



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**L'antieroe alla ricerca  
dell'essenza  
L'inetto nella narrativa  
di Italo Svevo, Luigi Pirandello  
e Marco Lodoli**

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatori**

Prof. Mimmo Cangiano

Prof. Beniamino Mirisola

**Laureanda**

Sara Toffanello

854011

**Anno Accademico**

**2021/2022**

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	3
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
LA FIGURA DELL'INETTO NEL PRIMO NOVECENTO	6
I.1. Contesto culturale di inizio Novecento	6
I.2. La dissoluzione del personaggio tradizionale e la nascita dell'inetto	9
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
SVEVO L'INIZIATORE DEL GENERE	16
II.1. Il «Dostoevskij triestino»	16
II.2. La coscienza di Zeno: ritratto di un inetto	18
<b>CAPITOLO TERZO</b>	
IL CASO PIRANDELLO: LE INFINITE POSSIBILITÀ DELL'ESSERE	33
III.1. La poetica dell'Umorismo: la visione straniata in Pirandello	33
III.2. Il Fu Mattia Pascal: fuga da sé o dalla realtà?	38
<b>CAPITOLO QUARTO</b>	
MARCO LODOLI: LA SOLITUDINE DELL'INETTO	52
IV.1. L'inetto contemporaneo tra rabbia e abulia	52
IV.2. Diario di un millennio che fugge: l'io fluido di Lodoli	55
IV.3. Tobia al Caffè: «l'umanità di frontiera»	69
IV.4. Crampi: l'inutile corsa per afferrare la vita	73
<b>CONCLUSIONI</b>	79



## INTRODUZIONE

Per il mio lavoro di tesi magistrale ho voluto scegliere come focus il personaggio dell'inetto (dal latino *in-aptus*), presente in letteratura dal primo Novecento fino ai giorni nostri. La mia attenzione è ricaduta su questo personaggio per la sua forza rivoluzionaria; alcuni dei libri che ho letto e che più mi hanno fatto riflettere erano infatti collegati da questo denominatore comune, personaggio al tempo stesso inquietante e rivelatore. Ciò che più mi incuriosiva era la capacità del personaggio inetto di rivelare le intime contraddizioni presenti in ciascuno, in particolare quella tra pensiero ed azione. Nella sua complessità esso è una figura piena di sfaccettature, con alcuni tratti comuni come l'abulia di fondo, l'indecisione, l'estraneità e l'inadeguatezza rispetto al mondo e molte differenze.

Gli inetti si scontrano sempre con un reale ritenuto difficile da affrontare e perciò mettono in atto le più svariate strategie: la malattia di Zeno, la fuga di Mattia Pascal o l'indifferenza in Marco Lodoli; l'importante differenza tra gli inetti è appunto la ricerca di una 'via di fuga' per sopravvivere a un disagio esistenziale e sociale.

Questo personaggio si pone come emblema di quella crisi dei valori che si fece strada all'inizio del Novecento e che non è ancora terminata. Ho trovato infatti sorprendente come tale figura sia ancora attuale in letteratura, dimostrando che c'è bisogno

di inetti come esempi 'in negativo' contro la perfezione e il successo che oggi sembrano i soli valori importanti.

Ho iniziato dunque con l'analisi del periodo storico del primo Novecento delineandone i tratti principali per poi esaminare l'evoluzione del personaggio nella letteratura novecentesca e il modificarsi delle strutture temporali nella narrazione. Cambiando prospettiva (con l'assenza del narratore onnisciente) i piani temporali si sfasano, assecondando la non linearità del pensiero, che mescola i fatti alle riflessioni. Questa caratteristica non rende sempre semplice seguire il filo della narrazione, ma riesce a dare uno spaccato del modo di pensare di noi tutti, fatto soprattutto di collegamenti che di linearità.

Ho poi voluto analizzare un'opera sola per Svevo e Pirandello, data la complessità delle stesse, mentre per Marco Lodoli ho preso in esame *Diario di un millennio che fugge* (1986) *Tobia al Caffè* in *Grande Raccordo* (1989) e *Crampi* in *I principianti* (1990).

Per Svevo ho scelto la *Coscienza di Zeno* (1923) perché mi interessava considerare l'inetto affetto da malattia nervosa (talvolta anche fisica) e l'ho collocato nella mia tesi come primo esempio di inettitudine dato che è Svevo l'iniziatore di questo caratteristico personaggio. Per Pirandello ho invece preso in esame *Il fu Mattia Pascal* (1904), opera che già conoscevo e che mi aveva molto sorpreso all'epoca della mia prima lettura che rappresenta un inetto in fuga dalle convenzioni sociali.

Ho notato inoltre come i protagonisti siano in tutti i casi esaminati degli uomini e questo mi ha fatto riflettere, trovando la risposta alle mie perplessità nella scoperta del valore fortemente oppositivo della donna, che riesce a essere più consapevole di sé, anche nelle fragilità.

Nell'analisi ho cercato inoltre di mettere in luce la relazione del protagonista con la famiglia di origine e in particolare il complicato rapporto con il padre, simbolo del cambio di mentalità di una generazione rispetto alla precedente e figura volitiva in contrasto con i figli inetti.

La mia attenzione è ricaduta anche su alcuni temi comuni ai tre autori confrontati che costituiscono parte della riflessione sull'inetto: il tema del doppio e dell'ombra, la presenza di un rivale, il tema della morte e quello della vita. Quella fruizione più alta della vita di cui tratta Barilli<sup>1</sup> è il senso dell'affannosa ricerca nella quale sono completamente immersi questi antieroi, punto di partenza e di arrivo di questi personaggi.

Penso infine che il personaggio dell'inetto abbia davvero un peso rilevante nella nostra letteratura, non solo per l'opera di grandissimi autori come Svevo e Pirandello, ma anche perché nella letteratura contemporanea può raccontare molto del disagio sociale che stiamo vivendo, con un occhio di riguardo verso i giovani.

---

<sup>1</sup> RENATO BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1977<sup>2</sup> (Milano 1972).

## **CAPITOLO PRIMO**

### **LA FIGURA DELL'INETTO NEL PRIMO NOVECENTO**

#### **I.1. Contesto culturale di inizio Novecento**

La crisi di valori che investì l'Europa e l'Italia tra la fine dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale rappresentò un punto di svolta nella letteratura europea. Dalla crisi agraria, in particolare nel Sud Italia, alla rivoluzione industriale, si trasformò la realtà oggettiva e con essa la coscienza individuale. Gli individui, se non del tutto consapevoli dei grandi cambiamenti che stavano avvenendo nel mondo, di certo provarono nuove forme di disagio legate al mutarsi delle condizioni di vita e alla fine del mondo ottocentesco.

La realtà sociale vissuta fino a quel momento lasciò il posto a una crescente massificazione del lavoro, secondo la logica capitalista, con la conseguenza di accantonare il lavoro intellettuale a favore di un lavoro prettamente industriale e ripetitivo; è da qui che la crisi del ruolo dell'intellettuale ha le sue radici e più in generale la crisi dell'individuo.

Sarà inoltre la messa in discussione dell'ideologia positivista a innescare la miccia per la crisi di valori novecentesca: il progresso scientifico esaltato da questa corrente filosofica non sarà più in grado di spiegare ogni avvenimento sociale e individuale, nonché

risulteranno insufficienti le rigorose risposte scientifiche per spiegare il comportamento umano. L'illimitata fiducia nella scienza lasciò gradualmente il posto alla messa in dubbio di ogni aspetto del reale: dalle nuove condizioni di vita alienanti alla propria identità, ogni ambito della soggettività umana verrà esplorato e scomposto in mille pezzi. A questo proposito è Leone De Castris ad affermare:

La condizione dell'uomo (nella quale convergono le linee precipitanti, morali e sociali, di una società ormai interamente coinvolta in un processo di putrefazione) è al centro della rappresentazione: una condizione senza speranza, deietta nella realtà indecifrabile, schiacciata e ricomposta nell'immobilità allucinante di una società ridotta a prigione, ad assurda organizzazione di gesti abnormi e gratuiti (Kafka); o una condizione di vuoto, di inarrestabile frantumazione della personalità, dove il ritmo medesimo della coscienza continua a legare contenuti causali, impercettibili variazioni senza unità (Svevo) e dove alla fine l'identità si scopre un nulla terrificante, un rifugio impossibile contro il moltiplicarsi incongruo dei frammenti oggettivi (Pirandello). [...] il pirandelliano buco nel cielo di carta, che trasforma il "sicuro" Oreste nel problematico Amleto perché introduce nella coscienza la distanza irreale del dubbio infinito, si rappresenta ossessivamente come il simbolo di un mondo non più misurabile, dell'impossibilità dell'*ubi consistam*.<sup>2</sup>

Il relativismo assoluto è davvero ciò che rappresenta la condizione dell'uomo novecentesco, che vede crollare anche le leggi fisiche a cui aveva creduto ciecamente: il 1905 segna la svolta con la teoria della relatività di Einstein che rimetteva in discussione lo spazio e il tempo come concetti fissi e immutabili.

Il rassicurante rigore scientifico lascia così il posto all'irrazionale e la teoria di Darwin portò a rivalutare la condizione dell'uomo come il prodotto dell'evoluzione della specie: lo studioso capì che l'evoluzione è il risultato del caso e della necessità e sopravvivono le specie che meglio si adattano all'ambiente in cui vivono (principio della

---

<sup>2</sup> LEONE DE CASTRIS, *Il decadentismo italiano*, Bari, De Donato editore, 1974, p. 46.

selezione naturale). Le teorie di Darwin spostarono l'attenzione sull'ambiente come giudice severo della vita, confinando l'uomo non più al centro dell'universo. La teoria che la selezione naturale avveniva per caso fece indietreggiare coloro che credevano che l'uomo fosse il risultato del volere di Dio, quindi di una visione finalista. La consapevolezza che l'irrazionale e il caso determinavano così fortemente la vita sulla Terra scosse le coscienze degli uomini novecenteschi e in particolare degli intellettuali: Pirandello rifletterà nelle sue opere ossessivamente come sia il caso a determinare la vita degli uomini e perciò sia inutile ricercarne un senso.

Poiché la vita è privata di senso si ricerca dentro di sé il senso delle proprie azioni: ne è prova lo studio incessante dei personaggi «convessi»<sup>3</sup> che ripiegandosi su di sé cercano di analizzarsi fino quasi a impazzire, come avviene in *Uno nessuno e centomila*.

Il romanzo si apre alla realtà caotica, ma, lungi dal compensarla con l'antagonismo ideologico dei valori, si richiude subito nel microcosmo della coscienza: per misurarne scientificamente la reale costituzione di falsa alternativa al macrocosmo, sua omologia dissociata, illusione di autonomia. L'unità non può più essere ora, in quanto oggetto di analisi, che nella irrazionalità del reale, sorpreso appunto nel suo attraversare caotico la patologia irreversibile della coscienza.<sup>4</sup>

La frantumazione dell'io sarà la diretta conseguenza di questa spietata analisi che quando è autentica porta nel caso sopracitato alla follia, mentre nei personaggi sveviani la poca sincerità con se stessi porterà, nel caso estremo di Alfonso Nitti, al suicidio.

Allo spaesamento di fronte alla caduta dei punti fermi che regolavano la vita degli individui concorrerà infine la teoria freudiana con la scoperta del metodo psicoanalitico. L'indagine dell'inconscio ribalta la visione positivista secondo cui ogni aspetto della

---

<sup>3</sup> ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 31.

<sup>4</sup> L. DE CASTRIS, *Il decadentismo italiano*, cit., p. 89.

coscienza è governabile; analizzando l'inconscio scopre come parte delle nostre azioni non corrisponde a una volontà diretta, ma da una volontà al di sotto della superficie del livello cosciente (subconscio). I personaggi dovranno fare i conti con una volontà di superficie che deve competere con quella più profonda, come già affermato da Schopenhauer prima della teoria della psicoanalisi.

Lo stesso Svevo scoprirà «il principio dell'ambiguità della nostra condotta, sempre portata a trovare pretesti plausibili per volizioni scaturite da spinte sfuggenti, inconfessabili»<sup>5</sup> e studiando Freud pone al centro della *Coscienza di Zeno* la sua teoria, non accettandone però l'efficacia terapeutica.

In letteratura la consapevolezza che il comportamento non è la diretta emanazione del pensiero porterà all'abbandono del Naturalismo, non più in grado di spiegare il comportamento umano usando le leggi rigorose della scienza: le nuove correnti letterarie che si affacciarono nel panorama europeo (Simbolismo, Misticismo, Estetismo, Psicologismo) daranno vita al Decadentismo.<sup>6</sup>

Da queste premesse le opere più salienti del Novecento analizzeranno l'insignificanza della vita, riflettendosi in maniera speculare sul personaggio che diventa uomo comune, anzi inetto cioè incapace di adattarsi a una vita superficiale.

## **I.2. La dissoluzione del personaggio tradizionale e la nascita dell'inetto**

---

<sup>5</sup> SANDRO MAXIA, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1971, p. 65.

<sup>6</sup> DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi del romanzo moderno*, trad. it. di Franca Lericci, Milano, Lericci, 1960 (Paris 1958), pp. 17-18.

Il grande cambiamento nella narrativa di inizio Novecento è dato dalla trasformazione radicale del personaggio: esso non è più un borghese in cerca di elevare il proprio status sociale e neppure il superuomo dannunziano, ma è un uomo comune.

La logica di causa ed effetto propria del *romance* lascia il posto all'irrazionalità del *novel*:<sup>7</sup> nel Novecento non abbiamo più valori assoluti e universali perciò i personaggi non sono più *exempla*, anzi incarnano tutti i difetti dell'uomo comune, in alcuni casi addirittura inetti. Questo tipo di personaggio era già stato elaborato nell'Ottocento (ad esempio da Dostoevskij), ma mai lo scavo psicologico era stato così intenso come avverrà nel "Secolo Breve". Ciò avviene grazie alla nuova teoria freudiana che amplifica l'indagine della psiche umana; scompare perciò quel determinismo ambientale che lungamente era stato impiegato nella letteratura.

La tendenza del *novel* diventa quella di muoversi verso il particolare, la quotidianità senza più descrivere gesta eroiche o personaggi mitici. Il vero eroe diventa l'uomo comune.

L'attenzione verso la vita comune dei personaggi e verso fatti apparentemente insignificanti domina la scena letteraria di inizio secolo; non si imita più l'interiorità del personaggio per renderlo più realistico, ma si vuole far emergere la mancanza di ogni valore assoluto e perciò la descrizione della soggettività prevale sulla narrazione dei fatti.

La soggettività del protagonista è messa in primo piano, tutto è filtrato attraverso gli occhi del protagonista, attraverso il suo punto di vista (molto spesso distorto); da qui l'uso non solo della prima persona, ma anche del monologo interiore o *stream of consciousness*.

Se con *Madame Bovary* si inaugura il primato dell'interiorità sull'esteriorità esso non cesserà di mantenere il suo ruolo privilegiato per tutto il Novecento fino ai giorni nostri:

---

<sup>7</sup> GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Ed è il dato dell'introversione, dello scavo analitico, dell'atmosfera rarefatta e segreta, dello spazio autobiografico fortemente ritagliato entro i termini usuali della rappresentazione oggettiva, del tempo introspettivo che logora l'architettura continua della forma tradizionale, del dialogo interiore che attenua e scioglie la dimensione apparente del colloquio, dell'uso simbolico e ossessivamente soggettivo delle cose, rinominate e concentrate da un'organizzazione stilistica fortemente selettiva, antinaturalistica e inquietante, dialettica e sperimentale.<sup>8</sup>

È proprio a causa di questa estrema soggettività che il narratore onnisciente scompare lasciando il posto ad una narrazione molto spesso in prima persona e nella quale prevale il punto di vista del protagonista; ha inizio il monologo interiore come forma di esaltazione di una soggettività che tiene conto quasi unicamente dei propri sentimenti e delle proprie percezioni. In questa prospettiva il tempo non è più cronologico, ma diventa il tempo dell'interiorità, il «tempo misto»<sup>9</sup> come lo definiva Svevo, nel quale un'azione di un minuto viene analizzata nei più minimi particolari (come in *Senilità*) perché ciò che conta è lo scavo psicologico del protagonista:

Il ritmo tutto orizzontale, non gerarchizzato, della realtà, rende necessaria la struttura aperta del diario e la forma mista di un soggetto (coscienza) che si oggettiva nel tempo ma non si conclude o significa in una storia compiuta. E in questa struttura e in questa forma fluiscono gli elementi nuovi, oggettivi, della esperienza complessiva di Svevo: il caos della guerra, l'irrazionale della storia recente, la gratuità dell'oggi, il dubbio della scienza, l'immagine relativistica del mondo, la psicoanalisi, la fuga ultima dei miti nella disfatta mitteleuropea. La riduzione privata della coscienza sperimenta nel diario, nell'autocritica traumatica e sorridente, l'ultima spiaggia della letteratura [...].<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> L. DE CASTRIS, *Il decadentismo italiano*, cit., p. 14.

<sup>9</sup> S. MAXIA, *Lettura di Italo Svevo*, cit., p. 107.

<sup>10</sup> L. DE CASTRIS, *Il decadentismo italiano*, cit., p. 137.

Il presente quindi si pone come momento della riflessione, dell'autoanalisi, non come una progressione nella linea retta del tempo; questo perché non è più visto come portatore dei valori e dei significati del passato e nemmeno come tempo utile per il raggiungimento di un benessere futuro; diventa perciò «un punto esterno alla retta temporale, capace di comprendere e narrare perché fuori dal *continuum* esistenziale»<sup>11</sup> e il presente diventa il tempo privilegiato della riflessione.

È proprio in questo momento di sfasatura dei piani temporali che possono nascere le epifanie: «L'epifania è una sorta di contatto con l'essere che oppone, al tempo quantitativo del mondo, una misura qualitativa»<sup>12</sup> mirabilmente descritte da Proust nella *Recherche*.<sup>13</sup> L'epifania (o *claritas* dalla dottrina di San Tommaso)<sup>14</sup> è l'attimo in cui il reale si svela e lascia il posto a una visione inedita della realtà, capace di far emergere un nuovo punto di vista sulla vita e sugli eventi; è ciò che indagò Montale<sup>15</sup> e che Pirandello utilizzerà a più riprese nei suoi testi per far emergere quel “buco nel cielo di carta” che è la presa di consapevolezza di una visione altra della vita.

Il protagonista inetto dei romanzi vive perciò in più dimensioni, il presente come atto riflessivo e la rievocazione del passato:

[...] mentre invece l'«indifferente» vive contemporaneamente almeno in due dimensioni temporali, ovvero in due ordini logici: quello che è interferisce continuamente con quello che potrebbe essere, il quale a sua volta si appoggia in molti casi a un'emersione del passato [...].<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> GIORGIO PATRIZI, *Le strutture del tempo nel romanzo di Pirandello*, in *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, introduzione di Enzo Lauletta, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 109.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>13</sup> MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, prefazione di Giovanni Macchia, Torino, Einaudi, 1978 (Paris 1919).

<sup>14</sup> GIACOMO DEBENEDETTI *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1981, p. 426.

<sup>15</sup> EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>16</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 120.

Strettamente collegata alla nozione temporale si inaugura perciò la forma del romanzo-saggio (Proust, Musil) come pure quella del diario-memoriale come viene autodefinita la *Coscienza di Zeno* (o autobiografia fittizia) e ugualmente nel caso di Mattia Pascal questa forma narrativa diviene quella che meglio riunisce insieme le riflessioni del protagonista con la narrazione dei fatti senza una distinzione sul piano temporale.

Thibaudet definì «une autobiographie du possible»<sup>17</sup> la capacità di un romanziere di conoscere non soltanto l'esistenza che ha vissuto (e che esplica tramite l'autobiografia), ma la molteplicità delle esistenze alle quali dovrà rinunciare, vivendo nel modo in cui ha vissuto. Il romanzesco si instaura quindi come «territorio di frontiera situato tra l'esistenza e l'inesistenza, tra la dimensione biografica dell'esperienza vissuta e quella puramente inventiva dell'immaginazione [...]».<sup>18</sup>

Accanto alla forma 'nuova' di romanzo autobiografico il cambiamento è anche nel tipo di personaggio; nel 1888 un giovanissimo Marcel Proust scriveva all'amico Robert Dreyfus le sue riflessioni sull'idea di carattere letterario affermando che un «tipo» non corrisponde ad un carattere, già teorizzando la perdita dell'unità tipica del personaggio ottocentesco. Esso a partire dalle opere di James e Proust non si presenta più al lettore dando un'immagine unitaria di sé, ma rinuncia a questo suo «ruolo» (Jean-Yves Tadié);<sup>19</sup> da ciò si originano due linee contrapposte: la prima vede un personaggio che inizia a sentirsi scisso, molteplice (come in *Uno nessuno e centomila*), dall'altra parte invece quest'ultimo ha come tendenza principale il suo annullamento, è perciò privo di una personalità e nella trama del romanzo sembra quasi un oggetto. Lo sviluppo della prima linea porterà allo scavo psicologico, la seconda invece al risalto dell'azione sul personaggio (in parte rintracciabile in *Diario di un millennio che fugge* del 1986).

---

<sup>17</sup> ARRIGO STARA, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier università, 2004, p. 215.

<sup>18</sup> Ivi, p. 217.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 176–177.

Già a partire dal 1885 «[...] la tenuta del contratto finzionale che da quel momento in poi aveva garantito la credibilità, la forza illusionistica della forma romanzesca e dei suoi protagonisti, pare essersi definitivamente logorata [...]»,<sup>20</sup> perciò c'è bisogno di restaurare la credibilità dei personaggi romanzeschi, messa in crisi già da Flaubert con *Madame Bovary*. A tale scopo si cercò da un lato di apportare degli elementi autobiografici al personaggio (facendolo esprimersi sempre più spesso in prima persona); dall'altro invece si cercherà di mantenere comunque una distanza tra autobiografismo e personaggio creando un territorio ibrido di realtà e finzione (Zeno Cosini). Non si potrà dunque affermare che il protagonista incarni l'autore stesso, ma è innegabile che parte dell'esperienza biografica viene riversata sul personaggio, pur rimanendo sempre in dubbio su quanta realtà ci sia nel personaggio fittizio. In altre parole il destinatario delle opere diventa l'autore stesso:<sup>21</sup>

E il romanzo naturalista e romantico incontrava nell'esperienza di Svevo il suo eccezionale impiego-limite, come romanzo che rappresenta – con la sparizione tendenziale del suo soggetto – la propria strutturale impossibilità, la sua destrutturazione cosciente [...] anche la struttura romanzesca si attenua, si diluisce: scompaiono gli antagonisti, si confondono nel buio di un generico destino, di una fatalità, si confondono nel buio di un generico destino, di una fatalità, e tutto si allinea nella spirale di una autoanalisi che corre spedita verso la morte.<sup>22</sup>

Se è vero che si assiste alla progressiva sparizione del protagonista (soprattutto in *Uno, nessuno e centomila*), non sono del tutto d'accordo con l'affermazione che spariscono anche gli antagonisti: sembra quasi che più il soggetto sia in crisi con la propria individualità e più nascano antagonisti come 'doppi' e allo stesso tempo rivali del

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 214.

<sup>21</sup> GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998, p. 257.

<sup>22</sup> Ivi, p. 115.

protagonista stesso. Per Zeno Cosini è Guido l'antagonista, per Mattia Pascal è Pomino, per Vitangelo Moscarda diventano tutti assieme alle diverse maschere di sé infine in *Diario di un millennio che fugge* è Fernando il rivale, figura quanto mai rilevante per il protagonista.

Date queste premesse, dalla fine del 1800 la coerenza tra il carattere del protagonista e le sue azioni dato che in primo luogo è il personaggio stesso a essere scisso al suo interno e ciò si riflette sulla realtà esterna: l'incoerenza tra pensiero ed azione diviene uno dei punti cardine dei nuovi personaggi romanzeschi e nucleo fondamentale per il personaggio inetto.

I comportamenti incoerenti di questi personaggi faranno emergere la loro vera natura, le loro vere idee e pulsioni e quando non possono manifestarsi apertamente si rifugiano in una realtà parallela, sia essa il sogno o l'immaginazione: la lotta tra la parte cosciente e quella istintuale del personaggio è iniziata.

Altro principio cardine della letteratura novecentesca deriva da questa scissione interna; se è impossibile conoscere interamente se stessi è allo stesso modo impossibile avere un rapporto autentico con gli altri uomini, da ciò si genera la grande solitudine che lo stesso Pirandello evidenzia così bene nelle sue opere.

Si può dunque estendere al personaggio dell'inetto la categoria di «personaggio assoluto»<sup>23</sup> che Enrico Testa applica al personaggio kafkiano ossia le caratteristiche di fissità (come mancanza di evoluzione), esasperata soggettività e aspirazione alla verità; che vive in uno «stadio intermedio tra la vita e la morte».<sup>24</sup> La frattura dell'io sancisce quindi anche la frattura con il mondo sociale e lo porta ad una condizione di straniero come, ugualmente, diventa straniero a se stesso. La volontà ferrea di questi personaggi assoluti,

---

<sup>23</sup> E. TESTA, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, cit., p. 7.

<sup>24</sup> Ivi, p. 8.

alla ricerca di una verità altrettanto assoluta, li porta, distaccandosi dal mondo, a godere di una illimitata libertà (come vedremo nel *Mattia Pascal*) che non fa altro che accrescere la loro già forte solitudine.

La caratteristica di personaggi assoluti impedirà loro una crescita personale nonostante le vicende che attraversano: la loro fissità e in alcuni casi il loro attaccamento all'infanzia<sup>25</sup> non permette una loro maturazione nel senso di *Bildung*, ma li costringe in un presente eterno a causa della fissità del loro carattere. Questi personaggi, data la forte frattura con il mondo, non riescono a integrarsi in una vita 'normale' instaurando rapporti sani con gli altri (ad esempio il rapporto con il padre o con l'amico-rivale) e perciò l'epilogo delle loro storie è proprio il rifiuto del mondo: dalla chiusura in una vita contemplativa di Mattia Pascal, all'illusione di una salute ritrovata di Zeno, all'indifferenza perpetua nei romanzi di Lodoli.

---

<sup>25</sup> Per la regressione all'infanzia dell'inetto si veda il testo *Denti* di Domenico Starnone.

## CAPITOLO SECONDO

### SVEVO L'INIZIATORE DEL GENERE

#### II.1 Il «Dostoevskij triestino»

Aron Hector Schmitz nato a Trieste il 19 dicembre del 1861 da genitori israeliti deve parte della sua formazione alla cultura tedesca poiché venne inviato dai genitori in collegio, precisamente a Würzburg; li imparò il tedesco e intraprese gli studi commerciali, che continuò successivamente a Trieste.

La città, divenuta porto franco nel 1719 e parte dell'impero asburgico, diventò un centro nevralgico per i traffici commerciali e crogiolo di culture diverse. Alcuni elementi fecero sì che la città esternasse le sue fratture interne quali: diversità di ceti, subalternità rispetto all'impero asburgico e anche all'Italia, la mancanza di un'alta tradizione culturale, grazie alle opere degli scrittori tardo ottocenteschi-primi novecenteschi. Esemplare è l'affermazione di Claudio Magris: «il personaggio disintegrato riassume in sé dunque la crisi dell'impero austroungarico riflettendone le contraddizioni e la mancanza di un solido fondamento».<sup>26</sup>

Nel 1892 pubblica a proprie spese il primo romanzo *Una vita* presso l'editore Vram con lo pseudonimo di Italo Svevo a indicare la sua duplice provenienza, infatti nella sua formazione culturale furono molto importanti le due direttrici fondamentali del suo stesso

---

<sup>26</sup> MICHEAL RÖSSNER, *Svevo scrittore mitteleuropeo*, in *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Introduzione di Enzo Lauretta, Firenze, Vallecchi, 1984, p. 55.

pseudonimo: la cultura tedesca da un lato (e il debito verso il filosofo Schopenhauer) e quella italiana dall'altro.

Affermando alla fine della *Coscienza di Zeno* di non aver detto tutta la verità nel romanzo-memoria perché scritto in italiano, lingua percepita da Svevo come straniera (dato che la sua lingua madre era il tedesco affiancato dal dialetto triestino).

La difficoltà di esprimersi in italiano fu dichiarata dallo stesso Svevo: i suoi studi in Germania lo portarono a conoscere il tedesco e il triestino che si parlava a casa, mentre l'italiano, non potendo soggiornare a Firenze come tutti i letterati dell'epoca per affinare la lingua, dovette studiarlo sui libri con una conseguente minore padronanza.

Importante fu l'incontro con Francesco De Sanctis<sup>27</sup> poiché facilitò la scoperta del realismo per lo scrittore triestino (Zola, Balzac, Flaubert) concorde con la sua idea della superiorità dell'arte realistica; per arte realistica si intendeva quell'arte che si appoggiava alle ultime scoperte scientifiche. Da ciò il grande interesse di Svevo per le teorie dell'epoca, molto discusse, come quella darwiniana, marxista e freudiana che gli permisero di ampliare i suoi già avviati interessi verso la biologia e la psicopatologia.

Nel 1880 il padre di Svevo, Francesco compì un'azione avventata con l'acquisto di una vetreria in Austria che gli comportò il dissesto finanziario; Svevo dovrà lasciare gli studi e diventare impiegato in banca.

È con il matrimonio con Livia Veneziani, figlia di un importante commerciante di vernici antiruggine, che diventa un uomo d'affari, lasciando il lavoro in banca e occupando un ruolo dirigenziale nell'azienda di famiglia. Viene così inserito nell'alta società triestina, la quale non vedeva di buon occhio l'opera di scrittura, se non come svago nel tempo libero.

---

<sup>27</sup> S. MAXIA, *Svevo e la prosa del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 7.

Per questo e dopo la delusione di *Una vita* e di *Senilità*, pubblicato sempre a proprie spese nel 1898 sull'«Indipendente», decide di dedicarsi unicamente all'attività commerciale della propria famiglia, rinunciando a ogni velleità artistica: per venticinque deciderà di non dedicarsi più alla forma romanzo, componendo due commedie *Un marito* e *L'avventura di Maria* e alcuni racconti come *Proditoriamente*, *Incontro di vecchi amici* e *Argo e il suo padrone*.

Nel 1910 inizia a studiare la psicoanalisi, traducendo parte di *Il sogno* di Sigmund Freud, ma dovette difendersi dalle accuse mosse alla *Coscienza di Zeno* sulla sua totale sottomissione alla teoria di Freud, critiche non fondate dato che Svevo, pur riconoscendo la grande forza del pensiero dello psichiatra, non fu mai del tutto convinto della sua efficacia terapeutica: vide il cognato Bruno sottoporsi alla cura psicoanalitica a causa della sua nevrosi, senza però esito favorevole.

La necessità di conoscere l'inglese, data la presenza di una succursale a Charlton (Londra) della ditta Veneziani, lo porta a conoscere un giovanissimo James Joyce, con il quale stringe una sincera amicizia fino a condividere con lui i suoi primi due romanzi e sarà proprio Svevo a rivolgersi allo stesso Joyce dopo il fallimento della *Coscienza di Zeno*, pubblicato nel 1923. Lo scrittore irlandese inviò lo scritto a amici francesi (Valery Larbaud e Benjamin Crémieux) i quali molto interessati chiesero a Svevo di pubblicarlo in Francia. Ma fu soprattutto con il saggio di Eugenio Montale *Omaggio a Italo Svevo* nella rivista «L'esame» del 1925 che si conosce nella penisola il nome dello scrittore, che Montale definì il «Dostoevskij triestino».<sup>28</sup>

Nel 1926 uscirà a Parigi un inserto dedicato alla sua opera in «Le navire d'argent» e l'anno successivo venne tradotta in francese la *Coscienza di Zeno*.

---

<sup>28</sup> ENRICO GHIDETTI, *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Roma, Laterza, 1984, p. 42.

## II.2. La coscienza di Zeno: ritratto di un inetto

La storia che si snoda nelle pagine della *Coscienza di Zeno* può apparire l'autobiografia di Zeno Cosini che racconta la sua vita per volere del suo psicoanalista, il Dottor S; osservando attentamente però e seguendo gli indizi che vengono forniti nella *Prefazione*, nel *Preambolo* e nell'ultimo capitolo *Psicoanalisi*, capiamo come tutte le vicende raccontate da Zeno non siano del tutto veritiere: nell'ultimo capitolo Zeno asserisce esplicitamente come non sia riuscito a tradurre in italiano le vicende della sua vita, dovendo in alcuni casi modificarle. A questa ulteriore provocazione si somma il fatto che Zeno abbia scritto la sua vita per volere del suo psicoanalista, ma che non crede nella sua efficacia terapeutica (arriva addirittura a chiamarlo «istericone»<sup>29</sup> e il metodo psicoanalitico «una ciarlataneria simile»<sup>30</sup>).

Mettiamo in dubbio anche la versione di Zeno perché nella *Prefazione* è lo stesso Dottor S. ad affermare che il paziente ha abbandonato la cura con il bisogno di riprenderla, mentre Zeno afferma sempre nell'ultimo capitolo di essere guarito. Il relativismo assoluto presente in tutto il Novecento si rappresenta dunque alla perfezione: il punto di vista del personaggio è solo uno dei milioni di punti di vista con cui si può guardare la realtà; e diventa diversa a seconda di chi la guarda e perciò non può essere descritta in maniera oggettiva. Lo stesso Pirandello farà del relativismo il cardine della sua visione del mondo in *Uno, nessuno e centomila*: Vitangelo Moscarda impazzisce perché capisce che ci sono tanti sé quanti ogni persona che lo conosce e che lo rappresenta a suo modo.

---

<sup>29</sup> ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2002 (1923), p. 363.

<sup>30</sup> Ivi, p. 364.

La ripresa di Schopenhauer nel romanzo sveviano è a questo proposito fondamentale: come affermava il filosofo non è tanto importante la realtà, ma soprattutto la rappresentazione di essa.<sup>31</sup>

Zeno manipola i fatti accaduti perché, dato che la vita non ha più senso perché governata solo dal caso, si cerca di rintracciare un senso raccontando e immaginando una vita parzialmente diversa: la vita oggettiva non ha più importanza, è importante ciò che noi percepiamo e quindi la nostra ricostruzione parziale. Il passato è «sempre nuovo [...] esso si muta perché risalgono a galla delle parti che parevano sprofondate nell'oblio mentre altre scompaiono perché ormai poco importanti».<sup>32</sup>

Inoltre l'idea schopenhaueriana della «morte come scopo supremo della vita»<sup>33</sup> e come «affrancamento dell'individuo alla cieca volontà di vivere»<sup>34</sup> è del tutto consapevolmente esplicitata alla fine della *Coscienza di Zeno* quando Zeno auspica la fine della civiltà, a seguito della guerra, come modo per ripulire la società dalle malattie, nella quale la selezione naturale non è riuscita ad eliminare i "malati" (definita «selezione naturale»<sup>35</sup> a fine volume). È inoltre idea del filosofo tedesco l'esaltazione dello spirito contemplativo con una conseguente rinuncia alla vita attiva. Si capisce in tal modo come Svevo, elaborando la figura dell'inetto, abbia attinto a piene mani al suo filosofo preferito (al quale dedica anche il suo fittizio cognome Svevo).

Essenziale è anche l'idea filosofica della negazione del libero arbitrio, dell'inconsistenza della volontà "cosciente" e dello smascheramento dei nostri autoinganni, quando crediamo di essere liberi di scegliere.

---

<sup>31</sup> BEATRICE STASI, *Svevo*, il Mulino, Bologna, 2009, p. 107.

<sup>32</sup> S. MAXIA., *Lettura di Italo Svevo*, cit., p. 121.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 382.

Tutto ciò si esplica nella figura di Svevo meglio riuscita, Zeno Cosini, nel quale la volontà cosciente deve fare i conti con quella inconscia e con ciò rappresenta appieno l'intrinseca contraddittorietà dell'inetto. Ogni sua azione viene smentita da una volontà più profonda: fuma ma vorrebbe smettere, è affezionato a sua moglie ma la tradisce, odia il cognato Guido ma gli dimostra poi anche un affetto sincero, odio e ama al contempo suo padre; la sequela di contraddizioni è il nucleo attorno cui ruota tutta la figura del protagonista.

Zeno riesce a vedere queste sue intrinseche contraddizioni e cerca di analizzarle nei minimi particolari; è osservatore di se stesso e riesce a vedersi in maniera distaccata, senza colpevolizzarsi per gli eventi e con un gusto ironico per le casualità della vita. È consapevole infatti che la vita è determinata dal caso e dalla imprevedibilità, senza dover per forza rintracciarne un senso; si può per questo assimilare al personaggio pirandelliano: «Zeno è l'incarnazione del personaggio pirandelliano per antonomasia. [...] Un personaggio pirandelliano immerso nel bagno vitale del relativismo e consapevole di esserlo solo nell'osservazione frammentaria della propria esperienza [...]».<sup>36</sup>

Questa intrinseca contraddittorietà viene identificata nella Mitteleuropa, che Robert Musil fa coincidere con il mito asburgico:

Si agiva in quel paese – e talvolta fino ai supremi gradi della passione e alle sue conseguenze – sempre diversamente da quel che si pensava, oppure si pensava in un modo e si agiva in un altro. [...] era lo stato che ormai si limitava a seguire se stesso, vi si viveva in una libertà negativa, sempre con la sensazione che la propria esistenza non ha ragioni sufficienti.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 44.

<sup>37</sup> ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, introduzione di Cesare Cases, trad. it. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1962 (Berlino 1930-1943), pp. 29-30.

Questa ambivalenza è stata rintracciata nel complesso edipico, ed è proprio questa l'analisi del Dottor S. e che Zeno rifiuta e che anzi rigetta verso lo stesso psicoanalista: «per aver desiderato invano sua madre se ne vendica su chi non c'entra affatto».<sup>38</sup>

La diagnosi di Zeno è in ogni caso quella di un soggetto nevrotico, con le caratteristiche che già nel 1912 Alfred Adler rintracciava con precisione:

Il carattere nevrotico è [...] incapace di adattamento alla realtà, poiché funziona in considerazione d'un ideale irrealizzabile; esso è ad un tempo un prodotto e un mezzo al servizio d'un'anima colma di diffidenza, sempre all'erta, ed unicamente occupata a rinforzare le proprie linee d'orientamento, allo scopo di sbarazzarsi di un sentimento d'inferiorità che l'ossessiona e lo tormenta.<sup>39</sup>

Come nevrotico perpetua la sua malattia al fine di trovare un sollievo nella speranza di una cura: la ripetitività di una situazione dolorosa è cercata per poterla affrontare nuovamente non come soggetto passivo, ma per aver potere sull'evento.<sup>40</sup>

La malattia di Zeno è per sua stessa ammissione una «convinzione»<sup>41</sup> come pure la sua guarigione alla fine del libro. La malattia è infatti «[...] relativa ad uno standard dovuto a convenzioni storico-sociali; i nevrotici sono in realtà molto spesso coloro che mantengono aperto l'accesso a flussi di energia altrove rimossi dalle piatte esigenze della vita pratica».<sup>42</sup>

Svevo aveva grandi interessi per la biologia e le scienze naturali, tanto da interrogarsi sul funzionamento del corpo umano, affermando che esso è costituito da organi in continua lotta tra di loro, come una macchina priva di scopo. Il funzionamento anomalo del corpo è

---

<sup>38</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 363.

<sup>39</sup> ALFRED ADLER, *Il temperamento nervoso. Principi di psicologia individuale comparata e applicazioni alla psicoterapia*, trad. it. di Davide Rossili, Milano, RCS, 2007 (Wien 1912), p. 16.

<sup>40</sup> EDUARDO SACCONI, *Commento a «Zeno»*, Bologna, Il Mulino, 1985 (1973).

<sup>41</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 15.

<sup>42</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 105.

perno della riflessione di Zeno Cosini, che vedrà improvvisamente arrestarsi l'uso delle gambe subito dopo la chiacchierata con l'amico zoppo Tullio. La malattia è dunque implicitamente psicosomatica e diventa una reazione alla frustrazione della società («Una goccia che fece traboccare il vaso!»)<sup>43</sup> quando, dopo la serata in casa Malfenti, Guido lo supera anche nella realizzazione di caricature e Zeno esasperato dalla situazione inizia a provare dolore all'avambraccio destro e all'anca e un «formicolio nei nervi».<sup>44</sup> Tutto ciò accade dopo essersi sentito ridicolo di fronte alla sua caricatura e nel vedere costantemente la superiorità di Guido, dice a tal proposito: «Perché avrei dovuto portare per tutta la vita sul mio corpo stesso lo stigma del vinto?».<sup>45</sup> Le presunte umiliazioni subite da Guido, che oltre a essere amato da Ada e anche un ottimo violinista, e le stesse procurategli da Ada che non ricambia il suo amore e cerca di farglielo intendere più volte, porteranno al perpetrarsi di questi dolori fisici per tutta la vita di Zeno fino all'ultimo capitolo.

Zeno, con straordinaria lucidità rintraccia l'origine della sua malattia in una pulsione omicida (e non nel complesso edipico): vorrebbe uccidere Guido per ben due volte ma si arresta per la sola paura di non dormire bene la notte:

Sapevo perché mi lamentavo: perché avevo voluto uccidere e forse, anche, perché non avevo saputo farlo. Mi pareva di gridare ch'io non avevo voluto uccidere e mi pareva di gridare anche che non era colpa mia se non avevo saputo farlo. Tutto era colpa della mia malattia e del mio dolore.<sup>46</sup>

Toglie però da sé ogni colpa attribuendola alla malattia, cosa che farà spesso nel il corso del romanzo: «quella malattia che doveva darmi la facoltà di fare senza colpa tutto

---

<sup>43</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 126.

<sup>44</sup> Ivi, p. 124.

<sup>45</sup> Ivi, p. 125.

<sup>46</sup> Ivi, p. 131.

quello che mi piaceva».<sup>47</sup> Di fatto l'antagonismo tra Zeno e Guido si sussegue in tutta la narrazione e interpretandolo in chiave analitica potremmo dire che tra di loro si costituisce un rapporto narcisista<sup>48</sup> nel quale Guido è odiato perché prima è amato e ha bisogno del continuo paragone del cognato nella sua vita tant'è che la più grande sensazione di salute e felicità gli deriva da una passeggiata dopo il funerale di Guido, che ha volutamente disatteso. La necessità è che il rivale non muoia ma che Zeno vinca su di lui trionfando, anche se alla fine verrà accusato dalla cognata Ada di aver deliberatamente mancato al funerale e di averlo sempre odiato. Come nel caso della morte del padre Zeno non riuscirà a scagionarsi dall'accusa di essere colpevole, idea sempre ricorrente nella mente del protagonista di essere innocente, di essere puro anche dopo alcune nefandezze. Questo *leitmotiv* fa sospettare allora che Zeno sappia, in verità, di essere colpevole e per questo si ripete così spesso di essere puro.

Secondo una lettura critica la malattia da cui veramente intende guarire Zeno è la volontà di uccidere, ma non Guido, bensì suo fratello, incarnato nella figura di Guido.<sup>49</sup> Il fratello maggiore, menzionato solo due volte nel corso dell'opera, è un rivale per il protagonista: definendolo addirittura «eroe» è invidiato perché libero di non andare mai a scuola (memoria smentita in parte nella conclusione), perché ha delle sigarette, come nel sogno che fa: il fratello, mentre beve del caffè latte, ha dello zucchero in fondo alla tazza che non riesce a prendere, chiede per questo il cucchiaino a Zeno che gli chiede però in cambio il suo zucchero, mentre una voce dal fondo lo rimprovera.

Ritornando alla teoria più comune del complesso edipico riveste un'importanza fondamentale la figura del padre di Zeno: «Egli fu il primo a diffidare della mia energia

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 185.

<sup>48</sup> E. SACCONI, *Commento a «Zeno»*, cit., p. 85.

<sup>49</sup> B. STASI, *Svevo*, cit., pp. 134-136.

[...]»<sup>50</sup> dice il protagonista, fornendo l'importante indizio che la sua malattia derivi anche dalla poca fiducia che ripone su di lui suo padre. Il padre è contrapposto al figlio anche sul piano della salute, lui che aveva «[...] saputo eliminare dal suo ricordo ogni idea di quella spaventosa macchina»<sup>51</sup> mentre il figlio inizia la minuziosa analisi del suo corpo. Il padre che, come Augusta, fonda la sua vita su delle certezze incrollabili: «[...] la terra era per lui immobile e solidamente piantata su due cardini»<sup>52</sup> mentre Zeno fa il contrario e, a suo dire, disprezza le cose serie; per questo e altre divergenze suo padre arriva a confessargli che lui era «[...] una delle persone che più l'inquietavano a questo mondo».<sup>53</sup>

Il contrasto tra la forza del padre e la debolezza di Zeno è ben simulato quando il protagonista definisce suo padre un debole perché fattosi trarre in inganno dall'Olivi ad affidargli i suoi affari senza una possibile intromissione da parte del figlio e afferma che «[...] rappresentavo la forza e talvolta penso che la scomparsa di quella debolezza, che mi elevava, fu sentita da me come una diminuzione».<sup>54</sup> In realtà capiamo che è davvero il padre a detenere la forza, non solo nei fatti, ma anche sul piano morale poiché è Zeno stesso ad affermare che ogni sforzo di miglioramento lo ha fatto per compiacere suo padre ed è sempre Zeno a sentirsi come un bambino dopo lo schiaffo ricevuto dal padre prima di morire cercando di tenerlo disteso a letto. Il padre inoltre non mancherà di escluderlo dal testamento, affidando interamente all'Olivi la gestione del suo patrimonio, lasciando Zeno eternamente 'figlio'.

Sottolineare la debolezza del padre è anche un atto di rivolta di Zeno che rifiuta di essere come lui attribuendogli difetti della cui verità non possiamo essere sicuri, confermando come Zeno voglia essere diverso dal padre:

---

<sup>50</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 32.

<sup>51</sup> Ivi, p. 34.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Ivi, p. 33.

<sup>54</sup> Ivi, p. 34.

Il figlio infatti, in regime psicoanalitico, può sperare di condurre a termine una vera rivolta solo volendosi diverso dal padre, [...] egli dunque «farà finta» di seguire i buoni precedetti del genitore volti a ricavarne un «diritto», un lottatore nella vita, ma in realtà procurerà di volersi inetto, incapace di scegliere.<sup>55</sup>

Si capisce che come in Zeno la rivolta contro il padre accomuna una parte della narrativa novecentesca come presa di coscienza di una realtà totalmente diversa da quella vissuta dai genitori, dalla caduta di un mondo valoriale di cui solo la generazione successiva riesce ad accogliere. Sarà anche Kafka, con la sua commovente *Lettera al padre*<sup>56</sup> a sottolineare questo contrasto generazionale, ormai divenuto insanabile, tra due generazioni e soprattutto due diversi ordini di concepire il reale: «[...] È lo stesso rifiuto di “essere come il padre” che sta alla base dell’universo kafkiano».<sup>57</sup>

Il rapporto con il padre è in sostanza «Il primo e più tormentato esempio di rapporto stabilito con gli “altri”»<sup>58</sup> che getta le basi per i contraddittori rapporti futuri (soprattutto con Guido) e la ribellione contro di lui è alla base del vizio del fumo che perseguita Zeno; è desiderio e allo stesso tempo interdizione, come quella «interdizione della Cosa materna, che la Legge della castrazione stabilisce, apre al movimento del desiderio»<sup>59</sup> su cui poggia la teoria del complesso edipico. Il vizio del fumo rappresenta da una parte libertà, ma dall’altra anche una costrizione, una Legge che è quella del padre; Zeno appellandosi ai medici cercherà infatti sempre «[...] qualcuno che gli proibisca (o gli permetta)

---

<sup>55</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 212.

<sup>56</sup> FRANZ KAFKA, *Lettera al padre*, trad. it. di Claudio Groff con uno scritto di Georges Bataille, Milano, Studio Editoriale, 1987 (Frankfurt 1952).

<sup>57</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 71.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 107-108.

<sup>59</sup> MASSIMO RECALCATI, *Cosa resta del padre? La paternità nell’epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina, 2011, pp. 9-10.

qualcosa»<sup>60</sup> ed è per questo che Zeno ambisce a guarire dal vizio del fumo, ma in realtà non vuole, perché non guarire significa:

[...] mantenere a uno stato sospeso e irrisolto la rivolta contro il padre: tradurla in atti concreti (come al limite quelli di ucciderlo) sarebbe pur sempre un modo di integrarsi, per sostituzione, in questo caso, piuttosto che per acquiescenza. Meglio dunque protestare simbolicamente, volersi diverso mediante lo stato intellettuale del fumatore, cioè dell'innocuo dilapidatore di ricchezze, volto a far male a sé stesso piuttosto che agli altri.<sup>61</sup>

Come per il fumo è Zeno stesso che vuole perpetrare la sua malattia; afferma di amare le sue medicine e crede di non aver speso tempo invano perché: «Chissà da quanto tempo e di quale malattia io sarei già morto se il mio dolore in tempo non le avesse simulate tutte per indurmi a curarle prima ch'esse m'afferrassero».<sup>62</sup>

È perciò consapevole che le sue malattie sono in parte psicosomatiche, ma è così attaccato alla sua malattia che la analizza e la scruta da ogni punto di vista possibile, affermando in ultima analisi che «Solo noi malati sappiamo qualche cosa di noi stessi»<sup>63</sup> mentre «La salute non analizza se stessa [...]».<sup>64</sup>

Affascinato dalla salute, soprattutto negli uomini che incontra (suo padre, il suocero Malfenti, lo stesso Guido) e vorrebbe somigliare ad Augusta «ch'era la salute personificata»,<sup>65</sup> ma subito si discosta da questa salute, pensando che forse è la salute qualcosa da cui guarire e non la malattia: «E scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse bisogno di cura o d'istruzione per guarire».<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> E. SACCONI, *Commento a «Zeno»*, cit., p. 107.

<sup>61</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., pp. 109-110.

<sup>62</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 126.

<sup>63</sup> Ivi, p. 145.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Ivi, p. 139.

<sup>66</sup> Ivi, p. 141.

Questa salute non è solo fisica, ma è soprattutto di pensiero; Augusta è una donna devota e pertanto crede alla vita eterna; durante un giro in gondola serale Zeno le dice che non molto tardi avrebbe rifatto quel viaggio di nozze con qualcun altro, dopo la sua morte. Carico di gelosia («un'altra piccola malattia dalla quale non dovevo più guarire»)<sup>67</sup> cerca di ispirare compassione nella donna che però fraintende le sue parole pensando che sia lei a volerlo uccidere per sostituirlo con un altro uomo. Zeno pensa sempre alla morte, la quale è «[...] la vera organizzatrice della vita»<sup>68</sup> mentre Augusta, da persona sana, respinge sempre questo pensiero e trova rifugio nel presente che era per lei «una verità tangibile in cui si poteva segregarsi e starci caldi»;<sup>69</sup> è questa la grande differenza di pensiero tra personaggio “atto” (Augusta) e “non atto”<sup>70</sup> (Zeno): la caduta di ogni certezza (consapevolezza intrinseca dell'inetto) fa sì che non si riesca più a vedere il presente come luogo sicuro nel quale realizzarsi a causa dell'irrazionale della vita che è dominata dal caso e per questo «non si sa più pensare».<sup>71</sup> Per Augusta invece le cose «restavano al loro posto»<sup>72</sup> e quindi «C'erano un mondo di autorità anche quaggiù che la rassicuravano».<sup>73</sup> Nasce un'implicita critica ai valori della società borghese, nella quale alcuni individui sono ancora saldamente aggrappati alle autorità tradizionali e ai tempi cosiddetti ‘puri’ che Svevo definì adatti non all'uomo, ma agli animali,<sup>74</sup> cioè il tempo oggettivo, non soggetto alla corrosione degli ideali e dei punti di riferimento di una società. Queste convinzioni fanno la vera ‘malattia’ di Zeno di cui è realmente affetto, rifiutando la salute in quanto

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 144.

<sup>68</sup> Ivi, p. 72.

<sup>69</sup> Ivi, p. 140.

<sup>70</sup> MANUELA SPINELLI, *Una ribellione mancata. La figura dell'inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, Ombre corte, 2015, p. 19.

<sup>71</sup> S. MAXIA, *Svevo e la prosa del Novecento*, cit., p. 33.

<sup>72</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 140.

<sup>73</sup> Ivi, p. 141.

<sup>74</sup> S. MAXIA, *Lettura di Italo Svevo*, cit., p. 151.

forma di conformismo sociale,<sup>75</sup> e decidendo di non contagiare Augusta, che vive tranquilla nell'ordine preconstituito delle cose.

La salute «ferrea»<sup>76</sup> è rintracciata nel suocero Malfenti, sentito come sostituto della figura paterna, tanto da dichiarare «un'amicizia che subito mi parve paterna»<sup>77</sup> e nel momento della morte del signor Malfenti afferma:

Alla sua tomba come a tutte quelle su cui piansi, il mio dolore fu dedicato anche a quella parte di me stesso che vi era sepolta. Quale diminuzione per me venir privato di quel mio secondo padre, ordinario, ignorante, feroce lottatore che dava risalto alla mia debolezza, la mia cultura, la mia timidezza.<sup>78</sup>

Dal brano si evince come il contrasto con il carattere forte e volitivo del signor Malfenti sia per Zeno motivo di inferiorità; si sente sminuito dalla forza attiva dell'uomo, che è invece un uomo d'azione, furbo e scaltro. Cerca di imitare il suocero in quelle che lui considera le sue migliori qualità, anche durante il piano di seduzione delle sorelle Malfenti. Notiamo come il senso di inferiorità si ripete dal padre biologico di Zeno a quello acquisito del suocero, in quella circolarità di ripetizioni che è la vita di Zeno.

Zeno non si ferma nell'aggiungere nuovi sintomi alla sua malattia (che nessuno riesce a curare) neanche di fronte alle malattie fisiche delle persone che lo circondano (quasi tutti invero hanno qualche malattia); l'amata Ada viene colpita dal morbo di Basedow:

Mi parve ch'egli avesse portato alla luce le radici della vita la quale è fatta così: tutti gli organismi si distribuiscono su una linea, ad un capo della quale sta la malattia di Basedow che implica il generosissimo, folle consumo della forza vitale a un ritmo

---

<sup>75</sup> ID., *Svevo e la prosa del Novecento*, cit., p. 40.

<sup>76</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 59.

<sup>77</sup> Ivi, p. 58.

<sup>78</sup> Ivi, p. 63.

precipitoso [...] e all'altro stanno gli organismi immiseriti per avarizia organica, destinati a perire per una malattia che sembrerebbe un esaurimento ed è invece di poltraggine. Il giusto medio fra le due malattie si trova al centro e viene designato impropriamente come salute che non è che una sosta. E fra il centro e un'estremità – quella di Basedow – stanno tutti coloro ch'exasperano e consumano la vita in grandi desideri, ambizioni, godimenti e anche lavoro, dall'altra quelli che non gettano sul piatto della vita che delle briciole e risparmiano preparando quegli abietti longevi che appaiono quale un peso per la società. Pare che anch'esso peso sia necessario. La società procede perché i Basedowiani la sospingono, e non precipita perché gli altri la trattengono.<sup>79</sup>

Zeno riflette per molto tempo su questa malattia fino ad ammalarsi: «Ma io mi ammalai con lei di una malattia lieve, ma lunga. Per troppo tempo pensai a Basedow».<sup>80</sup>

La malattia di Basedow è un modo per Svevo di esprimere la sua teoria circa la differenza che sussiste tra gli uomini; tra coloro che disperdono la vita in un folle consumo e gli altri, gli esseri “immiseriti” come Zeno, gli inetti che si fermano a guardare mentre tutto ciò che non è malattia è una ‘sosta’ tra i due poli opposti, qualcosa di temporaneo. Zeno dirà dunque «Già credo che in qualunque punto dell'universo ci si stabilisca si finisca coll'inquinarsi»<sup>81</sup> preannunciando la malattia universale a fine libro.

Per Svevo lo sviluppo dell'organismo racchiudeva per se stesso un arresto; la grande evoluzione di una determinata parte del corpo in una specie determinava la sua cristallizzazione in una forma: «la zampa del leone è un ordigno magnifico ma non potrà mai più convertirsi in un'ala».<sup>82</sup> L'uomo però si sviluppò in maniera differente e Svevo con questa teoria getta le basi per l'uomo “abbozzo”:

Nella maggioranza degli uomini lo sviluppo per loro fortuna e per fortuna

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 280.

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> S. MAXIA, *Lettura di Italo Svevo*, cit., p. 97.

dell'ambiente sociale, s'arresta. Lo sviluppo eccessivo di qualità inferiori, tutte quelle che immediatamente servono alla lotta per la vita, non sono altro che un arresto di sviluppo. [...] Negli uomini questo maggior sviluppo dà un sentimento di superiorità ed anche una superiorità di forza reale. Io credo che l'animale più capace ad evolversi sia quello in cui una parte è in continua lotta con l'altra per la supremazia, e l'animale, ora o nelle generazioni future, abbia conservato la possibilità di evolversi da una parte o dall'altra in conformità a quanto gli sarà domandato dalla società, di cui nessuno ora può prevedere i bisogni e le esigenze. [...] io sono quell'uomo [...] e me glorio altamente, e sto aspettando, sapendo di non essere altro che un abbozzo.<sup>83</sup>

Il vincente sarà dunque colui che non ha sviluppato quelle peculiarità specifiche per una vita attiva, ma ha invece maturato la coscienza e il suo futuro è in divenire e, come afferma Zeno, «[...] è un modo comodo di vivere quello di credersi grande di una grandezza latente»<sup>84</sup> rovesciando la dottrina di Darwin «i forti di oggi saranno i deboli di domani».<sup>85</sup>

Zeno a differenza del «fratello carnale»<sup>86</sup> Alfonso Nitti che è la «personificazione dell'affermazione schopenhaueriana della vita tanto vicina alla sua negazione»<sup>87</sup> non diventa un eroe tragico, ma la sua energia vitale traspare appieno solo nell'epilogo del romanzo: afferma di essere guarito perché mai stato malato (contraddizione fondamentale), e trova nuova serenità nell'imminenza della guerra mondiale; è un personaggio «[...] vitale come incarnazione poliedrica di un dinamismo fine a se stesso e inesauribile nella sua incoerenza [...]».<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>84</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 13.

<sup>85</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 39.

<sup>86</sup> E. GHIDETTI, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 120.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> GIORGIO PULLINI, *Dalla crisi della persona alla dissoluzione del personaggio*, in *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Introduzione di Enzo Lauletta, cit., p. 45.

Zeno è un vincente perché ha una prospettiva diversa rispetto ad Alfonso Nitti ed Emilio Brentani: è ormai consapevole che l'ordine preconstituito delle cose non è così solido come appare, per questo è inutile un feroce distacco (Alfonso Nitti), come pure l'accettazione di quei valori borghesi che fanno sentire sconfitto già in partenza Emilio Brentani. Il cambio di prospettiva in Zeno è profondo; affermando che «La vita non è né brutta né bella, ma è originale!»<sup>89</sup> dichiara l'ambiguità della vita nella quale ogni sconfitta può tramutarsi in vittoria e viceversa.

Il giovane e scaltro Guido, emblema del vincente, diventa passo dopo passo un perdente; si svelano tutti i suoi difetti, diventa «falso e simulatore»,<sup>90</sup> infedele alla moglie Ada, che forse non ha mai amato, porta alla rovina la società commerciale da poco fondata, dilapidando il capitale di suo padre. Giovanni «il furbo»<sup>91</sup> si fa ingannare dallo stesso Zeno, riguardo l'amore che il giovane prova per Augusta, tanto che il suocero prenderà sempre ad esempio l'amore della coppia.

La malattia, che all'inizio sembra solo un fatto personale di Zeno, diventa nell'ultimo capitolo del libro qualcosa di universale dato che la vita è «tanta strada da arrivare alla conclusione che forse l'uomo vi è stato messo dentro per errore e che non vi appartiene»:<sup>92</sup> diventa malattia globale perché la nevrosi individuale diventa nevrosi collettiva, una vita «inquinata alle radici»<sup>93</sup> che porta a l'insensatezza della guerra. La soluzione è dunque ancora la morte; «un'esplosione enorme [...] priva di parassiti e di malattie»<sup>94</sup> dato che la vita «A differenza delle altre malattie è sempre mortale».<sup>95</sup> L'interpretazione dell'epilogo del romanzo può essere letta anche come la rinnovata possibilità dell'uomo “abbozzo” di

---

<sup>89</sup> I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 292.

<sup>90</sup> Ivi, p. 286.

<sup>91</sup> Ivi, p. 136.

<sup>92</sup> Ivi, p. 292.

<sup>93</sup> Ivi, p. 382.

<sup>94</sup> Ivi, p. 383.

<sup>95</sup> Ivi, p. 382.

vivere in un mondo nuovo, dove la sua forma, appunto di abbozzo, gli lascia aperta un'infinità di possibilità, senza doversi cristallizzare in una forma per essere un vincente.

## CAPITOLO TERZO

### IL CASO PIRANDELLO: LE INFINITE POSSIBILITÀ DELL'ESSERE

#### III.1. La poetica dell'Umorismo: la visione straniata in Pirandello

Pirandello abbozza la figura di Mattia Pascal con l'opera *Il turno* (1902)<sup>96</sup> e a Mattia Pascal dedica il saggio *l'Umorismo* (1908)<sup>97</sup> per spiegare a posteriori la genesi della sua arte: l'umorismo è una speciale forma d'arte che vuole rappresentare la contraddittorietà dell'esperienza reale, che diventa necessaria nei periodi storici di crisi per smascherare la realtà ormai frantumata. Quest'arte analizza la vita attraverso la «deformazione parodistica»<sup>98</sup> arrivando a scoprirne tutte le contraddizioni, esplicitando quel sentimento del contrario che permette di vedere le cose nella loro essenza duplice: «corpo e ombra, realtà e irrealtà».<sup>99</sup>

È la riflessione che fa nascere il sentimento del contrario, essa è «quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira»<sup>100</sup> che scompone la realtà in mille pezzi:

---

<sup>96</sup> L. PIRANDELLO, *Il turno*, a cura di Luigi Sedita, Firenze, Giunti, 1994 (1902).

<sup>97</sup> ID., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, 1994 (1908).

<sup>98</sup> L. DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1972 (1962), p. 20.

<sup>99</sup> Ivi, p. 24.

<sup>100</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 121.

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*.<sup>101</sup>

Pirandello parte dunque dalla condizione storica in cui vive, fortemente compromessa nei valori fondanti e portatrice per questo di una crisi delle istituzioni (prima tra tutte la famiglia), per denunciare la scissione interiore dell'uomo moderno.

La crisi storica diventa dunque crisi umana, nella quale non esiste più realtà oggettiva, e quindi unità del soggetto, ma solo un io molteplice frantumato in mille pezzi, nella vana ricerca di un senso della propria esistenza. Il personaggio, divenuto ormai consapevole dell'irrazionalità della vita, che tenta di rinchiuderla dentro forme ben definite, è "l'uomo-fuor-di-chiave" sospeso sempre tra riso e pianto, come definito nel sentimento del contrario.

L'uomo consapevole dell'amarezza della vita analizza se stesso vedendosi vivere e divenendo al tempo stesso testimone e protagonista della propria vita. Il riso del personaggio è perciò rivolto anche a se stesso, nel vedere l'assurdità di ogni azione e della vita. L'uomo diffida di sé e di come appare la realtà oggettiva (in piena antitesi al Naturalismo verghiano) perché, come afferma l'autore siciliano, è presente in ciascuno di noi una molteplicità di io in lotta tra loro e non conosciamo che una minuscola parte di noi stessi. Non per niente Mattia Pascal affermerà ad inizio del testo: «Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal»<sup>102</sup>; il

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 115.

<sup>102</sup> Id., *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Centauria, 2017(1904) p. 3.

nome simboleggia il proprio esserci per gli altri<sup>103</sup> e la sua perdita equivale alla scomparsa, allo smarrirsi ed è per questo che Mattia cercherà un nuovo nome per il suo doppio. Il cognome Pascal, analizzato dalla critica è per Giovanni Macchia un richiamo all'occultista Théophile Pascal (opera che ritroviamo nella biblioteca del signor Paleari); per Sciascia invece il cognome rimanda a Blaise Pascal il filosofo e teologo francese.<sup>104</sup>

La poetica umoristica è di per sé un'arte sdoppiata «[...] un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della creazione»;<sup>105</sup> per questa sua intima natura di decostruire il reale l'arte umoristica crea delle opere appunto scomposte, «intramezzate di continue digressioni»<sup>106</sup>. La riflessione, che subentra nel normale svolgimento della vita, segnala i contrasti e le ipocrisie del vivere quotidiano e «[...] nasce dal fantasma come l'ombra dal corpo».<sup>107</sup> Essa è dunque un «[...] ri-flettere [...] gettare ombra, accorgersi del riflesso [...]»<sup>108</sup> che porta il personaggio, come in uno specchio, a vedersi vivere: questa sarà la grande novità di Mattia Pascal.

Per l'autore agrigentino neanche il sapere ha più valore, com'era per gli antichi; la vita è dominata dal caso e per questo non servono strumenti per governarla, solo l'umorismo può salvare l'individuo dalle menzogne della vita.

La riflessione altresì porta a smascherare l'idea che ognuno si è fatto di sé, l'ipocrisia delle maschere che indossiamo. Il vivere sociale si basa infatti sulla costrizione della vita in forme ben definite, per mezzo della logica; esse però non corrispondono all'essenza di una persona. Il contrasto tra ciò che si fa vedere agli altri e ciò che intimamente si è crea

---

<sup>103</sup> ELIO GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997 (1983), p. 67.

<sup>104</sup> Ivi, p. 105.

<sup>105</sup> ID., *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 123.

<sup>106</sup> Ivi, p. 122.

<sup>107</sup> Ivi, p. 123.

<sup>108</sup> E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, cit., p. 41.

quella condizione che porta Mattia Pascal a fuggire. Per Pirandello la dicotomia tra vita e forma è essenziale in tutta la sua arte, essa che è

[...] un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi. [...] Le forme [...] sono i concetti, gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua [...] oltre i limiti che noi ci imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità.<sup>109</sup>

La poetica umoristica è inoltre antierica perché rifiuta l'eroe epico o drammatico costruito come un unico carattere, mentre quest'arte «scompone il carattere nei suoi elementi»<sup>110</sup> annullando la totalità del personaggio.

L'umorista che ha svelato i contrasti e le contraddizioni in sé e negli altri, non può più ritornare alla concezione di vita originaria nella quale tutto è unità; questa grande consapevolezza porta con sé la visione di una vita incredibilmente vicina al nulla, alla morte:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un

---

<sup>109</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 139.

<sup>110</sup> Ivi, p. 140.

arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero.<sup>111</sup>

È lo stesso “vuoto strano” che prova Mattia Pascal nella sua iniziale esperienza di rinascita come Adriano Meis, che è però un’esperienza vicina al vuoto della morte: «[...] mi si ridestava in quella nera, ignota solitudine, e mi sentivo, allora, per un attimo, nel vuoto [...] mi sentivo paurosamente sciolto dalla vita, superstite di me stesso, sperduto, in attesa di vivere oltre la morte, senza intravedere ancora in qual modo».<sup>112</sup>

La morte, che è parte dell’essere, viene ripresa da Anselmo Paleari con la “lanterninosofia”: intimamente collegata con lo “strappo nel cielo di carta”, esprime tutta la disillusione di Pirandello e rappresenta ugualmente lo strappo nel cielo di carta ovvero la caduta di tutti i valori dell’uomo e l’illusione di una sua intrinseca unità.

La luce che proietta la lanterna è il sentimento della vita che permette all’individuo di sentirsi un’unità, di riconoscersi in un’identità precisa; ciò però fa vedere ombre che non esistono al di là di questa luce fittizia che sembra un teatrino in cui guardiamo dimenticando il resto del mondo. Le ombre rappresentano la morte e il vuoto che circonda l’individuo oltre la consolante luce del lanternino; esse non esistono poiché una volta spento il lumicino non esisterebbe più luce né ombra e si capirebbe che anche il vuoto e la morte fanno parte dell’essere e che l’identità stessa è un inganno:

E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; [...] e ci fa vedere il bene e il male [...] che proietta tutt’intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l’ombra nera, l’ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi [...]<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 40.

<sup>112</sup> Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 78.

<sup>113</sup> Ivi, p. 156.

Lo strappo nel cielo di carta è «[...] l'avvenimento principe nell'universo pirandelliano, il passaggio all'”altra” dimensione, diversa da quella di superficie del buon senso»<sup>114</sup> che porta però anche a uno spaesamento soprattutto nei giovani, come affermerà Pirandello nel saggio *Arte e coscienza d'oggi*:

Dàn di sé uno spettacolo ancor più triste. Nati in un momento febbrile [...] educati senza un criterio direttivo, e in difetto d'una ingenita forza vitale, costretti troppo spesso a procacciarsene una distruttiva però nell'organismo; fisicamente son tutti o per la massima parte affetti di neurastenia, moralmente inani. Nei cervelli e nelle coscienze regna una straordinaria confusione. In questo specchio interiore si riflettono le più disparate figure, tutte però in scomposte abitudini, come gravate da some insopportabili, e ciascuno consiglia diversamente. A chi dare ascolto, a chi appigliarsi?<sup>115</sup>

Inoltre, la riflessione che compirà Mattia Pascal è anche la riflessione che investe tutti gli uomini del Novecento: l'uomo moderno non è più al centro dell'universo, come sintetizza all'inizio il protagonista incolpando Copernico, ma ne è ormai ai margini; ne consegue il sentirsi parte insignificante di esso:

Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni; e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai, le nostre.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 192.

<sup>115</sup> Id., *Arte e coscienza d'oggi* in *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 240.

<sup>116</sup> Ivi, pp. 8-9.

### III.2. Il Fu Mattia Pascal: fuga da sé o dalla realtà?

La storia di Mattia Pascal è una storia di fuga: Mattia giovane inetto «discolo della mia forza, sciupone e senza cervello»<sup>117</sup> vive nell'agiatezza grazie al padre, capitano di mare, che riuscì ad accumulare una fortuna e la investì in appezzamenti di terra. Dopo la morte del padre però, Mattia e il fratello Berto dilapidano l'eredità: «Fummo due scioperati; non ci volemmo dar pensiero di nulla, [...]»<sup>118</sup> mentre la madre «[...] inetta al governo dell'eredità [...]»<sup>119</sup> che «A sentirla parlare, pareva una bambina»<sup>120</sup> sarà consigliata dal truffaldino amministratore Batta Malagna «La talpa! [...] che ci scavava soppiatto la fossa sotto i piedi»<sup>121</sup> portando la famiglia alla rovina.

Fermandosi a riflettere sulla definizione di inetto, Enrico Ghidetti risale al termine pirandelliano di “disajutato” sottolineando come questo personaggio sia, in verità, una variazione dell'inetto:

Di primo acchito, infatti, il «disajutato» dichiara stretti legami di parentela con una figura ormai considerata archetipica della costellazione decadente, l'«inetto» antagonista del «superuomo», il quale, dopo la sua prima comparsa in Europa con le *Memorie del Sottosuolo* di Dostoevskij – e da noi in tempestoso clima tardoromantico, al tempo di *Malombra* -, si era assicurato stabilmente, da un anno appena, con *Una vita* di Svevo, un posto nell'anagrafe dei personaggi di fine secolo [...] Parentela indubbia che tuttavia non annulla la diversità nello stile di vita e, forse, difformità di destino: mentre, infatti, l'inetto solo alla fine del suo itinerario attraverso la società, scopre la verità della propria inettitudine a vivere che lo costringe ad un atteggiamento nevroticamente difensivo di renitenza alla vita, il «disajutato» è appunto tale fin dall'inizio della vita, è l'uomo scacciato da un favoloso Eden, sbalzato dall'ordine al caos per un'imperscrutabile e irrevocabile condanna. Come tale non ha di fronte a sé vie di fuga, ed è condannato alla solitaria, ossessiva ricerca di un'identità, di una

---

<sup>117</sup> Id., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 36.

<sup>118</sup> Ivi, p. 14.

<sup>119</sup> Ivi, p. 11.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> Ivi, p. 12.

maschera per sé e per gli altri [...] Ma questa mascherata strema e fa appassire il gusto di vivere [...] il «disajutato» è forzato dunque ad ingannare e ad auto ingannarsi in un vano giuoco di maschere e di specchi, nella sterile investigazione di un'identità che continuamente gli sfugge, solo con se stesso, o meglio con i frantumi dei suoi stati di coscienza non ricomponibili in unità. Mentre l'inetto avverte in sé immedicabile il complesso di inferiorità nei confronti della vita e della società, il «disajutato» è desolatamente solo [...] l'inetto è ancora in grado di formulare una lucida diagnosi della propria malattia, il «disajutato» può solo moltiplicare i suoi sforzi per mascherare la sua perdita di identità. In termini di sofferenza psicologica potremmo dire che se il primo, consapevolmente, si muove nel labirinto della nevrosi, il secondo vaga nel deserto affollato di incubi e miraggi della psicosi.<sup>122</sup>

Credo che la distinzione tra i due tipi di personaggio, anche se molto fine, sia superflua; essi approdano a diverse conclusioni o *escamotage*, ma partono sempre da quel «sentimento d'incompletezza»<sup>123</sup> che è, a mio avviso, punto di partenza dell'inetto.

La differenza per Pirandello è che non c'è una malattia che affligge l'inetto (sia essa psicologica o fisica), ma il morbo è nello spirito moderno che «[...] invoca Dio come un moribondo pentito. Mi fa bensì meraviglia che si chiami Dio quel che in fondo è bujo pesto» e che si esplica attraverso:

egoismo, spossatezza morale, mancanza di coraggio di fronte alle avversità, pessimismo, nausea, disgusto di sé stessi, neghittaggine, incapacità di volere, fantasticherie, straordinaria emotività, suggestibilità, bugiarderie incoscienti, facile eccitabilità dell'immaginazione, mania di imitare e sconfinata stima di se stessi.<sup>124</sup>

Analizzando brevemente la figura del padre di Mattia Pascal possiamo trarne alcune similitudini: la morte del padre colpisce Mattia verso i quattro anni e mezzo di età;

---

<sup>122</sup> E. GHIDETTI, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, cit., pp. 97-98.

<sup>123</sup> A. ADLER, *Il temperamento nervoso. Principi di psicologia individuale comparata e applicazioni alla psicoterapia*, cit., p. 9.

<sup>124</sup> L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, in *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 241.

successivamente Mattia, divenuto Adriano Meis, indulge in uno sguardo dolce verso i bambini: «E seguivo per le vie e nei giardini i ragazzetti dai cinque ai dieci anni, e studiavo le loro mosse, i loro giochi, e raccoglievo le loro espressioni, per comporre a poco a poco l'infanzia di Adriano Meis». <sup>125</sup> Mentre alla fine del romanzo si specchia in un suo nipote: «un bel bimbetto, di circa quattr'anni, con un piccolo annaffiatoio in una mano e un rastrellino nell'altra. [...] Provai una tenerezza indicibile: doveva essere un mio nipotino». <sup>126</sup>

Mattia, come suo padre, vince una forte somma di denaro (Mattia al Casinò mentre la vincita del padre non è ben chiarita); inoltre Mattia Pascal, divenuto Adriano Meis, vuole rendere la sua identità il più veritiera possibile e con la fantasia immagina un padre anche per il suo doppio ossia Paolo Meis «scapato e insofferente al giogo, era fuggito via di nuovo in America, dopo alcuni mesi, lasciando la moglie e me col nonno [...]». <sup>127</sup>

Mattia, divenuto a sua volta padre, non senza timori («Scappai come un dàino: ma più per sfuggire a me stesso, per non rimanere neanche un minuto a tu per tu con me, a pensare che io stavo per avere un figliuolo, io, in quelle condizioni, un figliuolo!»), <sup>128</sup> e dopo aver messo incinta due ragazze cioè Oliva e Romilda, deve riparare sposando quest'ultima, nipote di Malagna. Inizia così una vita davvero tormentosa: le ristrettezze economiche, la suocera Pescatore, la vecchia madre anziana e infine la morte delle due gemelle partorite da Romilda portano la situazione familiare al collasso. Unica nota positiva è il lavoro di bibliotecario gentilmente offerto dall'amico d'infanzia Pomino, ma questa piccola via di fuga non basta ad alleviare i dolori del giovane, che per questo decide di tentare la sorte con un piccolo gruzzolo di denaro inviatogli dal fratello Berto.

---

<sup>125</sup> ID., *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 93.

<sup>126</sup> Ivi, p. 219.

<sup>127</sup> Ivi, p. 92.

<sup>128</sup> Ivi, p. 51.

Mattia Pascal è per sua ammissione un «inetto a tutto»,<sup>129</sup> non è però inetto nei sentimenti: le riflessioni dedicate alla madre anziana che vive, dopo il matrimonio del figlio e la perdita dei beni, nella stessa casa con la moglie e la suocera in una situazione di continuo disagio, sono quasi commoventi e la stessa dedizione la dedica alle due figlie, la cui morte lo porta, quasi alla pazzia: «[...] ebbi un brivido nuovo, un tremor di tenerezza, ineffabile: - erano mie! [...] con tutto l'ardore di un padre che, non avendo più altro, faccia della propria creaturina lo scopo unico della sua vita [...]».<sup>130</sup>

La moglie Romilda invece, imbruttita dalla gravidanza, non prova nessun affetto filiale: «Non s'era neppure affezionata alla bambina, la cui nascita insieme con quell'altra, morta di pochi giorni, era stata per lei una sconfitta di fronte al bel figlio maschio d'Oliva [...]».<sup>131</sup>

La fuga del giovane inizia quindi dopo l'ennesima tragedia a causa della morte dell'unica gemella sopravvissuta fino a un anno di età e la contemporanea morte della madre che lo fanno sprofondare nella più cupa disperazione; vicino al molino della Stìa, pensa di togliersi la vita, dopo quei «[...] pensieri sùbiti, strani, quasi lampi di follia»<sup>132</sup> che già lo avevano assalito; viene per fortuna dissuaso dal suo intento dal vecchio mugnaio Filippo.

Con i pochi soldi lasciati dal fratello Berto, bello e bravo ma con «[...] pochino pochino, di cuore»<sup>133</sup> che li invia a Mattia per pagare il funerale della madre «[...] come se avesse voluto pagarmi le lagrime»,<sup>134</sup> al quale però ha già provveduto la zia Scolastica; non resta altro da fare che tentare la fuga contro «[...] lo schifo di vivere a quel modo».<sup>135</sup>

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 38.

<sup>130</sup> Ivi, p. 52.

<sup>131</sup> Ivi, p. 68.

<sup>132</sup> Ivi, p. 50.

<sup>133</sup> Ivi, p. 40.

<sup>134</sup> Ivi, p. 53.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

Ipotizza da principio di recarsi a Marsiglia per poi imbarcarsi per l’America, ma il suo progetto si arresta a Nizza poiché «[...] troppo ormai la noja mi aveva parlato dentro».<sup>136</sup>

Dopo le vincite al Casinò Mattia prova compassione per «[...] quel giovinetto pallido che affettava un’aria di sonnolenta indifferenza»<sup>137</sup> che si uccide dopo le numerose perdite a Montecarlo:

[...] stava composto, coi piedi uniti come se si fosse messo a giacere prima, per non farsi male, cadendo [...] una dozzina di vespe vi ronzavano attorno; qualcuna andava a posarsi anche lì, vorace, su l’occhio. Fra tanti che guardavano, nessuno aveva pensato a cacciarle via. Trassi dalla tasca un fazzoletto e lo stesi su quel misero volto orribilmente sfigurato. Nessuno me ne seppe grado: avevo tolto il meglio dello spettacolo.<sup>138</sup>

E anche Mattia pensa al suicidio come modo dignitoso di finire la propria esistenza:

Avevo sentito dire che non difettavano alberi – solidi – nel giardino attorno alla bisca. In fin de’ conti, magari mi sarei appeso economicamente a qualcuno di essi, con la cintola dei calzoni, e ci avrei fatto anche una bella figura. Avrebbero detto:” Chi sa quanto avrà perduto questo povero uomo!”<sup>139</sup>

Il Casinò rappresenta una zona limite tra la vita e la morte come nel *Giocatore*<sup>140</sup> di Dostoevskij; incarna una forza diabolica, quella stessa che viene dai giocatori che sperano in un favorevole rovescio della sorte, ma in realtà cercano solo la propria distruzione. Così dice Mattia Pascal: «[...] certe ostinazioni pazze, addirittura pazze, il cui ricordo mi desta i

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 54.

<sup>137</sup> Ivi, p. 69.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 69-70.

<sup>139</sup> Ivi, p. 54.

<sup>140</sup> FEDOR DOSTOEVSKIJ, *Il giocatore*, trad. it. di Elsa Mastrocicco, Milano, Bompiani, 1987 (Sankt-Peterburg 1866).

brividi ancora [...] io ebbi proprio il sentimento di una forza quasi diabolica in me, in quei momenti, per cui domavo affascinavo la fortuna, legavo al mio il suo capriccio».<sup>141</sup>

Per Elio Gioanola questo abbandono alla dea bendata è un «abbandono masochistico all'istinto di morte»<sup>142</sup> come «un bambino regredito al narcisismo primario».<sup>143</sup> Mattia si configura dunque un bambino animato dal desiderio di onnipotenza e di morte, termini caratteristici di ogni giocatore d'azzardo; il gioco è anche quel caso, fuori dalla propria volontà che opera oltre la parte cosciente, ma come sosteneva Freud il caso non esiste e tutto succede perché una parte di sé ha voluto che succedesse determinati eventi.

La vincita che Mattia ottiene al Casinò è dunque, sempre per il critico, «eretta contro il padre da parte di chi ha dovuto ricorrere al “diavolo” non potendo disporre di nessuna sicurezza di sé».<sup>144</sup>

Il caso è comunque un elemento fondativo della poetica pirandelliana come principio regolatore dell'universo e da questa consapevolezza scaturisce il *non-sense* della vita. È l'irrazionale che entra in tutte le vite, facendosi beffe della nostra volontà.

Con le vincite al gioco Mattia decide di intraprendere dei viaggi: libero da ogni legame vuole assaporare tutta la libertà di cui dispone e tutte le possibilità che gli si aprono dinnanzi; non tarda però ad arrivare quel senso di essere «[...] fuori dalla vita».<sup>145</sup>

Sentirsi escluso dalla propria vita ha luogo dopo le fughe/morti del personaggio pirandelliano: «Io mi vidi escluso per sempre dalla vita, senza possibilità di rientrarvi [...] e di nuovo nelle strade senza meta, senza scopo, nel vuoto»,<sup>146</sup> dopo le quali il personaggio

---

<sup>141</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 63.

<sup>142</sup> E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, cit., p. 74.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>145</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 35.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 190.

decide di eclissarsi dalla sua vita, non più stretto nei legami familiari, ma neanche libero da essi, di quella libertà assoluta che aveva vissuto come Adriano Meis.

La fuga di Mattia Pascal da sé e dagli altri è ben esemplificata dal suo occhio strabico che anche dopo la correzione rimane diverso dall'altro (uno più grande e l'altro più piccolo); può simboleggiare la sua volontà di fuga da se stesso e dal contesto sociale: «[...] quei grossi occhiali rotondi che mi avevano imposto per raddrizzarmi un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove».<sup>147</sup> Quell'altrove indica, secondo la logica umoristica, riuscire a guardare oltre l'apparenza, vedere il significato più profondo delle cose.

L'occhio rappresenta anche la parte estranea di sé, avere dentro di sé un'altra personalità, un "centomila" di cui poi si occuperà Pirandello nel suo romanzo successivo «Se non fosse per quest'occhio di *lui*, di quell'imbecille [...]».<sup>148</sup>

Il doppio, in questo caso Adriano Meis, viene individuato come componente autobiografica dello stesso Pirandello: «In me son quasi due persone».<sup>149</sup> Il doppio come ombra, cioè parte oscura della nostra anima, *Es* che emerge dalla coscienza, è stato indagato in opere romantiche (come in Chamisso *Storia straordinaria di Peter Schlemihl*) e ha una lunga storia letteraria (*Il Dottor Jekyll e Mr. Hyde*, *Il ritratto di Dorian Gray*). Illuminante è il saggio di Otto Rank<sup>150</sup> che prende in analisi la tradizionale letteratura sul doppio e l'opera *Il perturbante* di Freud.

Il principio di ripetizione (è quindi la duplicità delle situazioni), presente in tutte le opere di Pirandello, affonda le sue radici nel tentativo di colmare un'assenza,<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>148</sup> Ivi, p. 95.

<sup>149</sup> JEAN-MICHAEL GADAI, *Pirandello e il suo doppio*, a cura di Giulio Ferroni, trad. it. di Luigi Di Giovanni, Roma, Abete, 1977 (Paris 1972), pp. 58-59.

<sup>150</sup> OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, Varese, Sugarco, 1988 (Wien 1814).

<sup>151</sup> J. GADAI, *Pirandello e il suo doppio*, cit., p. 19.

quell'impotenza di riuscire a cambiare il proprio destino che affligge l'uomo pirandelliano, specchio di quello moderno. Il motivo del ritorno (o «ricominciamento» come lo definiva Massimo Bontempelli) è in chiave psicoanalitica il «ritorno del rimosso nel rimovente»<sup>152</sup> come indicato da Freud nel *Perturbante*; sono le creature 'del ritorno' che esplicano i traumi e le pulsioni inconscie che cercano di tornare in superficie:

Automa, *déjà-vu*, sosia, morto-vivo, animazione dell'inanimato, disanimazione dell'animato, perturbanti ripetizioni e inesplicabili coincidenze, sono motivi che si connettono, tutti, tra loro, per essere assunti nella loro congruenza sotto la definizione freudiana del perturbante: "qualcosa di rimosso che ritorna".<sup>153</sup>

Anche la signorina Caporale è descritta come un automa, come appunto apparizione della morte, in uno straordinario ritratto della disperazione:

[...] un pajo d'occhi più dolenti di quelli della signorina Caporale. Eran nerissimi, intensi, ovati, e davan l'impressione che dovessero aver dietro un contrappeso di piombo, come quelli delle bambole automatiche. [...] si buttava sul letto, e subito tutto il vino bevuto le riveniva fuori trasformato in un infinito torrente di lagrime. Toccava allora alla povera mamma, in veste da camera vegliarda, confortarla fino a tarda notte [...] la sapeva sola al mondo e infelicissima, con quella rabbia in corpo che le faceva odiar la vita, a cui già due volte aveva attentato [...]<sup>154</sup>

La comparsa del doppio è dunque la conseguenza di tale parte inconscia affiorante a livello della coscienza, ma come parte scabrosa di sé che viene rifiutata e proiettata verso l'altro, e non è altro che l'ombra del personaggio medesimo. È la grande paura della morte

---

<sup>152</sup> O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, cit., p. 96.

<sup>153</sup> EDOARDO FERRARIO, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1978 (1977), p. 55.

<sup>154</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 113.

che, divenuta insostenibile per il protagonista, viene proiettata nel doppio per allontanarla da sé.

La ripetizione che caratterizza l'opera di Pirandello è vista come un gioco di specchi<sup>155</sup> nel quale il personaggio cerca di fuggire da sé e dalla realtà, senza invero riuscirci: la ricerca della vita autentica, senza le costrizioni sociali (maschere) in spazi incontaminati si delinea sempre come ricerca vana, come ritorno su se stesso, come fuga impossibile.

Questa fuga da sé «isterica»<sup>156</sup> intensifica quei meccanismi di difesa nevrotica che portano inesorabilmente al riproporsi delle stesse situazioni e ambiguità senza via d'uscita, (come accade a Zeno, grazie al meccanismo della coazione a ripetere).

Il doppio si crea nella fase del narcisismo primario a causa della minaccia della morte: l'io spaventato crea un sosia per poter negare il pensiero della morte sdoppiandosi sotto forma di ombra o riflesso. La morte però torna a perseguitarlo proprio attraverso il suo doppio tramite i «simboli persecutori dell'occhio e dell'ombra»<sup>157</sup> ed è perciò che si sente il bisogno di ucciderlo: ciò che era servito come difesa dell'io ora lo minaccia:

Un sussulto di gioia, anzi un impeto di pazzia m'investì, mi sollevò. Ma sì! ma sì! Io non dovevo uccidere me, un morto, io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato ad essere un vile, un bugiardo, un miserabile; quell'Adriano Meis dovevo uccidere [...]<sup>158</sup>

Per Mattia Pascal però la morte del suo doppio trova giustificazione soprattutto nel rinnegare quelle maschere, o finzioni sociali, di cui lentamente si stava riappropriando

---

<sup>155</sup> J. GADAIR, *Pirandello e il suo doppio*, cit., p. 19.

<sup>156</sup> NINO BORSELLINO, *Lo strappo nel cielo di carta*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1988, p. 183.

<sup>157</sup> E. FERRARIO, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, cit., p. 71.

<sup>158</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 212.

Adriano Meis; la fluidità della vita viene di nuovo ingabbiata dentro forme precostituite dalle quali è impossibile fuggire:

[...] il raggiungimento intuizionistico della cosa in sé, non schematico, non utilitario, si dà solo al personaggio che sia riuscito a uscire dalla sua «parte» o dalla sua forma abitudinaria; ma in genere l'ebbrezza del raggiungimento assoluto è effimera, perché il personaggio scopre che di nuovo, attorno a quell'intuizione, a quel punto di vista inedito, si raggruma la generalità di una forma.<sup>159</sup>

La ricerca di una fuga, di un 'oltre', lungi da essere una possibilità inesplorata da parte di Pirandello nel *Fu Mattia Pascal*, come afferma Giacomo Debenedetti nel suo saggio,<sup>160</sup> è una possibilità che Mattia esplora, diventando Adriano Meis, ma l'impossibilità di rientrare nella propria vita, anche dopo il cambio di prospettiva, determina il fallimento della sua impresa:

[...] È lo stesso senso acuto del paradosso, di un amore della libertà che per eccesso si rovescia nel suo contrario, cioè nel desiderio che altri scelga per noi, che l'angoscioso balenare di infinite possibilità sia spento una volta per tutte: è insomma l'accettazione del carcere. [...] A ben riflettere si troverà che è una logica del genere a ispirare la kafkiana *Lettera al padre*: il rifiuto di essere libero da lui, perché si tratterebbe di una situazione troppo banale: il che poi risponde al rifiuto di essere *come* il padre, di ucciderlo idealmente per prendere il suo posto, atteggiamento affettivo di cui già abbiamo constatato la presenza anche in Svevo.<sup>161</sup>

Mattia che non può sposarsi con la borghese Paleari è costretto a tentare un nuovo suicidio per togliersi, nuovamente, da una vita che tenta di ingabbiarlo in nuovi lacci familiari.

---

<sup>159</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 240.

<sup>160</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, cit., p. 435.

<sup>161</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 98.

La mancanza di possibilità, a causa della sua condizione di estraneo al mondo sociale, di avere solidi legami affettivi fa capire a Mattia Pascal che il suo doppio, Adriano Meis, è solo un fantoccio; la libertà che tanto cercava non si è attuata, anzi è diventata «un tantino tiranna»<sup>162</sup> e soffre «[...] appunto per questa tirannia mascherata da libertà [...]»<sup>163</sup> quando si accorge che può avere solo relazioni superficiali e infatti lo scarto avviene quando non può nemmeno adottare un cagnolino che gli procura una grande tenerezza. Allora capisce che per mantenere la sua sconfinata libertà deve rinunciare ai legami affettivi di qualsiasi tipo: «Ma la vita, a considerarla così, da spettatore estraneo, mi pareva ora senza costrutto e senza scopo [...]»<sup>164</sup> e si configura come una forma angosciata di solitudine: «La solitudine non è mai con voi; è sempre senza di voi, e soltanto possibile con un estraneo attorno [...] La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l'estraneo siete voi».<sup>165</sup>

Janner individua come il nocciolo del romanzo l'impossibilità di vivere al di fuori dello stato civile: «[...] non si può vivere in una società complessa e organizzata come quella in cui viviamo, se non si è in ordine con lo Stato Civile»<sup>166</sup> come sosteneva lo stesso Benedetto Croce. Forse un po' riduttivo nucleo centrale del libro, dato che il vuoto che sperimenta Adriano Meis è un vuoto esistenziale, complicato dalle norme sociali e non esclusivamente determinato da esse: Mattia Pascal si sente un estraneo anche nella sua vita precedente, quella nel nido familiare e cerca di scappare dai problemi, ma soprattutto da se stesso.

---

<sup>162</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 97.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> *Id.*, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1992 (1926), p. 12.

<sup>166</sup> A. JANNER, *Luigi Pirandello*, cit., p. 53.

La critica<sup>167</sup> ha teorizzato come la fuga di Mattia sia in realtà una fuga regressiva, perché il protagonista mira a tornare nel nido familiare; esso è l'origine dell'inefficienza del personaggio (la madre debole di costituzione e di volontà in contrasto con la figura paterna idealizzata) ed è responsabile della mancanza di capacità di Mattia a instaurare relazioni sane, mentre per Vittilio Masiello il ritorno si esplica perché «La funzione protettiva del nido non è raccolta da quell'insieme di nidi che è la società».<sup>168</sup>

Si ritrova quindi nella famiglia acquisita in una spaventosa realtà, sposatosi solo per «[...] il gusto di stordire Pomino. [...] Ero impetuoso, e prendevo tutto alla leggera».<sup>169</sup> Il ritorno dopo le morti sarà proprio nel nido familiare, dove è rimasta solo la zia Scolastica. La fuga è considerata allora come ritorno al punto di partenza: Mattia, che non può più rientrare nel sistema (perché la moglie è già sposata) diventa il “Fu Mattia Pascal”.

A mio avviso quello che cambia in Mattia è la prospettiva della vita: vedendo che la vita tende sempre a solidificarsi in forme precostituite (essere marito, padre) egli decide di porsi fuori da essa (dopo l'impossibilità a rientrarvi) estraneo a tutti e a se stesso e di vivere solo come sguardo, contemplando la realtà senza parteciparvi (come lo stesso Serafino Gubbio). Colui che ha capito il “giuoco” è quindi il saggio che si pone ai limiti della società. Questa è la conclusione a cui approda l'autore che arriva alle estreme conseguenze in *Uno, nessuno e centomila*, (che come affermò lo stesso autore doveva essere il principio e non l'epilogo della sua produzione), ma questo *néant* sartriano dell'approdare al nulla non è inteso in senso negativo, anzi per Barilli esso è «[...] infinitamente aperto a frequentare l'essere, a nuotarci dentro, una volta cadute le preclusive

---

<sup>167</sup> E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, cit., p. 70.

<sup>168</sup> N. BORSELLINO, *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, cit., p. 93.

<sup>169</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 31.

paratie dell'ego»<sup>170</sup> dato che Pirandello vuole mantenere il suo personaggio «[...] in uno stato permanente di estraneità [...]».<sup>171</sup>

Il punto di partenza di Pirandello, ossia quel senso di vuoto che i personaggi cercano di colmare, poiché essi sono abitati da «un superfluo che di continuo inutilmente gli tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del loro destino».<sup>172</sup>

Enrico Ghidetti riassume il concetto del superfluo in maniera perfetta: «Questo “superfluo” che è sinonimo di “sentimento della vita” e accende “il lanternino” che ognuno di noi porta dentro di sé, come aveva spiegato a Mattia il teosofo dilettante Anselmo Paleari».<sup>173</sup>

Con la fine della vicenda Mattia Pascal arriva a un altro vuoto, questo però frutto della ricerca in sé, che può portare alla morte o a impazzire come pure aprire a nuovi modi di vedere la realtà:

[...] l'esistenza si configura come una forma di spaventosa inibizione vitale: come il luogo dell'assenza, della mancanza della frustrazione. Ma il suo disvelamento, cioè la coscienza lucidamente straniata del negativo, si rende possibile attraverso l'analisi retrospettiva di un'esistenza mancata [...].<sup>174</sup>

È questa “esistenza mancata” che rende possibile una visione diversa della realtà, quella visione umoristica che è allo stesso tempo forza e condanna.

---

<sup>170</sup> R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, cit., p. 214.

<sup>171</sup> Ivi, p. 196.

<sup>172</sup> L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, II, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1986, p. 526.

<sup>173</sup> E. GHIDETTI, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, cit., p. 103.

<sup>174</sup> N. BORSELLINO, *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, cit., p. 81.

## CAPITOLO QUARTO

### MARCO LODOLI: LA SOLITUDINE DELL'INETTO

#### IV.1. L'inetto contemporaneo tra rabbia e abulia

Il personaggio inetto, che deve la sua prima categorizzazione a Debenedetti nel saggio *Svevo e Schmitz* (1929) è non solo un “malato”, ma anche un “uomo nuovo” e come tale capace di guardare alla vita in modo diverso. Esso incarna la crisi di una società: come a inizio Novecento ritroviamo questa sua funzione anche nella seconda metà del secolo, specialmente negli anni Ottanta.

Nel Novecento si susseguirono tre ondate:<sup>175</sup> la prima ondata corrisponde a quella delle avanguardie storiche (Futurismo, Dadaismo, Surrealismo) nei primi due decenni del Novecento nei quali la macchina impose dei ritmi al lavoro umano; la seconda ondata ovvero quella delle avanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta durante il periodo del Boom economico nel quale l'industria pesante conquistò il monopolio nel lavoro e iniziò il fenomeno del consumismo; infine la terza ondata definita “neo-neoavanguardia” (1980),

---

<sup>175</sup> R. BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.

contraddistinta da un carattere ribelle perché si voleva opporre al sistema e si cercò di opporsi all'iper-produzione del mercato.

In questi anni due sono gli avvenimenti internazionali che segnano il corso della storia: la caduta del muro di Berlino (1989) e il crollo del comunismo sovietico (1991) mentre a livello italiano si assiste alla crisi economica a metà del decennio. Accanto al benessere, generato dal Boom economico nel dopoguerra, si sviluppò il rampantismo (gli *yuppies*) e la ricerca del successo, dall'altro lato si registrò però un lento declino economico: a causa di questi movimenti opposti viene data al periodo l'etichetta di "riflusso". Sono anche anni in cui continua la guerra al terrorismo, che si concluderà verso la metà degli anni Ottanta.

Nel ventennio che va dagli Ottanta ai Novanta, dopo un periodo in cui si sviluppò una crescente sfiducia nel romanzo, si torna a utilizzare questo tipo di narrazione per la sopraggiunta necessità di raccontare: è il periodo in cui si affermano i "giovani narratori", dando origine a una narrativa caratterizzata da una precoce età dei protagonisti e la presenza di temi definiti "bassi" quali la marginalità e la violenza come in Pier Vittorio Tondelli; il linguaggio diventa perciò gergale, in alcuni casi anche volgare, sulla scia del testo di molto precedente *Arancia meccanica* (1962). Saranno inoltre molto influenti le opere di Busi, Del Giudice, De Carlo, Veronesi e Culicchia.

La capacità di questi nuovi scrittori non è solo quella di opporsi al sistema, ma soprattutto di far emergere quei "mostri" ben nascosti sotto ad uno strato di benessere sociale:

[...] il vero sostrato comune a tutta questa «neo-neo» avanguardia sta nello stabilire il grande rapporto omeostatico con l'ondata ideale, nei suoi vari gradi e aspetti, compresa la capacità di generare al proprio interno i mostri, i fatti nefandi: normalità e criminalità coesistono, e anzi si generano reciprocamente, si può parlare di

una sorte di endiadi che diviene anche un ossimoro, con rapida convertibilità dei due estremi. [...] scattano poi diverse scelte stilistiche, le quali inducono alcuni ad adottare una chiave di esasperazione [...]<sup>176</sup>

Nello specifico le linee principali del periodo convogliano verso l'autobiografismo generazionale (*Boccalone* di Enrico Palandri), il rapporto tra realtà e scrittura, tipico in Calvino e in alcune opere di Daniele Del Giudice, l'ossessione visiva per il dettaglio, con uno sguardo distaccato (Andrea De Carlo con *Treno di panna*), il fantastico-surreale di Baricco, la riscoperta di temi come la malattia e la morte (Sandra Petrigiani, Susanna Tamaro) e infine il realismo allucinato di Claudio Piersanti e Marco Lodoli.

Proprio dagli anni Ottanta, data la grande crescita della produzione romanzesca, i personaggi inetti diventano numerosi; tra i testi più importanti per lo sviluppo di tale personaggio ritroviamo *Casa di nessuno* di Claudio Piersanti (1981), *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* (1985) di Aldo Busi, *Per dove parte questo treno allegro* di Sandro Veronesi (1988).

Negli anni Novanta si assisterà invece al modificarsi del personaggio "atto" contrapposto a quello dell'inetto: esso sarà più un ideale, senza incarnare uno specifico modello vincente e diventando solo uno dei tanti personaggi con cui l'inetto si confronta (ad esempio in *Eccesso di zelo* di Domenico Starnone). L'inetto assumerà inoltre le caratteristiche di stanchezza e spossatezza al contrario di quelle degli anni Ottanta, quali la rabbia e l'indifferenza. Tra le opere degli anni Novanta con un personaggio inetto possiamo citare *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia (1994), *Eccesso di zelo* (1993) e *Denti* (1994) di Domenico Starnone (entrambi i protagonisti di Starnone affetti da una crisi identitaria).

---

<sup>176</sup> Ivi, p. 139.

In questo decennio, alla luce di importanti accadimenti storico-politici quali il Trattato di Maastricht e la crescente globalizzazione, si fa strada una concezione di una società «disincantata»<sup>177</sup> e una sfiducia nello Stato (emblematico il caso di “Mani pulite”). Il già citato concetto di “darwinismo sociale” non si applica più all’idea di una scalata sociale (caratteristico degli anni Ottanta), ma in modo più riduttivo, alla sola «necessità di sopravvivere»<sup>178</sup> a partire dagli anni Novanta.

Le forme di lavoro flessibile e di precariato non fanno altro che aumentare un disagio sociale che ritroviamo nei personaggi inetti della letteratura di questo decennio. La mancanza di un lavoro stabile contribuisce a quel senso di smarrimento e di inutilità già presenti nell’inetto e che si accresce in questi anni: il lavoro non è più un elemento costitutivo dell’identità di ciascuno. Anche da ciò deriva una mancanza di speranza nel futuro che è denominatore comune dei protagonisti, in particolare delle opere di Lodoli e di Starnone che si lasciano trasportare dalla vita e fanno parte di quella “umanità liquida” definita da Baumann, che rifiuta ogni legame definitivo.

In una società che muta ad un ritmo vertiginoso l’inetto è incapace di repentini cambiamenti e per questo, di contro, si assesta nell’immobilità e si lascia sprofondare in un’apatia senza mai partecipare veramente alla vita, diventando indifferente a tutto.

L’incomunicabilità diventa parte essenziale di questi personaggi: non solo c’è un’incapacità nel comunicare all’altro le proprie emozioni e sentimenti, ma ciò è anche ritenuto inutile e segna la grande solitudine dell’inetto nel secondo Novecento. Questa incertezza, analizzata da Bauman, è dettata anche dal forte individualismo, tipico di questi anni e al sempre più scarso senso di comunità:

---

<sup>177</sup> M. SPINELLI, *Una ribellione mancata*, cit., p. 106.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

L'odierna incertezza è una possente forza *individualizzatrice*. Divide anziché unire, e poiché non c'è alcun modo di sapere chi domani si sveglierà in quale categoria, l'idea di "interessi comuni" diventa sempre più nebulosa e perde qualsiasi valore concreto. Paure, ansie e affezioni dell'epoca contemporanea sono fatte per essere patite in solitudine.<sup>179</sup>

I vincitori saranno gli individui "liquidi", capaci di trasformarsi e adattarsi ad ogni situazione, di lasciare senza rimorsi città e lavoro per un lavoro più "flessibile" sacrificando legami affettivi e stabilità emotiva, perché l'unica cosa importante è «[...] l'immediata e costante autogrificazione».<sup>180</sup>

I personaggi inetti infine si muovono in spazi, soprattutto urbani, senza meta, in un vagabondaggio che è insieme erranza fisica ed «esistenziale»<sup>181</sup> per la volontà di trovare uno spazio confortante che gli separi dal resto del mondo, cullandoli in un limbo esistenziale. La funzione del viaggio, come in Veronesi, non è di trasportare fisicamente il personaggio da un luogo all'altro, ma offrire uno spazio "parallelo" alla vita.

L'etichetta di postmoderno per designare il periodo successivo all'esaurirsi della spinta propulsiva data dalla modernità; non finisce di creare un acceso dibattito: tra i teorici più importanti di tale definizione troviamo Fredric Jameson e Brian McHale che individuano nello sviluppo incontrollato, nella produzione industriale e nella cultura di massa la «[...] crisi della progettualità razionale»<sup>182</sup> che riscontriamo in Marco Lodoli.

## **IV.2. Diario di un millennio che fugge: l'io fluido di Lodoli**

---

<sup>179</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. it. di Sergio Minucci, Bari-Roma, Laterza, 2011 (Oxford 1999), p. 170.

<sup>180</sup> Ivi, p. 184.

<sup>181</sup> M. SPINELLI, *Una ribellione mancata*, cit., p. 162.

<sup>182</sup> G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 484.

Il personaggio rivale dell'inetto ha la caratteristica di essere "atto", è l'incarnazione di un nuovo modo di vivere della società: spericolato, poco riflessivo, senza valori se non quelli della disonestà e del possesso.

Il personaggio atto in *Diario di un millennio che fugge* è Fernando, l'amico/nemico del protagonista; quest'ultimo cercherà di vivere in maniera speculare, imitando ogni azione dell'amico: «Ogni sua parola, ogni mossa, riverberavano opacamente su di me [...] Ciò che in lui era decisione, superbia, tracotanza, sbiadiva senza significato su di me [...]»;<sup>183</sup> il protagonista è solo un testimone della vita di Fernando, senza riuscire ad averne una propria: «Lui viveva: io osservavo, spiavo, studiavo»<sup>184</sup> e gli sta accanto in ogni circostanza, a lui e «alla sua spaventosa paura della morte».<sup>185</sup>

La natura di Fernando è spregiudicata e impulsiva come riportano le descrizioni dell'autore: «Quante volte l'ho sentito spudoratamente mentire per volgere una situazione a suo vantaggio o, più semplicemente, per allontanare un piccolo fastidio?»;<sup>186</sup> riesce ad approfittarsi di ogni situazione rivolgendola a suo vantaggio: «Per gente come lui c'è sempre da ricavare qualcosa dalle macerie fumanti».<sup>187</sup>

I sentimenti ambivalenti del protagonista di amore/odio verso Fernando si esprimono durante tutto il corso del romanzo; da un iniziale sentimento di adorazione: «[...] l'ho rincorso come solo chi ama può comprendere. [...] per anni gli sono stato fedele come un cane, come un'ombra, imitando miseramente i suoi contorni, i gesti usuali, le manie e non perché mi piacessero, tutt'altro, solo per potergli stare più vicino»<sup>188</sup> all'odio e al disprezzo

---

<sup>183</sup> MARCO LODOLI, *Diario di un millennio che fugge*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1995<sup>6</sup> (1986), p. 29.

<sup>184</sup> Ivi, p. 158.

<sup>185</sup> Ivi, p. 87.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Ivi, p. 180.

<sup>188</sup> Ivi, p. 71.

quando finalmente riesce a staccarsi da lui, fuggendo in una piccola isola assieme alla bella Clo:

[...] ma adesso aveva i capelli unti e scomposti, la barba lunga, con qualche pelo bianco nel mezzo, due rughe fonde tra le sopracciglia, e la catena dei denti gialli era interrotta da un incisivo spezzato. [...] Com'erano cambiati i suoi occhi, una volta neri come due gocce di caffè. Ora la luce vi entrava strisciando. Mi venne da pensare a quei vermi lunghissimi [...].<sup>189</sup>

La decadenza dell'amico rivale lo porta a un sentimento di disgusto; Fernando non è più l'uomo invincibile che aveva creduto: «[...]ma ormai potevo anche pensare che era disgustoso [...] e se anch'io lo pensai fu quasi con rammarico».<sup>190</sup>

Come ha ben sintetizzato Anna Nelli nel suo breve saggio,<sup>191</sup> la caratterizzazione dei personaggi si rovescia nella seconda parte del libro: Fernando diventa il rivale in uno stato di totale trascuratezza, il padre del protagonista è anche lui prima idealizzato e dopo appare solamente come un fragile vecchio che cerca di non finire in galera e Serena da bella e avvenente proprietaria dell'albergo diventa anche lei sciatta e insicura a causa del tumore che la devasta.

Serena è presentata come una donna dai modi scontrosi, ma gioca sulla sua bellezza per far ritornare i visitatori al suo albergo, concedendosi di volta in volta a qualcuno. Se nella giovinezza utilizza il suo corpo per attirare gli uomini così nella malattia lo utilizza per provocare un senso di compassione: «Sì, la sua miseria mi metteva soggezione, mi paralizzava. Chi le aveva dato il diritto di mortificarsi in quella maniera?».<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> Ivi, pp. 64-65.

<sup>190</sup> Ivi, p. 66.

<sup>191</sup> ANNA NELLI, *Marco Lodoli*, Cadmo, Fiesole, 2000, pp. 43-44.

<sup>192</sup> M. LODOLI, *Diario di un millennio che fugge*, cit., p. 203.

Il declino di Serena inizia con l'aborto del figlio del protagonista che portava in grembo: il protagonista afferma che se il figlio fosse stato di Fernando Serena non avrebbe mai abortito. La scoperta di ciò che ha fatto Serena andando in una clinica d'ospedale non smuove il protagonista, che dà prova di un'indifferenza glaciale: non vuole sapere il motivo per cui l'ha fatto ed è contento che la moglie non gli fornisca nessuna spiegazione, più avanti nel testo dichiarerà: «Solo rifiutando di sapere si può provare a vivere».<sup>193</sup>

L'indifferenza del protagonista si rivela soprattutto nell'episodio della morte di Serena, sua moglie, soffocata da un pezzo di carne durante il pranzo, dopo una lite:

Non riesco a respirare, ho un pezzo di carne in gola, aiutami... [...] Salvami te ne prego [...] Si lasciò cadere sul pavimento, dando grandi calci al vuoto, come per divincolarsi da qualcosa, quindi si aggrappò alla tovaglia per risollevarsi, ma tutto le crollò addosso, piatti, bicchieri, posate, garofanini [...] La sentii ansimare ancora un poco, poi tutto si concluse con un grugnito.<sup>194</sup>

La morte di Serena non porta a un cambiamento di vita nel protagonista, ma solo a compimento i suoi istinti più feroci e fa sgorgare tutta la frustrazione ed odio che provava per la moglie, che ricordiamo non ha scelto, ma è stata lei a volerlo come compagno: «Sentivo il bisogno di difendermi e fu così, per controllare quelle intrusioni, per non sentirla più parlare, che la accolsi nel mio letto, anzi, come tenne a precisare, nel suo letto».<sup>195</sup>

Dopo l'episodio sia il protagonista che Fernando, sopraggiunto nel frattempo, rimangono immobili, in quella «solitudine definitiva» che segna il distacco del protagonista dalle cose; niente più inseguimenti di Fernando, nessuna vita da rincorrere:

---

<sup>193</sup> Ivi, p. 122.

<sup>194</sup> Ivi, pp. 205-206.

<sup>195</sup> Ivi, p. 94.

Io non mi ero spostato di un palmo, non avevo motivi per farlo, un peso invincibile mi teneva inchiodato al mio posto. Mi ridiede le forze un rumore assordante che si liberò dal cervello, qualcosa come una frana o il battito d'ali di uno stormo che tutto insieme s'alza. Presi da terra una mela e la mangiai a morsi. Incorniciato nella porta della sala da pranzo apparve Fernando. Lo guardai come si guarda una vecchia fotografia, d'un tempo ormai passato per sempre, che ricordare neppure commuove. Lo guardai con fastidio, dritto nei suoi occhi attoniti, con l'orgoglio marcio di una solitudine definitiva, in cui tutto era compreso e accettato. Nessuno poteva più indicarmi niente, niente poteva più essere indicato. Adesso sì che eravamo fratelli, e io ero quello maggiore, quello che rimprovera.<sup>196</sup>

Le due forze motrici nel testo sono l'indifferenza e il male nel quale nessuna delle due sorpassa l'altra: «[...] dicevi che solo l'indifferenza copre il male, e forse è vero, ma poi solo il male spazza l'indifferenza...».<sup>197</sup> L'indifferenza è una «salvezza provvisoria»<sup>198</sup> forse per non sentire tutto quel male che circonda l'individuo e per non diventare a propria volta malvagi. È anche però un annullamento della propria volontà: il protagonista, che non ha nome, non ha un progetto di vita e non viene fornita su di lui nessuna informazione che serva ad identificare l'età, senza un lavoro ed una posizione sociale; ciò che sappiamo di lui sono le relazioni amicali e familiari e le sue sensazioni (con l'uso della prima persona).

Il tempo della narrazione in questo romanzo, come in altri di Lodoli, è un tempo composto da continue analessi, ritorni al passato che portano solo alla fine la visione unitaria di ciò che è avvenuto: mentre il protagonista scrive il diario registrando i fatti presenti, si insinuano capitolo dopo capitolo fatti precedenti che ricostruiti danno un senso solo al termine del racconto. Ricostruendo insieme i pezzi si può capire lo sviluppo lineare della storia. Il tempo della narrazione sfasato rispetto al tempo della storia è una caratteristica novecentesca

---

<sup>196</sup> Ivi, pp. 205-206.

<sup>197</sup> Ivi, p. 123.

<sup>198</sup> A. NELLI, *Marco Lodoli*, cit., p. 48.

usata da molti narratori proprio per ricostruire l'interiorità del personaggio inetto; come dichiara in *Uno, nessuno e centomila* il tempo di Vitangelo Moscarda non è quello orizzontale, ma quello verticale dell'interiorità: «[...] riflessioni e considerazioni che mi scavavano dentro e mi bucheravano [...]».<sup>199</sup>

Questa forma di narrazione si adatta perfettamente alle caratteristiche psicologiche del protagonista inetto che non riesce a stare al passo con la vita, ne è prova l'episodio in cui il protagonista e Fernando corrono trattenendo il respiro verso una quercia e il personaggio principale non arriva al traguardo.

L'apatia del protagonista si ritrova nelle sue fughe: esce da casa, in cui vive con il padre, con una valigia, per andare di volta in volta in uno degli alberghi non distanti da casa sua. Esse sono ricercate per sfuggire alla vita, come sintetizza perfettamente Anna Nelli: «Si fugge perché c'è un tempo da riempire di azioni, desideri e progetti che ci scorre attraverso impedendoci di accogliere il presente».<sup>200</sup>

Lì invece, nelle camere d'albergo, tutto è immobile, non ci sono vincitori né vinti: «[...] le stanze d'albergo appannavano i miei rumori più foschi e mi difendevano dal mondo, e che quella in particolare mi permetteva, pur nell'esilio e nell'abbandono, di seguire l'unica traccia che rimaneva tra me e il resto dell'universo».<sup>201</sup>

In questi luoghi si può lasciar fluire la vita e prendersi una pausa dal mondo:

Era come tornare a casa dopo un viaggio inutile e vedere che nulla era cambiato. [...] Nulla mai mutava in quelle camere [...]. A tutte quelle cose anonime, già consumate da mille gesti prima dei miei, ero affezionato. [...] Lì esseri sconosciuti avevano dimenticato da dove venivano e cancellato i giorni che li avrebbero attesi. Li avrebbero sperato di essere altro da sé stessi. [...] le mura trasudavano la pochezza di migliaia di vite irrisolte, ma concluse una nell'altra grazie a quello spazio indifferente,

---

<sup>199</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 4.

<sup>200</sup> A. NELLI, *Marco Lodoli*, cit., p. 46.

<sup>201</sup> M. LODOLI, *Diario di un millennio che fugge*, cit., p. 93.

riconciliate in una sola amorfa comunione di anime. [...] Ma in che modo posso sperare di descrivere lo strano senso di felicità che mi invadeva tra quelle quattro pareti sempre uguali? [...] così io sentivo di non appartenermi più, spinto da tante vite ignote verso l'ignoto. Se mi guardavo nello specchio sopra il lavandino, arrivavo persino a non riconoscere più il mio volto. [...] In pochi metri quadrati tutto era allo stesso momento lontanissimo e a portata di mano, remoto e presente, tanto lo spazio e il tempo arrivavano a contrarsi. [...] Per secoli interi avrei voluto riposarmi. [...] Quindi staccavo il loden dall'attaccapanni, aprivo la porta e, gettando un ultimo sguardo indietro, nella penombra indistinta dei passanti, mi riconsegnavo al giudizio del mondo.<sup>202</sup>

L'unica occupazione del protagonista nelle stanze d'albergo è spiare Fernando nei suoi spostamenti, prendendo di volta in volta una stanza diversa, quasi che l'amico fosse un'ossessione.

Questi ultimi sono definiti “nonluoghi” da Bauman:

[...] i nonluoghi accettano l'inevitabilità di una loro frequentazione (e a volte anche di un prolungato soggiorno) da parte di elementi estranei e dunque fanno tutto il possibile per rendere nulle le soggettività idiosincratiche dei loro “passeggeri”. [...] Quali che siano le loro differenze, tutti devono seguire gli stessi modelli comportamentali [...] Il nonluogo “è uno spazio privo delle espressioni simboliche di identità, relazioni e storia: esempi di tali ‘nonluoghi’ sono gli aeroporti, le autostrade, le anonime stanze d'albergo, i mezzi pubblici di trasporto [...]. Mai prima d'oggi nella storia del mondo i nonluoghi hanno occupato tanto spazio”<sup>203</sup>

Il protagonista che non si riconosce anche se si guarda allo specchio riprende il tema della ricerca di un'identità, ampiamente trattato da Pirandello, che abbraccia tutta la riflessione novecentesca:

---

<sup>202</sup> *Ibidem.*

<sup>203</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, cit., p. 113.

[...] il narratore, secondo un'impostazione prettamente novecentesca che sottolinea il tema della inafferrabilità (o inesistenza) della identità soggettiva, di cui si ammette la crisi, insiste a più riprese sulla indefinitezza del volto, sulla mancanza di elementi connotativi: davanti agli specchi, nelle squallide, disadorne stanze degli alberghi<sup>204</sup>

Vuole dunque dissolvere il proprio io («Solo l'indifferenza e il torpore degli alberghi possono convincere dell'inesistenza dell'anima individuale»)<sup>205</sup> per fuggire da quella «smania vitale»<sup>206</sup> che è caratteristica di una generazione e di un millennio (nella prima edizione il sottotitolo del libro era infatti «romanzo di una generazione senza qualità»).

Ritroviamo le stanze d'albergo anche nel *Fu Mattia Pascal* come un luogo "senza anima": «Nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi. Or come poteva avvenire per me tutto questo in una camera d'albergo?»<sup>207</sup>

Il protagonista di fatto non si sente parte attiva della propria vita, ogni cosa che gli succede sembra estranea alla sua volontà perché dice «Eppure non ho mai fatto nulla e se qualcosa in questa vita è avvenuto, se la vita stessa è avvenuta, è stato a dispetto del mio consenso o del mio rifiuto».<sup>208</sup>

Anna Nelli nel suo saggio critico spiega quest'assenza di volontà del protagonista: «[...] nel Diano è un'opposizione centrale quella tra personaggi che si concepiscono come nuclei di una volontà che si impone al mondo, e personaggi che sentono invece la propria anima come una cavità fatta per accogliere e lasciarsi attraversare».<sup>209</sup> Perché nel romanzo Lodoli asserisce: «C'è bisogno di cavità assolute, di donne e uomini impassibili che

---

<sup>204</sup> BRUNO MELLARINI, *La "fragile perfezione" dei fiori (e delle parole). Marco Lodoli tra "diario" e "romanzo esistenziale"*, in «Studi Novecenteschi», 2, 2003, p. 433.

<sup>205</sup> M. LODOLI, *Diario di un millennio che fugge*, cit., p. 148.

<sup>206</sup> A. NELLI, *Marco Lodoli*, cit., p. 46.

<sup>207</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 99.

<sup>208</sup> M. LODOLI, *Diario di un millennio che fugge*, cit., p. 20.

<sup>209</sup> A. NELLI, *Marco Lodoli*, cit., p. 11.

permettano al tempo e allo spazio di concludersi, di soddisfarsi. Altrimenti l'universo sarebbe colmo fino all'inverosimile di volontà, pretese, desideri, che girerebbero senza metà». <sup>210</sup> Questo spazio vuoto è ciò che permette alla vita di modificarsi, di fluire, ma senza darle una direzione, come invece fanno i personaggi *atti*. L'inetto a questo proposito dichiara:

Così è sempre accaduto, le cose mi traversano come i passanti corrono in una piazza sotto la pioggia. Forse lo spazio vuoto permette alle cose di modificarsi per progressivi smottamenti. [...] Se tutto fosse pieno, nulla cambierebbe. Ogni sporgenza del paesaggio mi penetra [...] Soltanto Clo rifiuta d'entrare, mi sta accanto con le ginocchia tra le braccia, in un argine d'indifferenza. <sup>211</sup>

Il senso di lontananza è un soprattutto di tipo mentale dell'inetto verso i propri simili e verso la vita che vivono; a marcare una così profonda differenza è la percezione di sé e del mondo: l'inetto non trova un senso alla sua esistenza e al suo viaggio di vita: «Ho come l'impressione che questa storia altro non sia che una caparbia rincorsa del vuoto, un'ascesa incontrollabile, che a poco a poco di tutti noi si disfa, come di una zavorra che fino a un certo punto serve e poi non più». <sup>212</sup> Il tentativo di fuggire dalla propria vita può essere inteso come una ricerca del senso più profondo del vivere come nei personaggi sveviani.

La fuga reale inizia dopo che l'amico Fernando gli presenta la bella Clo: il rivale è soprattutto rivale in amore, vuole possedere Clo e ne è ossessionato:

È mia, scrive. Dunque deve arrotolarmi le fasce pulite attorno al ginocchio, deve carezzarmi le tempie, deve tenermi strette le mani. Deve baciarmi dove ho male. Altrimenti si lascerà crepare, come un miserabile, buttato in una corsia d'ospedale o in

---

<sup>210</sup> M. LODOLI, *Diario di un millennio che fugge*, cit., p. 213.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 175.

un angolo della sua stanza d'albergo.<sup>213</sup>

Dopo che la ragazza decide di fuggire con il protagonista per scappare da Fernando, egli cercherà di riconquistarla fingendo un tumore al ginocchio e cercando di ispirare compassione nella sua lettera, «[...] non gli importava nulla di mettersi in ginocchio, sul ginocchio fottuto, davanti all'uomo che meno di ogni altro ha considerato. Io mi nascondevo per adorarlo, lui mi disprezza e mi lecca le scarpe».<sup>214</sup> Il protagonista afferma che «Mi ingannava finché ho voluto essere ingannato, adesso basta»<sup>215</sup> cioè con grande capacità di analisi capisce la fascinazione a cui era sottoposto.

La tenacia di Fernando nel continuare la sua vita e ricercare i suoi obiettivi è la grande forza vitale che manca al protagonista: «È impressionante quanto Fernando ami la sua vita vergognosa, quanto sia avido di spremerla fino in fondo, di marcirla tutta, di divorarla anche se infetta»<sup>216</sup> e sprigiona per questo un odio verso l'amico/nemico che stupisce: «Deve morire urlando [...] La morte sciocca, quella che viene nel sonno [...] non può toccare a lui. Sarebbe una beffa».<sup>217</sup> Inoltre la sua morte dev'essere come qualcosa che brucia, allo stesso modo in cui ha bruciato la sua vita:

Fernando deve restare schiacciato da un tumulto di cellule ribelli quando ancora gli resta un volto e un futuro su cui protenderlo. La gente passando davanti al suo letto deve riconoscere una vita che arde stridendo e fumando perché il fuoco finale l'ha avvolta ancora fresca e bagnata.<sup>218</sup>

---

<sup>213</sup> Ivi, p. 158.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> Ivi, p. 159.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Ivi, p. 160.

Questo breve passo con il fuoco che arde nell'aria fresca e bagnata fa pensare a una ripresa del canto XIII dei suicidi nella *Divina Commedia* nel quale Pier delle Vigne, divenuto albero per contrappasso, brucia come un fuscello ancora verde «Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro geme / e cigola per vento che va via [...]».<sup>219</sup>

Fernando è straordinariamente simile al padre del protagonista: «Fernando era troppo vecchio, vecchio come mio padre, ultime propaggini di un universo che si conclude e che non ritornerà, in cui si poteva ancora provare a resistere a forza di progetti e di illusioni, in cui forse ancora aveva un senso dire ho vinto o ho perso».<sup>220</sup> Hanno lo stesso modo di concepire la vita; solo chi è più furbo sopravvive e trionfa, teoria di fatto smentita nella seconda parte del testo con il fallimento dei due uomini.

Descritti come «due truffatori che si mostrassero le merci»<sup>221</sup> sono l'emblema di quella concezione della vita, ormai superata per il protagonista, che fa del possesso la sua unica meta: «Ciò che ci sembra la nostra vita è soltanto ciò che per avidità abbiamo disperatamente voluto trattenere, ciò cui non abbiamo permesso di scorrere in un'esistenza ricca di tutto, e dunque senza padroni, un'esistenza che non sia più di nessuno».<sup>222</sup>

E l'assurdità della ricerca di possesso è data dall'appezzamento di terreno che compra il padre del protagonista, dopo una vita passata a fare l'avvocato, ma con scarsi risultati: improvvisatosi imprenditore fa coltivare la terra da un contadino, ma i raccolti sono scarsi, cerca allora di costruire un pozzo, ma anche questa iniziativa fallisce miseramente: tutto il capitale investito viene dilapidato dal vecchio e nell'epilogo, quando

---

<sup>219</sup> DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 2018<sup>xiv</sup>, "Inferno", canto XIII, vv. 40-41.

<sup>220</sup> M. LODOLI, *Diario di un millennio che fugge*, cit., pp. 218-219.

<sup>221</sup> Ivi, p. 85.

<sup>222</sup> Ivi, pp. 96-97.

il vecchio viene prelevato dalla polizia, il figlio non riesce a provare nessun amore filiale per lui, come il padre non ha avuto nessun amore per il figlio:

E poi lo scovarono. Stava nella casetta dei cani [...] Siamo animali ignobili, disse tirandosi su, non c'è nulla da fare. A Tuffolo, che era arrivato per salutarlo, correndo come neanche da giovane, rifilò una pedata sul dorso. Forse dovevo dirgli qualcosa, abbracciarlo, assicurarlo, ma tutte le parole che mi sovvennero si persero in un corto muggito da toro, o da vitello. Mi guardò con degli occhi pieni di disprezzo e leggermente umidi, e fu l'ultima volta che ci guardammo.<sup>223</sup>

Clo invece incarna bene l'idea della fluidità della vita, questo modo di vivere senza interrogarsi su un senso più ampio dell'esistenza, quella sua «capacità istintiva di aderire alla vita»<sup>224</sup> che ritroviamo in altre figure femminili di Lodoli.<sup>225</sup> Diventa la compagna di viaggio del protagonista che in quel «[...] viso anonimo [...]»<sup>226</sup> trova la compagna che ha sempre cercato; non la donna sensuale come Serena, ma una ragazza sordomuta che non si aspetta nulla dalla vita. I suoi lineamenti e il suo corpo sono androgini, ma la marcia in più di Clo è la sua consapevolezza: «Non compresi neppure se avessi davanti un ragazzo o una ragazza. [...] Nulla in quei lineamenti era davvero importante, ma tutti convergevano incontro a una forza consapevole di se stessa. Forse quel viso non era neanche bello, ma subito mi apparve necessario».<sup>227</sup>

Clo è capace di non farsi mai condizionare dall'ambiente circostante «Tutto sembra ruotarle attorno con desiderio, quasi umiliandosi, quasi perdendo forza per lei»<sup>228</sup> e il suo

---

<sup>223</sup> Ivi, p. 192.

<sup>224</sup> A. NELLI, *Marco Lodoli*, cit., p. 28.

<sup>225</sup> Le figure di donne nelle opere di Marco Lodoli hanno una straordinaria forza di volontà e di adattamento, si veda ad esempio *Donna con giardino*, *Esperanta*, *Un amore in Grande Raccordo* e il personaggio di Sara in *Grande circo invalido*.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> Ivi, p. 64.

<sup>228</sup> Ivi, p. 42.

equilibrio non viene mai spezzato da nessun accadimento della vita: «Teneva tenacemente le spalle contro il muro, con l'indifferenza di uno specchio in una camera buia».<sup>229</sup>

La caratteristica fisica di Clo, come in Mattia Pascal, è di avere un occhio più grande e uno più piccolo, segno di una visione più ampia della vita, oltre i pregiudizi imposti dalla società: «[...] un occhio che le diviene più piccolo [...] creando nel volto un'espressione di squilibrio, un cedimento, una vertigine in cui è ancora più difficile che di giorno cogliere l'oggetto che precipita».<sup>230</sup> Le due anime di Clo sono esplicitate nella differenza degli occhi: «Nel viso morbido e stanco l'occhio più grande sembrava carezzare, mentre l'altro, freddo e pungente, giudicava con distacco[...]. Lo cercai con insistenza, lo pressai, lo spinsi verso il mio, ma sembrava non toccarmi neppure, vagava oltre fissamente [...]».<sup>231</sup>

Il protagonista è rapito da questa sua caratteristica come da tutta la sua persona che sembra vivere in un sogno: «anche quando è sveglia sembra che dorma»<sup>232</sup> e riesce a estraniarsi completamente da tutto ciò che la circonda. È allo stesso modo una ragazza risoluta che decide di scappare con il protagonista e di non condividere la sua vita con Fernando come decide, in un episodio drammatico, di far investire con l'auto un cane che attraversa la strada.

La fuga dei due porterà a un viaggio vertiginoso, nel quale il protagonista prova un senso di libertà assoluta, quasi un ritorno all'infanzia, senza tensione sessuale tra i due:

L'ho fatta montare sulle mie spalle e ho cominciato a correre a perdifiato per i campi. E correndo una strana euforia mi ha invaso, un'ebbrezza, una felicità. Con Clo sulle spalle mi sentivo più leggero di una bolla d'aria, quasi stupivo nel vedere che la corsa lasciava delle impronte. Clo si teneva attaccata alle mie orecchie e io le tenevo i piedi nudi stretti nelle mani. Volevo farla ridere, nitrivo, scalpitavo, portavo i passi

---

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 96.

come i cavalli del circo, le facevo il solletico sotto le piante dei piedi. [...] Tutto mi sembrava divertente.<sup>233</sup>

Fuga che si concluderà con l'arrivo di Fernando. Il finale del testo resta aperto: il protagonista scrive dopo circa vent'anni dai fatti accaduti sperando che Clo stia bene: la ragazza nell'epilogo è infatti fuggita nuovamente con un ragazzo biondo che ha incontrato fuori da un locale.

I due abitanti della piccola isola che diedero alloggio a Clo e al protagonista in apertura di testo, si scoprono essere fratello e sorella e la bambina che nasce dalla loro unione è colpita da un terribile male, non spiegato dall'autore; la piccola viene chiamata dal protagonista Clo come la ragazza che ha amato: «D'un tratto ho sentito qualcosa come un chiodo penetrarmi in una tempia, e subito arrugginirsi, ammalare ogni pensiero: d'un tratto ho sentito di amare Clo, d'essere a lei unito come il sopravvissuto sull'estrema zattera [...]»<sup>234</sup> e che decide di sposarla affermando «Perché oggi per la prima volta voglio».<sup>235</sup>

Sarà alla fine proprio il protagonista a prendersi cura della bambina che non avrà un futuro a causa della sua misteriosa malattia. È qui che si scopre il senso più intimo del viaggio del protagonista e forse il senso dell'esistenza che invano ha cercato: prendersi cura di qualcun altro può restituire un senso all'affannoso viaggio della vita.

Infine un personaggio stupefacente in Lodoli è una bambina, senza identità, che troviamo sia in *Diario* che nei *Principianti* che incarna un'oscura forza vitale poco prevedibile e non esente da repentini cambi di umore e da azioni impulsive e spietate.

In *Diario* essa è parte di un sogno angosciante e ricorrente del protagonista:

---

<sup>233</sup> Ivi, p. 38.

<sup>234</sup> Ivi, p. 96.

<sup>235</sup> Ivi, p. 173.

Lì s'apre una vasta piazza circolare, porticata d'un oca pallido, senza null'altro che ne precisi il tempo e il luogo. Proprio al centro, immobile, sta una bambina con il capo curvo sotto il peso dei folti capelli corvini, il volto invisibile e tutto il corpo un poco gonfio e avvilito. Intorno a lei una folla urlante [...] Eppure nessuno osa toccare quella bambina tanto odiata [...] tra gli uomini c'è un uomo nuovo, biondo, con il viso luminoso e le palme aperte. [...] Che ha fatto questa bambina, chiede. È un mostro, risponde il più feroce tra quanti la circondano. [...] Chi è senza peccato scagli la prima pietra [...] Lentamente la bambina alza la testa e ruota uno sguardo indifferente tanto sui suoi aguzzini che sull'uomo buono e pietoso: e dalla sua bocca si alza leggera una risata, e via via si fa più ripida e più forte, nervosa, singhiozzante, sempre più alta, così alta che dubito che il mio sonno possa resisterle. Eppure qualcosa lo costringe a resistere. Anche io sono adesso nel bosco d'ulivi, offeso da quel ridere sfacciato, da quella bocca candida spalancata sulla vita. E allora penso: io sono senza peccato, io sono il più giusto [...] Una sassata violenza coglie la bambina su una tempia e a tirarla non posso che essere stato io. [...] dilatandosi i suoi occhi sembrano chiedere: perché? In un attimo il bosco si ravviva e la dilania con i suoi frutti più duri [...].<sup>236</sup>

Mentre in *Crampi* il protagonista incontra una bambina con la sua famiglia al supermercato:

[...] E io mi lego un fiocco nei capelli, - ride la bambina. – Un fiocco carino, celeste, come quello che ha Rita. [...] Lo voglio come Rita, vero mamma? [...] – Piango, se non lo trovo. Piango e non mangio più. [...] – Piango, se non lo trovo. E non dormo più. Non parlo più. – Lo troviamo, lo troviamo, - assicura il padre. D'improvviso la bambina è presa dalla furia. Nella camicetta a quadri le spalle le tremano e gli occhi piccoli le si riempiono di lacrime. – Se non trovo il fiocco non vi voglio più bene, non vi bacio più, sto per conto mio, muoio, - e di schiena, di schianto, s'abbandona sul carrello, sopra a quell'ammasso di roba che si schiaccia un poco emettendo un suono buffo, da zampogna allegra e triste.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Ivi, p. 23.

<sup>237</sup> M. LODOLI, *Crampi in I principianti*, Torino, Einaudi, 1994, (1990), p. 83.

Sembra che queste bambine abbiano dentro di loro una forza oscura e nascosta, da un lato portatrice di vita (nel testo di *Diario* la bocca della bambina è spalancata sulla di essa e sembra quindi morderla) e dall'altro un'istanza mortifera (il voler morire della bambina al supermercato, la bambina in *Diario* che punta la pistola e con la bocca fa «boom»).

### **IV.3. Tobia al Caffè: «l'umanità di frontiera»**

Ho deciso di prendere in considerazione il racconto *Tobia al Caffè* nella raccolta *Grande Raccordo*<sup>238</sup> perché Tobia rappresenta il personaggio inetto per alcune sue caratteristiche; ha dei momenti in cui sprofonda in una condizione di vuoto già da bambino:

Alla fine la madre lo richiamava [...] Tobia allora d'improvviso si zittiva, si faceva serio e tutto il Caffè sembrava esistere solo per allargare quell'espressione di scontentezza. Era capace di rimanere un'ora perfettamente immobile, sordo a qualunque richiamo [...]. Si fissava nello specchio di fronte con una smorfia che partendo da un angolo della bocca gli trascinava la faccia verso sinistra (o destra, nello specchio) [...] Chissà a cosa pensava quel bambino...<sup>239</sup>

E da adulto la situazione non cambia: «Tobia riemerse dall'oceano nero in cui s'era sprofondato come un piombo»<sup>240</sup> (che assomiglia molto alla descrizione degli occhi della signorina Caporale), in un atteggiamento di apatia rispetto al mondo.

---

<sup>238</sup> M. LODOLI, *Grande raccordo*, Bologna, Bompiani, 2000<sup>2</sup> (1989).

<sup>239</sup> Ivi, p. 42.

<sup>240</sup> Ivi, p. 51.

Tobia è scontento fin da bambino: «Gli occhi di Tobia traboccavano tristezza, la spandevano su tutto il viso, piegato da una parte nella sua solita smorfia»<sup>241</sup> i quali ci danno il senso di una lancinante solitudine. Fin dall'infanzia era spesso malato e per questo doveva rimanere a casa mentre gli amici giocavano fuori; il suo unico divertimento consisteva nel sedere al caffè con i genitori dove faceva marachelle di tutti i tipi.

Diventato grande e rimasto orfano dei genitori Tobia continua la sua vita nel locale apparentemente indolente e indifferente a tutto, ma con un cuore impavido: «[...] eppure sotto questi modi delicati s'indovinava un cuore selvatico, incandescente, irritabile, che se generalmente batteva sui ritmi lenti del Caffè, talvolta rullava sui propri».<sup>242</sup>

Il ragazzo viene descritto come «[...] un despota capriccioso e malinconico, come nelle favole»<sup>243</sup> che riesce a tenere in pugno i giovani nuovi avventori del caffè: si insinuano dei ragazzi di circa l'età del protagonista nel caffè di lusso che Tobia, fin da piccolo, frequentava (con i genitori abitava infatti al piano di sopra) e riesce a farsi riconoscere da subito dagli altri ragazzi come il più forte: «Li rivoltava come voleva, li teneva sempre sul filo, un soffio e giù, anche se non c'era un motivo evidente. Con la stessa volubilità talvolta concede il posto al suo fianco ai ragazzi più odiosi. Poi magari li allontanava malamente».<sup>244</sup>

Questi giovani portano scompiglio nella disciplinata e altolocata clientela del locale ed è in questa circostanza che conosce una ragazza e se ne innamora: «[...] in lei Tobia riconobbe qualcosa che gli apparteneva, trovarla fu come incrociarsi finalmente con lo specchio giusto».<sup>245</sup>

---

<sup>241</sup> Ivi, p. 50.

<sup>242</sup> Ivi, p. 49.

<sup>243</sup> Ivi, p. 53.

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> Ivi, pp. 44-45.

Dopo l'innamoramento Tobia «[...] fermo com'era nella sua superiorità [...]»<sup>246</sup> porge un anello alla ragazza, Annetta la quale lo rifiuta dato che non riesce ad indossarlo perché troppo piccolo: il ragazzo allora immagina fallita la sua impresa per conquistare la ragazza, arrendendosi subito «Tobia non era tipo da sudare per risolvere i problemi, non sapeva cos'erano i problemi. Lui era puro più del brillante».<sup>247</sup>

Dopo l'episodio la ragazza non torna più al Caffè e Tobia, stanco della compagnia di quei ragazzi arroganti e maleducati, li caccia dal locale dopo che lui e il suo fidato cameriere (voce narrante del racconto) raggiungono il punto più basso del degrado:

Non pensavo più a nulla, mangiavo con le mani [...] con l'oscura coscienza che ormai bisognasse adagiarsi sul fondo, sguazzarci, dimenticare, che bisognasse ammalarsi tutti per poi ricominciare. Che era giusto piangere e abbruttire. Mi sentivo leggero, non dovevo temere più nulla, nulla era rimasto da difendere, nessuna apprensione si permetteva di inquietarmi. [...] Ora tutto era possibile, anche un miracolo.<sup>248</sup>

Tobia a questo punto non reagisce più a nessuno stimolo: «Lui non sentiva, non reagiva, perduto nello specchio, immobile per ore e ore»<sup>249</sup> perché «Era come se i suoi sensi si fossero smorzati o si fossero trasferiti altrove, in un tempo e in un luogo che io non so, in un Caffè astrale, sospeso tra la terra e la luna».<sup>250</sup> Cade in quelle situazioni di vuoto come quando era piccolo e il fidato amico può solo rimanere a guardarlo nella sua indolenza.

Dopo anni è solo il ritorno di Annetta che riporta Tobia alla vita, trascinandolo via con sé. Anche in questo racconto, come in altri della raccolta, il finale è aperto; non

---

<sup>246</sup> Ivi, p. 55.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> Ivi, p. 65.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> Ivi, p. 60.

sappiamo infatti come proseguirà la vita del ragazzo, ma realizziamo la sua incapacità di salvarsi da solo e il bisogno di una figura confortante e protettrice per aiutarlo a vivere (anche in questo caso una donna come sarà in *Crampi*).

La sua inerzia e passività lo accomunano agli altri inetti presi in esame; Tobia è parte di quella «umanità di frontiera»<sup>251</sup> che affratella tutti i personaggi di *Grande Raccordo*, personaggi ingenui e puri, non esenti dalla cattiveria umana, ma capaci di guardare in maniera spontanea il mistero della vita e del destino individuale. Sono personaggi caratterizzati da «nessuna pretesa di spiegare o conquistare il mondo»,<sup>252</sup> ma anzi capaci di una più autentica fruizione della vita, che contrasta con la sua assurdità. Lodoli introduce così la presenza del fantastico, di esseri divini o piccoli mostri (come in *Donna con giardino*), come presenze soprannaturali, capaci di far vedere la finitezza del mondo terreno.

Anche questi personaggi cercano una propria isola felice, un proprio spazio dove poter nascondersi protetti dal mondo, contro quella spaventosa paura della vita che li attanaglia. Il Caffè di Tobia sembra davvero un paradiso terrestre fino all'irruzione della banda di giovani, che irrompe bruscamente nella sua vita tranquilla e sembra richiamarlo ad una partecipazione attiva della stessa.

#### **IV.4. Crampi: l'inutile corsa per afferrare la vita**

Cesare ripete spesso che non ha niente da fare e non sa cosa fare, così, dopo una vita apparentemente tranquilla qualcosa si rompe dentro di lui; a seguito della separazione dalla moglie e degli episodi precedenti in cui dava fuoco ai giornali, la sua vita si trasforma in una spirale autodistruttiva: «Desiderio, paura, rincorse, un solo amore indistinto da

---

<sup>251</sup> A. NELLI, *Marco Lodoli*, cit., p. 61.

<sup>252</sup> Ivi, p. 62.

braccare ovunque, uno sfascio da tenere legato insieme. Ho corso ogni strada fino a quest'ultimo metro. Per me non c'è un altro metro. E tutte le strade sono sempre lì, che vanno chissà dove».<sup>253</sup>

Inizia a trascurarsi e a correre senza sapere neanche lui il motivo, adotta una capra e frequenta una prostituta di nome Cleopatra.

Cesare è stato lasciato dalla moglie, con cui ha avuto una relazione senza ostacoli, ma neanche senza conquiste; sembra più una storia per riempire il vuoto della solitudine che un'appassionata storia d'amore. Il protagonista è anche padre di un bambino e per quanto, anche dopo la separazione, passi del tempo con lui, non riesce mai effettivamente a essere presente: mentalmente è sempre distante, ossessionato da altri pensieri e non è in grado di accudire con affetto il figlio nei momenti ludici che passano assieme. Si intuisce che l'uomo ha avuto un padre severo, poiché quando era un bambino il padre lo incitò a camminare dicendogli: «Appoggiato alla porta del bagno il padre fumava e guardava, lo incitava. Muovi quei piedi, idiota».<sup>254</sup>

Cesare cerca il motivo che, ad un certo punto della sua vita, lo ha spinto a correre, ma non riesce a trovarlo e dichiara alla prostituta Cleopatra, nei loro incontri, che vorrebbe solo riposare: «Riposare questa mania che mi spacca la testa in cento pezzi».<sup>255</sup>

La mania di correre segna l'inizio dell'autodistruzione di Cesare, questo correre senza arrivare da nessuna parte, dimenticando il resto della sua vita:

«E io sono arrivato, ma continuo a correre per corridoi interminabili, infilo una porta, un'altra, pesto tappeti, guide rosse, mattonelle, e la mia camera è sempre lontana. [...] E corro, io corro per i corridoi più che posso, fin quando mi addormento, senza mai smettere di correre e sudare, di imprecare.»<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> M. LODOLI, *Crampi*, in *I principianti*, cit., p. 93.

<sup>254</sup> Ivi, p. 29.

<sup>255</sup> Ivi, p. 22.

<sup>256</sup> Ivi, p. 77.

Il tempo della sua vita viene scandito ormai solo dalla corsa dato che non ha più un lavoro e si arrende allo svolgersi monotono della vita. Come un'ombra che lo insegue e da cui non riesce a fuggire Cesare dichiara: «E perché il tempo dovrebbe passare serenamente? – obiettò d'istinto Cesare [...] – Io quando mi siedo sento che una cosa nera mi si siede subito a fianco. Devo alzarmi e andare».<sup>257</sup>

Questa “cosa nera” è forse il peso della sua coscienza non ascoltata e delle sue azioni violente. Pur decidendo, forse, l'assassinio della prostituta Cleopatra e, forse, un'aggressione al custode dello zoo, è come se il tempo della sua vita lo attraversasse lasciandolo inerme, incapace di dare una direzione alla sua vita, mosso solo dai suoi istinti primordiali.

Sente un vuoto nella sua mente: «Cesare sente le tempie distanziarsi, alzarsi, e l'autostrada passarci dentro come tra due palazzi»<sup>258</sup> e la testa è «Leggera come un'altalena vuota [...]»<sup>259</sup> che è vuoto dell'anima che non sa placarsi, non sa riposarsi e godere delle cose.

I personaggi di Lodoli si sentono estranei alla propria vita ed estranei a se stessi; Cesare si chiede spesso se lui è davvero un assassino, come non fosse cosciente di quello che fa, come abitato da un altro individuo che ne decide le mosse: «- Io non ho fatto nulla ha detto Cesare, troppo presto. E tra sé: “Cesare non ha fatto nulla a Cleopatra, davvero”»<sup>260</sup> togliendosi la colpa di qualsiasi azione commessa.

Le azioni violente sono sempre inaspettate e non ragionate, azionate da un automatismo nascosto nel protagonista e nella sua mente; la voglia di avere una vita

---

<sup>257</sup> Ivi, p. 46.

<sup>258</sup> Ivi, p. 86.

<sup>259</sup> Ivi, p. 84.

<sup>260</sup> Ivi, p. 28.

regolare viene contraddetta da questi episodi improvvisi che sono diretti in particolare alle donne amate o verso le prostitute. Quest'ultime diventano surrogato dell'amata o della madre per l'uomo che ha desideri ambivalenti, di ripulsa o di fascinazione, nei loro confronti. A questo proposito sempre pensando al traguardo della corsa a cui sta partecipando dichiara:

Così intuiva anche il suo arrivo. [...] Suo padre e sua madre, proprio loro aveva immaginato, tutti e due seduti con le braccia conserte su un divano un poco liso, poggiato contro la parete degli spogliatoi, lì dove c'è quel glicine, e la madre gli avrebbe domandato: "Allora Cesare, come è andata? Sei più tranquillo adesso?" E da un lato ci sarebbe dovuta essere anche sua moglie Sofia e anche Cleopatra, vestite con uguali abiti chiari, primaverili, con i capelli vaporosi di parrucchiere; si tenevano per mano, parlavano insieme: Non ce l'abbiamo con te, credici, le colpe nessuno sta dove stanno, se esistono davvero. Anche le altre, quelle che hai spiato, sul serio, non ce l'hanno più con te. Dopo tanti chilometri sei sempre il nostro bambino.<sup>261</sup>

Le donne sono dunque presenze salvifiche, ma sono anche ambivalenti: da un lato sono donne-angelo, dall'altro donne tentatrici, soprattutto prostitute, come nel caso di Cleopatra, ma tutte capaci di fruire serenamente della vita, senza quella rincorsa affannosa dei loro compagni uomini e per questo mettono in crisi il soggetto, scatenando in lui la gelosia («[...] Sofia ha un altro uomo. Cesare avvertiva il panico montargli nella testa, un calore che svuotava la vista»)<sup>262</sup> e anche risposte violente come forse l'omicidio di Cleopatra (volutamente lasciato nel mistero dall'autore):

Per tutte queste caratteristiche Cesare si può considerare un inetto: abbandona il lavoro di autista che trasporta quotidiani e si ritira in una vita solitaria e melanconica, divisa a un tratto con la capra Betta. La sua solitudine è profonda e lo porta a isolarsi da

---

<sup>261</sup> Ivi, p. 88.

<sup>262</sup> Ivi, p. 80.

tutti; la sua abulia lo trascina in uno stato di trascuratezza dalla quale non riesce ad uscire, tentando la fuga con l'atto di correre. In un breve racconto consegnatogli dal custode dello zoo nel quale porta suo figlio si legge: «[...] la sua tristezza sta spegnendo una costellazione: così lontano rimbalzano i gesti e i pensieri, così a fondo incidono»<sup>263</sup> che è esattamente il senso di solitudine del protagonista. Cesare infatti non vorrebbe che succedesse nulla intorno a lui e sogna a un certo punto che un ragazzo che lo aiutava a caricare nel furgone i quotidiani gli dica: «“Guarda Cesare, è tutto bianco, finalmente non è successo nulla”».<sup>264</sup>

Questo senso di vuoto conduce alla strenua corsa che porta Cesare probabilmente alla morte; è una corsa per afferrare la vita, che ormai gli sfugge dalle mani: «A terra, Cesare poggia la testa sulle ginocchia, già pietre gelate, si stringe le mani sul petto trafitto, si piega per proteggere in sé il suo segreto inutile e prezioso, quel vuoto che adesso sta crescendo».<sup>265</sup>

La vita sfugge da Cesare per il suo senso di insaziabilità, per la sua forza brutale di bestia che agisce prima di riflettere, che non è mai pago di nulla e che non riesce a distinguere il bene dal male. Solo nell'episodio di una cagna che protegge i suoi cuccioli intuiamo che Cesare riflette sulla vita non come una rincorsa folle, ma come accudimento e manifestazione del bene:

La cagna con il cucciolo in bocca, quella che gli attraversò la strada tanti anni prima, non tornò indietro e non andò avanti. Al centro si fece immobile e arresa, si fece attenta, e il presente le passò sopra come un vento chiaro che non fa male. E un giorno, da qualche parte, tutto può alzarsi e ricominciare, se ancora gli importa.<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 69.

<sup>264</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

In questa sua folle rincorsa neanche il bene ha più un significato:

“Ho gettato via i miei soldi come coriandoli, sono stato generoso, sono stato buono”, pensava Cesare senza avvertire un minimo di pace. Di nuovo si sentiva bisognoso della grande porta corazzata, di un ponte levatoio da alzare tra sé e le cose che fuggono e chiamano da lontano, oltre il fossato profondo in cui ora invece si vedeva camminare. “Anche il bene, che infelicità, che dirupo sotto le suole: anche il bene è solo una pazzia dei piedi e delle mani” così pensò, fremente di sé.<sup>267</sup>

Il bisogno di fuggire e di proteggersi è molto forte anche in questo personaggio, che cerca di allontanare da sé il mondo e le persone; è disilluso dalla vita e non regala i suoi soldi per fare del bene, ma solo per sprecare l’opportunità di costruirsi un muro verso l’esterno, per lasciarsi andare alla deriva.

La capra Betta sembra una musa ispiratrice per il protagonista Cesare alla ricerca di una via da seguire e di qualcuno a cui appoggiarsi. Alla fine del racconto, quando si presume la morte dell’uomo, la capra è una presenza amorevole, quasi una figura materna di donna-angelo, che afferma di dover andare via, conclusa la sua funzione, mentre Cesare rimarrà lì con il suo ultimo respiro. È stata una compagna di viaggio preziosa, non si sa se reale oppure immaginata, che l’ha aiutato a concludere la sua vita. Lodoli si è ispirato per la figura della capra Betta al *Saggio su Pan* di Hillman nel quale la capra è simbolo del mezzogiorno e dell’eros. Come infatti si capisce Cesare è mosso da un desiderio di vita inestinguibile e dunque da un desiderio d’amore, ma tutto ciò non lo porta alla felicità bensì a bruciare gli alberi, a bruciarsi perché vuole troppo trattenere la vita, dentro quella logica del possesso della vita che ritroviamo nel padre e in Fernando in *Diario di un millennio che fugge*.

---

<sup>267</sup> Ivi, p. 77.

## CONCLUSIONI

Al termine del mio lavoro ho potuto appurare le differenze nella figura dell'inetto nei romanzi presi in esame. Nella *Coscienza di Zeno* il protagonista si autoconvince di essere malato (come nella conclusione si convincerà di essere guarito) sostanzialmente per sfuggire al ruolo impostogli dalla società ossia di ricco ereditiere. La sua rivolta silenziosa contro il mondo del padre, rappresentata dal vizio del fumo, fa sì che quest'ultimo, nel testamento, non gli affidi l'amministrazione finanziaria del patrimonio, marcando quella grande distanza che già in vita delineava il rapporto padre-figlio. La conflittualità di tale rapporto si ripeterà in tutti i legami seguenti che Zeno instaurerà, in particolar modo con le donne, con le quali ci sarà sempre un rapporto ambivalente.

Il conflitto maggiore sarà con la figura del genero Guido, visto come personaggio "atto", in possesso di tutte le caratteristiche che mancano a Zeno: la bellezza e la scaltrezza di Guido diventano nella seconda parte del romanzo incapacità di dirigere un'attività commerciale, finendo con il suicidio di quest'ultimo, per giunta non voluto. Tutte le caratteristiche che rendevano Guido una figura invidiabile vengono smantellate pezzo per pezzo, facendo risultare lui un inetto, sia in amore che nel lavoro.

La rivincita di Zeno è spietata: risolve le sorti della situazione finanziaria di casa Malfenti riducendo alla metà il debito che pesava sulla moglie Ada e, a causa di un lapsus, diserta il funerale di Guido, seguendo un altro carro funebre. Nonostante questi successi

però la conclusione resta, in parte, amara: rifiutando la diagnosi di complesso edipico che gli attribuisce il Dottor S. si sente ormai perfettamente guarito, forse perché per la prima volta è riuscito concretamente a fare qualcosa, oltre a fumare e a sedurre donne; ma la sua convinzione è uguale a quella di inizio testo: il sentirsi malato o guarito è appunto ‘solo’ una sua convinzione ovvero il suo punto di vista su se stesso e non incarna necessariamente la verità.

In Pirandello la storia del *Fu Mattia Pascal* è una storia di fuga da sé e dalla società circostante. Per lo scrittore la vita, che è un flusso continuo, viene ingabbiata in alcune forme dalla società che costituiscono delle maschere che l'individuo indossa. Queste maschere però non rappresentano mai l'effettiva identità del soggetto, che è plurimo. L'identità individuale viene così esaminata a fondo fino ad arrivare a una completa scomposizione del carattere in mille elementi diversi, concludendosi con la follia di Vitangelo Moscarda. Mattia Pascal però non arriva a tanto; dopo le morti sarà in parte costretto a divenire estraneo e spettatore della vita, creandosi una vita quasi ascetica di contemplazione del mondo. Tutto ciò che lo ha ferito non può così più toccarlo: i vincoli familiari, visti come lacci che incatenano, erano stati recisi dopo la prima morte, ma Adriano Meis, che vuole vivere, ricade nella stessa trappola di prima; non può però sposarsi né avere un cagnolino e la sua vita diventa così priva di senso senza legami. Per poter uscire dall'*impasse* è necessario dunque fingere un'altra morte e di ritorno al paese d'origine Mattia si rinchioda nella biblioteca dove lavorava, portando di tanto in tanto dei fiori nella propria tomba. Mattia diventa così spettatore della vita dopo aver trovato la moglie risposata con Pomino e ciò gli facilita il compito di recidere ogni legame familiare. Il protagonista, che non riesce a vivere la vita, può dunque solo divenirne spettatore indifferente, riflettendo la visione sostanzialmente pessimistica di Pirandello.

Una soluzione simile viene trovata da Lodoli nel suo testo d'esordio *Diario di un millennio che fugge*: il giovane protagonista vive della luce riflessa di Fernando, amico e allo stesso tempo rivale, che incarna (anche lui come Guido nella *Coscienza di Zeno*) tutte le caratteristiche del personaggio "atto". Non tarda però ad arrivare la sua autodistruzione; mosso da sempre dal possesso e dalla malvagità finisce ammalandosi, nel corpo e nello spirito, come avviene all'avvenente Serena. La smania di possesso per Clo lo porta ad inseguire ferocemente i due protagonisti che scappano da lui, alla ricerca di una vita assieme. Clo infine fuggirà con un altro uomo mentre il protagonista, finendo di scrivere il suo diario diciassette anni dopo, ricorda la ragazza amata in una bambina, che lui ha chiamato Clo e di cui si prende cura.

La conclusione a cui vuole arrivare Lodoli tramite il suo protagonista è la ricerca di una vita fluida, nella quale l'uomo si lasci attraversare senza opporsi, senza ricercare vani obiettivi. La fuga del personaggio nelle stanze d'albergo rispecchia proprio questo: farsi attraversare dalla vita, vivere il presente senza ricercare continuamente stimoli ed obiettivi. La passività del personaggio ha dunque un ruolo positivo, questa capacità di accogliere la vita senza inglobarla in delle forme, dimenticando la vecchia dialettica in cui si è o vinti o vincitori.

Tobia è un altro inetto di Marco Lodoli in *Grande Raccordo* ed incarna perfettamente quell'abulia e stanchezza di fondo presenti in tutti gli inetti. La sua giovinezza è malinconica e solitaria fino all'arrivo di una ragazza, Annetta, della quale s'innamora e che lo porterà (forse) ad una più piena fruizione della vita.

Infine in *Crampi* il protagonista, dopo aver sperimentato una vita vuota, fatta di un lavoro insoddisfacente e dal possesso per la moglie (più che amore) decide in un attimo di bruciare i giornali che porta nel furgone e di lanciarli in un bosco; ha qui l'inizio di una

spirale autodistruttiva che lo porterà a una corsa disperata verso la morte. Fa a pezzi la sua vita precedente recidendo il legame con la moglie (della quale però è ancora geloso) e vedendo solo sporadiche volte suo figlio, in un sentimento di indifferenza; l'unica cosa che gli interessa ormai è allenarsi e correre, per contrastare quella “cosa nera” che gli si siede accanto. In questo caso Cesare ha un eccesso di energia, in contrapposizione agli altri inetti, ma dato che essa è smania di vivere e non viene incanalata nel modo giusto finisce con il ‘bruciarlo’ come avviene per Fernando.

Per concludere, la ricerca dell'inetto che parte sempre da quel sentimento d'incompletezza, approda a differenti soluzioni: la guarigione per Zeno che corrisponde a continuare la finzione della sua esistenza, la contemplazione del personaggio pirandelliano che si toglie dal gioco della vita, la scoperta di una fluidità della vita, senza obiettivi da raggiungere e ambizioni da colmare in *Diario di un millennio che fugge*, il personaggio di Tobia che viene salvato dalla fidanzata e il ritorno ad una vita ossessiva di Cesare in *Crampi* con l'ineluttabile destino di autodistruzione.

Se gli inetti di inizio Novecento (in particolar modo Zeno Cosini) cercano di incarnare un ideale, spesso irrealizzabile, gli inetti postmoderni decidono di non corrispondere a quel modello di perfezione e rampantismo che si origina dagli anni Ottanta; scelgono dunque di non agire per non essere uguali ai personaggi “atti”, da un lato idealizzati, ma dall'altro disprezzati. La scelta di non agire è anche per rimanere “puri” ossia innocenti, ricercando una netta distinzione tra bene e male, che in verità non esiste, come nota il personaggio di Cesare in *Crampi*.

L'im maturità dell'inetto è rintracciabile, a mio avviso, in tutti i casi analizzati: essi non agiscono per non far parte di quel sistema che tanto disprezzano, rappresentato dalla figura paterna. Il rifiuto di essere padri, o la loro totale inettitudine in questo ruolo ne è una

prova. La critica della mascolinità come valore novecentesco si traduce in una rivolta silenziosa contro il padre e dall'altro lato al mantenere con le donne un atteggiamento di tipo conservatore.

L'inetto dunque si ribella, ma fatica a trovare alternative per cambiare effettivamente la realtà e per fruire della propria vita in maniera più genuina. La missione di trovare un senso alla propria esistenza, se da una parte fa affiorare tutte le contraddizioni interne, dall'altro può portare al raggiungimento di una nuova prospettiva di vita, non senza un faticoso viaggio in se stessi.

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

**OTTO RANK**, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di Maria Grazia Cocconi Poli, Varese, Sugarco, 1988 (Wien 1814).

**MANUELA SPINELLI**, *Una ribellione mancata. La figura dell'inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, Ombre corte, 2015.

**ARRIGO STARA**, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier università, 2004.

**GINO TELLINI**, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.

**ENRICO TESTA**, *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

**GUIDO MAZZONI**, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

**GIACOMO DEBENEDETTI**, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1981.

**LEONE DE CASTRIS**, *Il decadentismo italiano*, Bari, De Donato editore, 1974.

**DOMINIQUE FERNANDEZ**, *Il romanzo italiano e la crisi del romanzo moderno*, trad. it. di Franca Lericci, Milano, Lericci, 1960 (Paris 1958).

**ENRICO GHIDETTI**, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del decadentismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

**FRANCO MORETTI**, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999 (London 1987).

**ROBERT MUSIL**, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1962 (Berlin 1930-43).

**MARCEL PROUST**, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, prefazione di Giovanni Macchia, Torino, Einaudi, 1978 (Paris 1913-1927).

**MASSIMO RECALCATI**, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina, 2011 (2010).

—, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.

**DANTE ALIGHIERI**, *Divina Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 2018<sup>xxiv</sup> (1472).

**ALFRED ADLER**, *Il temperamento nervoso. Principi di psicologia individuale comparata e applicazioni alla psicoterapia*, trad. it. di Davide Rossili, Milano, RCS, 2007 (Wien 1912).

**ZYGMUNT BAUMAN**, *Modernità liquida*, trad. it. di Sergio Minucci, Bari-Roma, Laterza, 2011 (Oxford 1999).

**FEDOR DOSTOEVSKIJ**, *Il giocatore*, trad. it. di Elsa Mastrocicco, Milano, Bompiani, 1987, (Sankt-Peterburg 1866).

—, *Il sosia*, trad. it. di Gianlorenzo Pacini, prefazione di Olga Belkina, Milano, Feltrinelli, 2020<sup>12</sup> (Sankt-Peterburg 1846).

—, *Memorie del sottosuolo*, nota introduttiva di Leone Ginzburg, trad. it. di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi, 2014<sup>13</sup> (Sankt-Peterburg 1864).

**FRANZ KAFKA**, *Lettera al padre*, trad. it. di Claudio Groff con uno scritto di Georges Bataille, Milano, Studio Editoriale, 1987 (Frankfurt 1952).

**EUGENIO MONTALE**, *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano, Mondadori, 2003 (Torino 1925).

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ITALO SVEVO

**RENATO BARILLI**, *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, 1977<sup>2</sup> (1972).

**ENRICO GHIDETTI**, *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Roma, Laterza, 1984.

**MARIO LAVAGETTO**, *L'impiegato Schmitz e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1977.

**SANDRO MAXIA**, *Svevo e la prosa del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977.

—, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1971.

**EDUARDO SACCONI**, *Commento a «Zeno»*, Bologna, Il Mulino, 1985 (1973).

**BEATRICE STASI**, *Svevo*, Bologna, il Mulino, 2009.

## OPERE DI ITALO SVEVO PRESE IN ESAME

*Una vita*, Milano, Garzanti, 1994 (1892).

*Senilità*, Milano, Feltrinelli, 1992 (1898).

*La coscienza di Zeno*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2002 (1923).

*Racconti e scritti autobiografici*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2004.

## BIBLIOGRAFIA CRITICA SU LUIGI PIRANDELLO

**NINO BORSELLINO**, *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1988.

**LEONE DE CASTRIS**, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1972 (1962).

**EDOARDO FERRARIO**, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1978 (1977)

**JEAN-MICHEAL GADAIR**, *Pirandello e il suo doppio*, a cura di Giulio Ferroni, trad. it. di Luigi Di Giovanni, Roma, Abete, 1977 (Paris 1972).

**ELIO GIOANOLA**, *Pirandello, la follia*, Milano, Jaca Book, 1997 (1983).

**ARMINIO JANNER**, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1969 (1960).

**RENATO BARILLI**, **ENZO LAURETTA**, *Il romanzo di Pirandello e Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1984 (1984).

**ENZO LAURETTA**, *Come leggere il Fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1976.

—, *Tutti i romanzi*, II, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1986.

**MARIO PUPPO**, **GIORGIO CAVALLINI**, *Il romanzo da Svevo a Tozzi*, Brescia, La Scuola, 1979.

**CARLO SALINARI**, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello*, Milano, Feltrinelli, 1980 (1960).

## OPERE DI PIRANDELLO PRESE IN ESAME

*L'Esclusa*, Milano, Garzanti, 2007<sup>7</sup> (1901).

*Il turno*, a cura di Luigi Sedita, Firenze, Giunti, 1994 (1902).

*Il fu Mattia Pascal*, Milano, Centauria, 2017 (1904).

*L'umorismo e altri saggi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, 1994 (1908).

*Novelle per un anno*, Firenze, Giunti, 1994 (1922).

*Uno, nessuno e centomila*, a cura di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1992 (1926).

## **BIBLIOGRAFIA CRITICA SU MARCO LODOLI**

**RENATO BARILLI**, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.

**GIUSEPPE BONURA**, *Il gioco del romanzo*, Firenze, Giunti, 1998.

**ANGELO GUGLIELMI**, *Trent'anni di intolleranza (mia)*, Milano, Rizzoli, 1995.

**FILIPPO LA PORTA**, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

**BRUNO MELLARINI**, *La "fragile perfezione" dei fiori (e delle parole). Marco Lodoli tra "diario" e "romanzo esistenziale"*, in «Studi Novecenteschi», 2, 2003.

**ANNA NELLI**, *Marco Lodoli*, Cadmo, Fiesole, 2000.

**STEFANO TANI**, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

## **OPERE DI MARCO LODOLI PRESE IN ESAME**

*Diario di un millennio che fugge*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1995<sup>6</sup> (1986).

*Grande raccordo*, Bologna, Bompiani, 2000<sup>2</sup> (1989).

*Crampi in I principianti*, Torino, Einaudi, 1994 (1990).