganteggia anche, sempre in primo piano, in altri quadri. E aggiungo che l'ingrandimento non sembra affatto privo di un significato particolare. Celebra il ruolo dell'artista. Già, ma di quale artista si tratterebbe? Di quale dei due? Certo, nel caso l'artista, il soggetto, non è Velásquez. È Picasso. Che intanto si è convertito anche lui in oggetto. È allora lui che si esalta? Ciò che però non esclude una idea che forse l'altro artista, Velasquez, aveva intuita di sé stesso. Anche lui, magari implicitamente, senza ardire di manifestarla troppo, inibito forse dalla presenza dei sovrani che osservano, anche lui eseguiva una orgogliosa apologia per immagini del grande artista che era e sapeva di essere?

Non si può infine tralasciare Vincent van Gogh, autore compulsivo di autoritratti. Sono numerosissimi. Circa quaranta, la gran parte dei quali concentrata tra il 1886 e il 1889, gli anni più difficili che preludono al suicidio. Nella molteplicità delle immagini egli appare sempre serio, ma mai sereno. Piuttosto malinconico. Nessuna pretesa autocelebrativa li anima. Si coglie semmai come il bisogno di una confessione allo specchio. Esprimono tutti una perenne pulsione – mai appagata del resto, e perciò così inestinguibile – di una introspezione che le lettere al fratello Theo rivelano irriducibile a una analisi meramente intuitiva. Sulla tela (o su altro supporto) si manifestava un'ansia di conoscenza di quel tormentato e vulnerabile sé stesso che il genio, infermo, non ignorava di racchiudere nel proprio seno. Lo avvertiva però qual era in realtà: diviso, frantumato. Le sue sembianze, diciamo le sue maschere, diverse una dall'altra, se pur di poco, non appaiono troppo fedeli. Sono meno fotografiche, meno realistiche che distorsive, volte a esibire l'oggetto in un aspetto strumentalmente dissimile dal naturale. E in ciò lo sfondo assumeva un ruolo determinante. Su di esso appaiono ancor di più le

angosce del soggetto che va oggettivandosi. Colori brillanti che spesso confliggono tra di loro e pennellate roteanti materiche e sovrapposte. Se una conformità è data, essa è tale rispetto all'umore come allo stato di coscienza del soggetto nel momento in cui si ritrae. Fino alle immagini drammatiche che lo mostrano bendato a causa della mutilazione che si inflisse dopo una disputa con Gauguin.

Nell'ultimo Ottocento è così che si percepisce l'annuncio o la promessa di ciò che sarà l'uomo del Novecento, l'uomo contemporaneo. E ora penso proprio all'uomo di Pirandello: sdoppiato, decomposto. Come il bibliotecario ligure. O anche moltiplicato (in «centomila»? di più?) del pari che il figlio dell'usuraio di Richieri, Vitangelo Moscarda, tutto intento alla sua confessione pulviscolare e alla intrinseca scomposizione del suo romanzo (ammesso che si possa dire ancora tale) – forse è il più ardito dell'autore, se non il più accogliente. Ma penso anche, *ça va sans dire*, all'uomo di Svevo, Zeno Cosini, che va ormai disgregandosi nella *Psico-analisi* (titolo dell'ultimo capitolo della *Coscienza di Zeno*). E che con ciò va decostruendo e piegando la forma-romanzo al diario.

Il soggetto si osserva, si scruta. Indaga, specilla. Già. «In interiore homine habitat veritas» ammonì una volta Sant'Agostino (*De vera religione*). L'occhio della mente si arroga allora di penetrare e penetra la dimensione intima del soggetto. La quale – avvertono notoriamente Lavater e la fisiognomica – trasparirebbe dai connotati che ritrae il pittore. Che oggettivandosi, non è che si esibisca. Si rivela a sé stesso, semmai. Dipinge per sé, non già per uno spettatore eventuale. Disvelamento?

VITA POSSIBILE

Sennonché, del pari che un autobiografo, chi esegue un autoritratto mette in scena meno il proprio Io (l'Io empirico) che una propria «vita possibile». O meglio ancora: in un pullulare di autoritratti, quando essi sovrabbondano, si scorgono le varie vite possibili di un Io che sfugge ormai a se stesso, che si elude. O semmai si metamorfizza in un suo Doppio, in un Altro e persino in numerosi Altri, nel momento stesso in cui si fissa in una o più immagini. È allora un Io che si confessa plurale. Si pensi, a un'altezza cronologica non troppo distante dallo stesso Van Gogh, a un fotomontaggio emblematico dello *Zeitgeist* soffiava che all'epoca. Umberto Boccioni, l'autore, scomponeva la propria immagi-

ne, che dunque appariva cinque volte e sempre da punti di vista diversi (titolo significativo: *Io Noi Boccioni*, [1907?]). Il *cogito* cartesiano, l'identità del soggetto che pensa con il soggetto pensato, il soggetto unitario che ha piena coscienza di sé stesso, appare alle spalle. L'Io ha ceduto a una crisi di identità. Si scopre in frantumi

Sussidiaria o comunque compatibile sarà nel 1912, sebbene apparsa solo postuma nelle *Réflexions sur le roman* [1938], quella che Albert Thibaudet, denominò opportunamente «autobiographie du possible». Cosa intendeva egli con ciò? Si capisce subito, intanto, che il suo presupposto era in Leibnitz. Era negli *Essais de Théodicée*, precisamente in quel lungo «apologo» ove i suoi personaggi dialogano tra loro. Ove Pallade mostra a Teodoro il Palazzo dei destini in cui si svolgono le vicende possibili di Sesto Tarquinio.

Potremo tuttavia omettere di trascrivere quel racconto. Interessa piuttosto il pensiero pertinente e per noi essenziale del suo usufruttuario postumo. Che certamente ostile al positivismo declinante, glossò così: «L'autentico romanziere crea i suoi personaggi secondo le direzioni infinite della sua vita possibile: il romanziere fittizio li crea secondo la linea esclusiva della sua vita reale. Il vero romanzo è come un'autobiografia del possibile: la biografia di Sesto Tarquinio di tutti i Sesto Tarquini che nell'apologo che conclude *La Théodicée* di Leibnitz la divinità mostra a Sesto che popolano all'infinito l'infinità dei mondi possibili. Sembra che certi uomini, i creatori della vita, ragguaglino la coscienza di queste vite possibili all'esistenza reale. Se assumono per soggetto della loro opera l'esistenza reale, questa si riduce in cenere, diventa un fantasma nella mano di chi la tratta. Essa ha avuto la sua vita, non ha diritto a un'altra. Il genio del romanzo anima invece il possibile, non fa rivivere il reale».

Se ora volgessimo di nuovo l'attenzione a Proust, e ci affidassimo ancora a lui – a quanto appreso dal suo *Contre Sainte-Beuve*, dico – non sarebbe forse del tutto improprio azzardare, seppure un po' all'ingrosso, che un romanzo, autodiegetico o no, è spesso l'autobiografia di un «autre moi». Magari subconscio o inconscio – diciamo – dal momento che il richiamo del «profondo di noi stessi» evoca nel lettore di Proust una nozione psicanalitica. Talché, se si narra di una vita, quella vita non riguarderà la vita empirica che si vive o si è vissuta, bensì la vita che appunto nell'inconscio si desidera (o si sarebbe desiderato) vivere. Meglio ancora: la vita che si vive non nella realtà, ovvio, ma in ben altro distret-

to. Quale? Nell'immaginario. In un suo scrigno recondito e ignoto alla coscienza. Sarà allora una «vita» che Thibaudet avrebbe preferirebbe dire "possibile". E in quanto tale per nulla fattuale.

Ancora più degna di nota appare un'altra lettera del 3 settembre 1904, destinatario il Villari. Chi scrive – Pirandello, ovvio – attesta una tale immedesimazione con un suo celebre personaggio, da confidare:

mi trovo in tantissime angustie. Non nego che queste, per un sincero umorista, siano la manna [...]. Sarebbe veramente piacevole, se Il fu Mattia Pascal [...] uscisse con questo frontespizio:

Il fu Mattia Pascal
Romanzo
del
Fu Luigi Pirandello

figurati quanti elogi, la critica, e come andrebbe a ruba il volume!...

Uno studioso che allo scrittore di Girgenti ha riservato una parte cospicua del suo lavoro, Nino Borsellino, avverte inoltre che una imperiosa istanza enunciata alla prima persona appartiene sì a Mattia Pascal, fuggitivo di e da Miragno – la cittadina ligure ove risiedeva – salvo che in una pagina dell'autografo del romanzo quella istanza fatidica compare sottoscritta dallo stesso autore empirico. Di quale istanza si trattava? Molto sintomatica, era precisamente la seguente: «Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere».

Ed ecco ora ciò che seduce davvero. E sorprende. Proprio accanto a tale enunciato, di mano del titolare anagrafico del romanzo, si legge: «Luigi Pirandello». Firma autografa. Il cui valore è di confessione flagrante. Il mittente avocava a sé l'enunciato e l'enunciazione dell'«autre moi» finzionale come la di lui «vita possibile». Vita immaginaria, si capisce. Affiorava improvvisa come un fulmine da recessi oscuri e forse ignoti pure al soggetto reale che li covava in seno. E ne suscitava una intuizione pur caduca. Era un po' come replicare, *mutatis* ovviamente *mutandis*, una provocazione che la vulgata attribuisce a Flaubert. Autore di *Madame Bovary*. *Mœurs de province*, celebrato romanzo del 1856, egli avrebbe sentenziato: «Madame Bovary c'est moi». Orbene: una sen-

tenza siffatta, autentica o apocrifica che sia, quando Pirandello sottoscrive la predetta confessione del fuggiasco, sembra forse voler intendere: *Monsieur Pascal c'est moi?*

Non diversamente, a proposito dei *Sei personaggi*, potrebbe Pirandello arrogarsi di essere il Padre? Il personaggio che ivi discute e polemizza? Lasciamo stare un punto nevralgico e pertrattato – la questione dell'incesto, ammesso che fosse proprio tale (vi accenneremo oltre). Leggiamo piuttosto l'arringa che il Padre rivolge al Capocomico della «commedia da fare»:

Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede uno ma non è vero: è tanti, signore, tanti, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: uno con questo, uno con quello – diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'essere sempre uno per tutti e sempre quest'uno che ci crediamo in ogni nostro atto. Non è vero! Non è vero!

Si tratta della medesima tematica svolta da *Uno, nessuno e centomila*. Potrebbe allora il Nostro arrogarsi di identificarsi anche con il narratore autodiegetico ivi operativo? Cioè di essere sempre lui Vitangelo Moscarda detto Gengè, protagonista di quel romanzo? Potrebbe infine rivendicare anche ora: *Gengè c'est moi?* Trasceso in via preliminare ogni combacio rozzamente empirico, resta qualche domanda: si tratterebbe della ricerca, consapevole o no, o invece della elusione in radice di una specifica identità – semmai mancante prima che perduta? Possiamo dunque parlare di scomparsa del *cogito*?

Penso semmai a un Derida, filosofo cui la cultura psicanalitica non era estranea. In un documentario filmico di Safaa Fathy visionabile sul web, *D'ailleurs, Derrida* [1999], il protagonista osservava: «il fantasma identitario nasce dall'inesistenza dell'io. Se l'io esistesse non lo cercheremmo, non scriveremmo. Se dunque si scrivono autobiografie è perché siamo mossi dal *desiderio* e dal *fantasma* di questo incontro con un io che sia alla fine ciò che è [...]. Se riuscissi a identificare questa identità in maniera certa, naturalmente io non scriverei più. Non firmerei più, non traccerei più e, in un certo modo, non vivrei più». Parole che indulgono magari a sirene sofistiche. E sopraggiunte peraltro al termine di una stagione declinante se non proprio estinta. Nessuno lo nega. Ma che nondimeno sembrano nel caso abbastanza pertinenti.

FINZIONI

Il presente discorso riuscirebbe però difettivo qualora tralasciasse di eccepire una verità banale. Nota a tutti. I romanzi in questione sono, del pari che ogni manufatto congenere, nient'altro che *fiction*. Raccontano vicende puramente immaginarie. Verosimili? Ma se tali, sarà il caso di menzionare qualcuno la cui pratica in proposito, accompagnata da meditazioni profonde, vale a conferirgli una autorità indiscussa. Alludo al Manzoni. E vi alludo per ricordare che la sua *Lettera sul Romanticismo* contestava al verosimile delle «opere di immaginazione» l'imputazione di «falso». Una verità intuitiva. E stando ad essa le vicende di Mattia Pascal non cesserebbero di essere immaginarie solo perché Pirandello ne assicura la verosimiglianza evocando un fatto di cronaca – l'errato riconoscimento di un cadavere (*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* [1921]). Come quelle della sventurata Emma Bovary, sono vicende che sebbene verosimili, avrebbero comunque poco o nulla da spartire con la vita reale. Nemmeno con la vita di chi le ha raccontate. Sicché, se nel *Pascal* come in un qualunque altro romanzo dello stesso autore sono ravvisabili impronte autobiografiche, queste le avrà incise meno l'autore anagrafico che il suo «autre moi». E d'altra parte, se posso avvalermi di un teste professionalmente motivato, è notorio che un romanziere e insieme saggista come Jean Thibaudeau, per dire, avvalorando *ex ante* quanto qui sostengo, pubblicò su «Tel Quel», magari generalizzando, un bell'articolo intitolato *Le roman comme autobiographie* [1968].

Eppure è vero che in tutto Pirandello, perfino nei saggi, benché la sua vita vissuta vi sia evocata appena e frugalmente, gorgogliano vari scorci autobiografici. Come si conciliano allora con l'attitudine contraria di cui si è or ora detto? Di massima gli scorci sono mascherati e indiretti. Di chi si parla surrettiziamente, ad esempio, quando *Un critico fantastico* (poi in *Arte e scienza*) conclude con le parole seguenti?

Vi sono scrittori schiavi del tempo che pensano cioè e sentono e scrivono come il tempo vuole, ed hanno fortuna, e qualche volta anche gloria ed altissimi onori; e vi sono scrittori che pur vivendo oscuri, solitarii e sdegnosi, lavorando nell'ombra con la tenace e vigile pazienza dei forti, ribelli segretamente a tutte le tirannie del tempo, alle idee comuni, che formano l'atmosfera morale e intellettuale di esso, lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangano schiacciati.

L'oggetto della considerazione è di nuovo Alberto Cantoni. Ma chi guardi in controluce il frammento trascritto, ravviserà in filigrana una proiezione ideale dell'autore. Che all'epoca di *Arte e scienza* [1908], sebbene più che quarantenne e titolare non banale di novelle e romanzi (tra i quali mi limito a rammentare *L'esclusa* [1901] e il *Pascal* [1904]), era ancora molto lontano dalla «fortuna» che forse pensava di meritare (la raggiungerà tardivamente, a quasi sessant'anni, solo con i *Sei personaggi* [1921-1925]). Sicché si può comprendere se egli, «lavorando nell'ombra» e senza adeguati riconoscimenti del proprio genio, scrivendo di altri, sotto sotto si arrogava di appartenere di diritto ai suddetti «forti» che «con l'opera loro» sono abilitati a vincere i vincoli del «tempo».

Non senza qualche esitazione guardo poi, datate forse 1935, alle *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*. Progetto di un romanzo, si badi, e non, come potrebbe apparire, di un'autobiografia. Ma perché dicevo che esito? Nei relativi appunti noti, pochi e disorganici, spiccano sì tracce autobiografiche, certo, ma troppo esigue per poterne congetturare qualcosa di irrefutabile. Il soggetto della enunciazione, mimetizzato in un narratore anonimo, informa: «Una notte di giugno caddi sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano». E l'anagrafe attesta che Pirandello nacque appunto in quella campagna, nella casa di famiglia sita in località «Caos», proprio in giugno. Il 28. L'io che parla e l'io di cui esso parla è dunque l'autore reale? È l'io di Pirandello? Oppure è l'io del narratore anonimo? Sempre che i due siano uno. Anzi: no. Uno che s'è sdoppiato almeno in due, semmai.

Non a caso in un'intervista uscita sul «Tevere» del 7-8 ottobre 1936 (siglata E. C.) lo stesso intervistato mette le mani avanti e a scanso di equivoci, sulle proprie *Informazioni*, avverte: «Non sarà un romanzo autobiografico». E allora? Cosa concludere? Possiamo attenerci a una confessione così perentoria? L'interlocutore, forse Ermanno Contini, una sua risposta la offre. Interviene proponendo per quel nuovo romanzo ancora da scrivere un contrassegno che apparirà subito congruo. Che è fondato e pertinente. Scrive che si tratta di un'«autobiografia immaginaria». La quale allora, se proprio è tale, si capisce se trascende e trasvaluta eventi e casi dell'autore empirico, la di lui realtà concreta. Proietta anzi l'uno e l'altra in un orizzonte ben più ampio – ancorché meno palpabile. Un orizzonte immaginario appunto. Una «vita possi-

bile» – come preferirebbe Thibaudet. E in essa s'iscrive anche la sempre bramata verità ideale. La quale, del pari che il simbolo come lo intese Goethe (in *Maximen und Reflexionen*), assume il particolare astraendone e conferendogli, ma senza pensarci, il significato universale cui l'umorista dichiara di ambire.

Ma ecco ancora una novella preziosa ai fini della nostra argomentazione: *Personaggi*. Due parole in merito. Pubblicata sul «Ventesimo» del 30 giugno 1906, restò esclusa dal *corpus* delle *Novelle per un anno* – forse per consonanza con qualche altra raccolta, con *La tragedia d'un personaggio* [1911]. Tant'è: «È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle» è in quest'ultimo caso l'*incipit* del narratore autodiegetico. «Oggi, udienza» attacca da parte sua il narratore omologo di *Personaggi*. «Ricevo» informa «dalle ore 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle». Una folla di «ombre» accorre. Allucinazioni? Spiriti? Simili a quelli di cui parlava il menzionato Binet? Già. Spiriti. Fantasmi. Ma dell'immaginario.

Non a caso, allora, essi sono introdotti da una «servetta». E si badi: la sua funzione è accusata da un nome – guarda caso – adeguato ai sopravvenienti: Fantasia (ne celebrerà poi l'epifania la *Prefazione a Sei personaggi* [1925]). Non ancora personaggi realizzati, e perciò «ombre» incorporee, meri ectoplasmi, gli intrusi aspirano tutti a entrare in qualche racconto. La confidenza del narratore non è affatto inaudita. È riconoscibile in essa la memoria di una lettera del 1904 (trascritta nel *Pirandello* di Giudice): «resterei dalla mattina alla sera qua nel mio scrittojo, al servizio dei personaggi delle mie narrazioni, che mi fan ressa intorno» confidava a un amico il mittente – Pirandello, e non una sua creatura. «Ciascuno vorrebbe assumer vita prima dell'altro» aggiunge. Hanno tutti una particolar miseria da far conoscere».

IL CONCORSO DELLA TEOSOFIA

Suscitate dall'immaginario, straniare da ogni fabula, autonome e semoventi, le «ombre» istigano il ricordo dei «personaggi» che Luigi Capuana, mentore generoso del più giovane collega, aveva rubricati in *Spiritismo?* come «allucinazioni». Nella suddetta novella del di lui tributario si fa intanto avanti un certo Leandro Scoto. Si professa dottore in scienze fisiche e matematiche. Ha con sé in edizione originale

The Astral Plane [1895] di un certo Charles Webster Leadbeater. Chi era costui? Estraneo al firmamento letterario, era un teosofo infrasecolare ben noto all'autore empirico.

Amateur di cultura medianica, Pirandello aveva infatti letto per certo la traduzione francese del libro appena menzionato (*Le Plan Astral. Premier degré du Monde invisible, d'après la Théosophie* [1899]). Il sé-dicente dottore, che confida in un racconto su di sé, onde motivare le proprie aspettative, ne traduce a braccio un brano. È il seguente:

Abbiamo detto che l'essenza *elementale* che ne circonda da ogni parte è singolarmente soggetta, in tutte le sue varietà, all'azione del pensiero umano. Abbiamo descritto ciò che produce su essa il passaggio del minimo pensiero errante, cioè a dire la formazione subitanea d'una nubecola diafana, dalle forme di continuo mobili e cangianti. Ora diremo ciò che avviene allorché lo spirito umano esprime positivamente un pensiero o un desiderio ben netto. Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modera istantaneamente sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso, e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti.

La traduzione di Leandro Scoto, che peraltro, si sarà capito, l'ha eseguita Pirandello dal francese, riflette in verità il suo proprio pensiero. Non è che la rappresentazione allegorica della genesi dei personaggi di finzione. E a testimonianza di ciò ci permettiamo di rinviare a un frammento già trascritto di *Scienza e critica estetica* (vd. *supra*, *L'autre moi*).

Ma a proposito del «personaggio» possiamo chiedere soccorso anche alla Prefazione ai *Sei* (scritta nel '25 insieme con Stefano Pirandello ma uscita sotto il nome del padre). Essa parla infatti di un «fantasma» – qualcosa di simile alle essenze di Leandro Scoto – intendendo con ciò la «creatura d'arte» in quanto sostanza spirituale. E sui personaggi, i *Sei* della commedia, si legge:

coglievano certi momenti della mia giornata per riaffacciarsi a me nella solitudine del mio studio, e or l'uno or l'altro, ora due insieme, venivano a tentarmi, [...]. Per un momento io mi lasciavo vincere; e bastava ogni volta questo mio condescendere, questo lasciarmi prendere per un po', perché essi ne traessero un nuovo profitto di vita, un accrescimento d'evidenza [...].

Quest'ultimo lacerto non nomina né gli spiriti né i fantasmi. Lascia però trasparire il ricordo degli «esseri viventi» di cui parlava il Leadbeater: gli abitanti invisibili dell'«essenza plastica» che «per attinger forza e accrescimento di vita», promuovono la «ripetizione» del pensiero o del desiderio, fino a ossessionare chi li aveva concepiti.

D'altra parte, se facciamo un passo indietro, possiamo prendere atto di una breve considerazione di Mattia Pascal sopra lo stesso «libro» di Scoto:

Ho letto però nel medesimo libro che, quando i pensieri e i desideri nostri non riguardino più noi stessi ma s'indirizzino altrui, gli esseri che ne risultano vanno al lor destino, come saette, ad esercitare quel potere di cui gli abbiamo investiti, rafforzato per giunta da quella tremenda ripetizione, a cui ho accennato più su, suggerita da loro stessi per il desiderio istintivo di prolungar la vita».

Nihil novi sub sole allora? Non è ancora tutto. La Prefazione, a sua volta, amplia e rende esplicito un discorso della Figliastra dei *Sei*. Fin dalla redazione del '21 lei confessava al Capocomico che per ottenere dall'Autore la commedia agognata, si era insinuata anche lei nello «scrittojo», manifestazione sensibile di un palcoscenico mentale:

anch'io, anch'io, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo...

E come tentare se non suggerendo la «ripetizione»? E a qual fine, se non per trarne un «profitto di vita»? La fonte teosofica del discorso è insomma dissimulata, ma non meno immanente.

Sia chiaro però. Non che Pirandello prendesse alla lettera le superstizioni teosofiche. Tant'è che un suo articolo pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» del 24 dicembre 1905, a parte il suo tono ironico, appare perplesso sui «cosiddetti studi psichici» fino a protestare:

Questi fantasmi, che si rivelano da un pezzo in qua con inquietante frequenza, cominciano a disturbarci un po' troppo, e bisognerebbe forse trovare il mezzo di far loro intendere una buona volta che noi siamo gente affaccendata, gente che ha da attendere a cose molto serie e più consistenti.

Basterà ad avvolgere i «fantasmi» in una nuvola di scetticismo? È vero semmai che tra Otto e Novecento essi ebbero largo credito (interessarono perfino un positivista esagerato come Lombroso, per dire). Ma sebbene l'autore possa apparire talvolta oscillante, incuriosito, o come attratto, resta che la rappresentazione del dottor Scoto è in sostanza figurale. E forse non è un caso se il narratore autodiegetico, *l'autre moi* dell'autore, incredulo, possa reagire. Ne prende le distanze. Anche se non disdegna di manifestare un interesse magari blando per il discorso del dottore. Tant'è che non lo estromette. Non subito almeno. Può anche interloquire onde giustificare la propria renitenza. «Ho già messo un teosofo in un mio romanzo, e basta» eccepisce. E quindi aggiunge: «So io quanto ho dovuto faticare per non farlo parere nojoso!» Se l'allusione è ora a un personaggio del *Pascal*, ad Anselmo Paleari, vero cultore di teosofia e sedute spiritiche, il narratore finzionale, con un complicato gioco di specchi e continuo scambio di ruoli, sembra ora identificarsi platealmente con l'autore reale che lo ha creato come un proprio Altro. Come un suo Doppio. Cede allora Pirandello all'autobiografia?

La risposta è intuibile. La narrazione di *Personaggi* non è che *ficton* – ribadisco. Il narratore presenta magari qualche coincidenza con l'autore empirico, ma non che cessi perciò di essere finzionale. I due hanno statuti distinti. A riprendere la formula del menzionato E. C., quindi, ammesso che si possa parlare di autobiografia, questa non potrà essere altro che un'«autobiografia immaginaria». Autobiografia di una «vita possibile». Ove l'autore si converte in narratore. In *homo fictus* – diciamo – usando la formula di un acuto scrittore di talento, Forster (*Aspects of the Novel* [1927]). Non era appunto questo, del resto, il processo che Pirandello ascrisse una volta a Maupassant? In *Illustratori, attori e traduttori* (in *Arte e scienza*) si legge infatti:

Ricordo in *Notre Cœur* del Maupassant il romanziere Lamarthe: 'armé d'un œil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique'.

Sotto il personaggio Lamarthe si nascondeva in quel romanzo lo stesso Maupassant, a cui – com'è noto – il Flaubert aveva dato per ricetta questa massima: – 'Ben guardare!' – in cui, a suo credere, consisteva la salute dell'arte. – Va' a far due passi, e mi riferirai in cento righe ciò che avrai veduto.

LA FIGURA ESEMPLARE

Ma riconducendo il discorso al proprio centro, si pensi a quanto si legge in un articolo uscito nel «Momento» del 13 maggio 1905 sotto l'occhiello di *Centenari d'arte* e a titolo *L'umorismo di Cervantes*. L'oggetto era l'eroe dell'*Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, e la tesi che egli sarebbe frutto delle sofferenze del suo autore. Combattente a Lepanto e alle Azzorre, schiavo in Algeri, mutilato di una mano e relegato a umili mansioni, egli fu addirittura scomunicato e imprigionato in un carcere della Mancha. E proprio lì, è il commento, proprio in quel luogo concrescerebbe il grande archetipo dell'umorismo come del romanzo moderno. Ma «era già nato prima il vero Don Quijote» si legge subito dopo. Dove? Quando? In «Alcalà de Henàres nell'anno 1547». Luogo e data di nascita non dell'Hidalgo, ma dello stesso Cervantes. È allora lui stesso il proprio personaggio? E quest'ultimo chi è? Un suo Doppio?

Vero è che l'attenzione era orientata sul personaggio meno che sul suo autore. L'uno e l'altro apparivano tuttavia continuamente identificati e separati. Talché, alla luce di quanto detto, la genesi del *Quijote* avrà anch'essa il senso argomentato sopra. Se insomma quel capolavoro è autobiografico, l'autobiografia è immaginaria. L'articolo suddetto suggeriva del resto di avventurarsi nell'insidioso labirinto di specchi in cui si aggira un Io scomponibile avvalendosi però «dell'autore stesso e della storia della sua vita per dimostrare la vera ragione del libro e quella, più profonda, dell'umorismo». Purché quest'ultimo, affermerà qualche anno dopo il manifesto, sia inteso come volle intenderlo Giordano Bruno nel *Candelaio*: «*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*» – esergo «che pare il motto dello stesso umorismo».

In seguito l'autore trasferirà pur con varianti l'endocarpo di quell'articolo nel suo 'manifesto', che sull'autobiografismo immaginario del *Don Quijote* impegnerà invero varie pagine. E dalle stesse basterà trascrivere solo un paio di svelte porzioni, ma le più significative:

Non aveva dunque bisogno d'andarlo a cercar lontano, nella leggenda, l'eroe, cavaliere della fede e della giustizia: lo aveva presente in sé. E quest'eroe combatte a Lepanto; quest'eroe tien testa per cinque anni, schiavo in Algeri, ad Hassan, il feroce re berbero; quest'eroe combatte in tre altre campagne per il suo re contro a Francesi e Inglesi. [...] Ma come si spiegherebbe altrimenti la profonda amarezza che è come

l'ombra seguace d'ogni passo, d'ogni atto ridicolo, d'ogni folle impresa di quel povero gentiluomo della Mancha? È il sentimento di pena che ispira l'immagine stessa dell'autore, quando, materiata com'è del dolore di lui, si vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario, per cui riconosce il suo torto e vuol punirsi con la derisione che gli altri faranno di lui.

Appunto specchiandosi nel «gentiluomo della Mancha», ravvisando in lui sé stesso, Miguel de Cervantes avrebbe scritto il suo grande romanzo. Ipostasi di umorismo, inaugurazione della modernità letteraria, era esso, ed è, un'autobiografia mascherata. Insomma: *don Quijote c'est moi* – potrebbe senz'altro reclamare il suo autore. Salvo che anche tale autobiografia sarà l'autobiografia immaginaria di un «autre moi».

Discutendo di Cervantes, della «amarissima esperienza» che subì, Pirandello svela intanto il dispositivo con cui si converte in Mattia Pascal, in Vitangelo Moscarda, ecc. ecc. Attraverso quella che, pur alterandola, accredita come «essenza della sua vita», egli, come replicando il mistero dell'eucarestia, si transustanzia misticamente nei personaggi che mette in scena. Ivi compreso il Padre dei celebri *Sei* – come si è desunto sopra. In proposito non va tralasciata un'altra coincidenza sintomatica – e non importa affatto se fortuita o no. Sono noti i sospetti di una pulsione incestuosa, magari repressa, che la moglie inferma dell'autore nutriva su di lui. Davvero ne segnarono la vita (insieme con quella della loro figlia Lietta) tanto profondamente da macularne la «commedia da fare»? Certo è che il rapporto in figura incestuoso che incombe nella *pièce* tra il Padre e la Figliastro (che non ne è figlia genetica) è sospeso dall'improvviso intervento della Madre di lei. Un *transfert*?

Tutto ciò prefigura forse *Le Bovarysme*. Sotto tale epigrafe fu rubricata da Jules de Gaultier nella «Revue Blanche» [1902] la tendenza a immedesimarsi, a sublimarsi, a esaltarsi nell'immaginario. Meglio: nel sovra-mondo secreto dall'arte letteraria. Il riferimento era ovviamente a uno specimen insigne, alla inonorata Emma, la modesta e pur sognante adultera che magnificamente troneggia pur con i suoi peccati nel romanzo eponimico di Flaubert. Ma si pensi altresì a ciò che secerne un altro immaginario. Ancora il sovra-mondo creato dall'arte di un più recente romanzo. È *Il fu Mattia Pascal* «del fu Luigi Pirandello». Il quale potrebbe allora pretendere: *Monsieur Pascal c'est moi*.

IL VEGGENTE

Seppure *a-posteriori*, cosa replicherebbe Mattia Pascal, se potesse, a tale appropriazione d'identità – per lui un esproprio? Lavoriamo un po' di fantasia e fingiamoci per una volta dentro una favola. Dalle labbra del bibliotecario, dalle sue letture – agevoli per chi viveva tra i libri – dai ricordi delle stesse, supponiamo che affiori una formula folgorante. A-grammaticale. Ma non perciò priva di senso. È di un geniale poeta francese – sé-dicente «voyant». Un attentato flagrante al soggetto ontologico, al *cogito* cartesiano. Che formula? «Je est un autre». Arthur Rimbaud dixit. Lettera del 15 maggio 1871 a Paul Demeny. A tal cospetto, una interpretazione vertiginosa di Jacques Lacan inviterebbe a riflettere (*Le séminaire. Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* [1978]). Quell'enunciato incongruo, così enigmatico, non sintetizzerebbe un rispecchiamento dell'Io in un Altro. Direbbe di più. Direbbe: Io è un estraneo. E abita un soggetto senza più identità. Deflagrato. Magari in «centomila». Che vorrebbe dire poi che lui è «nessuno» – posto che l'identità non tollera che il Sé. L'identico appunto. E non un Altro. Che è l'«*inconnu*». L'inconscio. Ad esso accede il veggente. E il veggente è il Poeta. «Car il arrive à l'*inconnu*» appunto. Come? «Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous le sens*».

Il celebre aforisma di Rimbaud, spesso ripetuto, proietta chi lo legge verso un ritratto di Pirandello. Duplice, è un fotomontaggio che risalirebbe al conferimento del Premio Nobel. È notissimo. Accidentale forse. Ma che comunque, intenzionale o no, va oltre il gioco che forse voleva essere. Pirandello, in età avanzata, compare nel suo studio di via Bosio in Roma. Siede su di uno sgabello intento alla macchina da scrivere. È adagiata sopra un tavolino basso accanto alla scrivania. Sul foglio – verremo poi a sapere – è scritta più volte una parola: «pagliacciata». Alla sua destra compare, leggermente arretrata, un'altra figura. È dello stesso Pirandello. Appunto un Altro che guarda e detta. L'Altro che dimorava dentro l'Io di lui?