



## Il fu Mattia Pascal: il racconto e la dilatazione dell'intrigo

Angelo Marchese

Marchese opera un'"anatomia" de *Il fu Mattia Pascal* attraverso una metodologia formalistica e narratologica. Si sofferma in particolare sui tre tempi del racconto (capitoli I-VII; VIII-XVI; XVII-XVIII), per analizzare poi l'"intrigo" delle situazioni che riguardano il protagonista e i suoi rapporti conflittuali con i vari personaggi. Nel primo tempo del racconto l'intrigo è regolato dalle norme del genere comico-avventuroso, legate principalmente alla successione causale degli avvenimenti. Non mancano tuttavia aggiunte inventive dell'autore, che si rifanno alla "commedia delle finzioni", come nella vicenda erotico-matrimoniale di Mattia e in quella romana in casa Paleari. Nella prima i rapporti contraddittori si vengono a creare nel "triangolo" Pomino-Mattia-Romilda e Malagna-Mattia-Oliva; nella seconda, con l'intromissione di Mattia nei rapporti fra Papiano e la Caporale e soprattutto fra Papiano e Adriana. Così, su uno sfondo abbastanza convenzionale, il tutto finisce per dilatarsi e complicarsi.

Sul piano della costruzione della *fabula*, i due capitoli fondamentali del romanzo sono il VII e il XVI. Nel VII, le contraddizioni esistenziali del personaggio, che sono state raccontate retrospettivamente nell'esordio (capitoli III-VI), trovano un'improvvisa soluzione nel progetto libertario di identificazione con l'anonimo suicida. Il racconto si rimette in movimento attorno ad Adriano Meis e alla polarizzazione dei nuovi elementi perturbatori che finiscono col rovesciare l'esordio (concluso dal piano di sostituzione) nella *Spannung*<sup>1</sup> delle ultime pagine del capitolo XVI, cioè nel falso suicidio del protagonista. Alla mistificata sparizione di Mattia Pascal, con la conseguente nascita del personaggio-nessuno Adriano Meis, corrisponde strutturalmente l'altrettanto mistificata uccisione del falso Adriano Meis e la rinascita di Mattia Pascal. Lo spazio narrativo, che colma e motiva le due sequenze assiali della vicenda delinea una serie di situazioni e di passaggi dall'una all'altra accentrati attorno al protagonista e ai suoi rapporti conflittuali con i diversi personaggi.

Nel primo tempo del romanzo, l'intrigo obbedisce alle classiche leggi del racconto comico-avventuroso (soprattutto nel capitolo IV) e a una prevalente costruzione narrativa di tipo causale: la causalità degli avvenimenti, pragmatica, è sì articolata alla causalità psicologica, cioè alla lenta maturazione del protagonista, ma le potenzialità piccanti, in senso comico-realistico, della vicenda spingono il narratore a lasciarsi trasportare dal libero gioco inventivo della commedia delle finzioni. Si pensi all'intrigo erotico-matrimoniale in cui s'invischia Mattia e alle contraddizioni "triangolari" basate sull'opposizione tipica del racconto avventuroso (essere/non essere, essere/apparire). L'oppositore è Batta Malagna<sup>2</sup>, naturalmente; il nostro ha gusto ad attraversare i suoi progetti per vendicarsi della "talpa" che lo ha rovinato economicamente. Il Malagna gli toglie Oliva, verso cui Mattia mostra un fresco, ingenuo affetto; poi, impaziente per l'erede che non vuole arrivare, il vecchio frequenta la casa della nipote Romilda, assecondato dalla vedova Pescatore. Mattia s'intromette nell'ambiguo triangolo zio-madrefiglia, come intermediario di Pomino<sup>3</sup> ma soprattutto per mandare in fumo i progetti dell'odiato amministratore. Ingravida Romilda trasgredendo il suo ruolo di mediatore e sostituendosi di fatto all'avversario. Questi, tuttavia, è interessato, metonimicamente, più all'effetto che alla causa, più al figlio che al padre, e si identifica volentieri in un ruolo-maschera. E il povero Mattia, quasi per proteggere Oliva e difenderne il matri-

1. *Spannung*: termine tedesco, usato in narratologia, che significa propriamente "tensione"; sta ad indicare il momento culminante di una situazione narrativa, prima che il racconto si avvii alla sua soluzione.

2. *Batta Malagna*: è l'avidio amministratore che manda in fumo la fortuna della famiglia Pascal. Rimasto vedovo, Malagna sposa la giovane Oliva, figlia di un fattore, verso la quale Mattia Pascal nutre un sincero affetto.

3. *Pomino*: amico d'infanzia di Mattia, Gerolamo Pomino è innamorato di Romilda, che andrà sposa, invece, a Mattia Pascal.

monio traballante, fa pari e patta anche con lei, come con Romilda, sicché il Malagna potrà finalmente recitare la commedia della doppia verità: padre per gli altri e in sé cornuto. Ma il nostro protagonista è costretto a sposare Romilda.

La logica triangolare lo ha travolto, il mediatore (m) diventa agente e vittima:

Pomino-Mattia (m)-Romilda → Mattia-Romilda

Malagna-Mattia(m)-Oliva → Mattia-Oliva

Mattia che era stato privato di Oliva dal Malagna, la possiede, restituendo però all'avversario il suo ruolo di marito-padre; il Malagna è allontanato da Romilda, ma costringe Mattia ad assumere il ruolo legale di marito. Il beffatore è insomma beffato. La parabola di Mattia è grottesca: lui, disimpegnato e irresponsabile per temperamento, si trova ineluttabilmente vincolato e costretto nella "forma" del matrimonio e della famiglia.

Un processo in qualche modo analogo si verifica nell'esistenza "libertaria" di Adriano Meis: del tutto disponibile, finalmente padrone del suo destino, per una serie di circostanze di cui è solo in parte responsabile, si trova al centro di una relazione sempre più costringente, che tuttavia non potrebbe concludersi con l'identificazione, questa volta consapevole e positiva, nel ruolo di marito. Qui la commedia delle convenzioni non ha senso e Pirandello deve approfondire la problematica psicologica del personaggio contraddittorio. Ma la costruzione narrativa, che dovrebbe appunto privilegiare l'asse della temporalità e della causalità d'introspezione, soffre di vistosi scompensi, proprio perché l'autore recupera il motivo della commedia convenzionale come sfondo d'ambiente al rapporto Adriano Meis-Adriana Paleari.

Il ruolo di mediatore – verrebbe da osservare – attrae irresistibilmente il nostro uomo, che finisce con l'intromettersi nei rapporti fra Papiano e la Caporale e soprattutto fra Papiano e Adriana, sventando sì i progetti matrimoniali del losco cognato, ma sostituendosi a lui nel ruolo di potenziale marito. Per sciogliersi da quel vincolo traumatizzante, il protagonista si fa *eautontimorúmenos*<sup>4</sup>, recitando la parte del don-giovanni con la melensa Pepita Pantogada<sup>5</sup> al fine di disamorare Adriana, di deluderla degradandosi nel gioco galante. Di fatto, Adriano Meis s'incunea tra la frivola spagnola e il focoso Manuel Bernaldez<sup>6</sup>, ancora nel ruolo di mediatore-antagonista che già conosciamo, provocando la gelosia del pittore, il suo gesto di sfida e l'immane rituale di un doloroso duello che non potrà aver luogo.

Queste pagine della visita al marchese Giglio d'Auletta<sup>7</sup>, come quelle sulla seduta spiritica<sup>8</sup> dilatano l'asse principale del racconto, imperniato sulla relazione del nostro con Adriana. Si pensi alla strategia delle posizioni attorno al tavolo, durante l'evocazione dello spirito di Max<sup>9</sup>: qui il ruolo di mediatore è assunto dalla maestra Caporale che, per far dispetto al Papiano, avvicina le coppie Pepita-Manuel e Adriano-Adriana, favorendo la soluzione amorosa del duplice bacio. È evidente la motivazione strumentale della seduta, nel bel mezzo della quale, tra l'altro, il prota-

---

4. *eautontimorúmenos*: translitterazione di un participio greco che significa "punitore di se stesso", da una commedia latina di Publio Terenzio Afro che porta questo titolo (*Heautontimorúmenos*). L'epiteto si attribuisce a personaggi che, sull'esempio del protagonista della commedia di Terenzio, Menedemo, si sottopongono a fatiche e situazioni gravose a scopo autopunitivo, per fare ammenda di un loro precedente comportamento. Qui, Mattia agisce per disamorare e deludere Adriana, di cui è innamorato.

5. *Pepita Pantogada*: è la giovane nipote del marchese Giglio d'Auletta, figlia di don Antonio Pantogada, addetto all'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede.

6. *Manuel Bernaldez*: è il pittore spagnolo, ospite anche lui della pensione Paleari.

7. *marchese Giglio d'Auletta*: ha dato in sposa la sua unica figlia al diplomatico don Antonio Pantogada. Dopo la morte di lei, ha preso a proteggere la nipote Pepita per sottrarla alla custodia del padre.

8. *seduta spiritica*: è quella descritta, nei preparativi, nel capitolo XIII e, diffusamente, nel XIV (*Le prodezze di Max*).

9. *Max*: Max Oliz, il compagno, all'Accademia musicale, della maestra Silvia Caporale, che durante la seduta ne evoca lo spirito.

gonista è derubato. Tuttavia Pirandello cerca *in extremis* di recuperare questa situazione davvero estrinseca e coreografica nell'ambito della problematica psicologica di Mattia-Adriano: il gran colpo sul tavolino, "un colpo formidabile, come vibrato da un pugno di gigante invisibile", è ritenuto quasi un segno premonitore di quel morto sconosciuto, che richiama il finto vivo al *redde rationem*<sup>10</sup>: "con un brivido, pensai a quello sconosciuto che s'era annegato nella gora del molino alla *Stia*, a cui io avevo tolto il compianto de' suoi e degli estranei". Ma non si può non notare un certo stridore in questo improvviso cambiamento di tono che chiude un capitolo, il XIV, di struttura abilmente romanzesca, ricco di colpi di scena, di trovate ad effetto, di gustose situazioni comiche.

Anche nella prima parte del romanzo, il capitolo VI (*Tic tac tac...*), dedicato alla fortunosa vincita alla *roulette*, si risolve, come ha notato argutamente il Debenedetti, in una sorta di *reportage* giornalistico ad uso e consumo del lettore piccolo-borghese, avido di conoscere il "mondo proibito" di Montecarlo, col suo fascino dei tavoli verdi frequentati da una fauna eccentrica ed esotica. Ma qui Pirandello si sente a disagio e non riesce che a sbizzare alcuni personaggi convenzionali, come il giocatore accanito, le femmine languide, l'inevitabile giovane suicida.

Queste zone del *Fu Mattia Pascal* sono ben lontane dal presupposto strutturale su cui si fonda la narrazione estraniata dei primi capitoli: come tematica e come risoluzione narrativa: si rifanno, anzi, a modelli tradizionali del romanzo ottocentesco, provocando un notevole squilibrio nell'assetto generale del racconto, il quale trova la sua originale misura nel recupero memoriale della vicenda, attraverso l'assillante soliloquio del personaggio protagonista, soliloquio che si struttura nelle forme stilistiche del monologo interiore, del discorso indiretto libero, dell'analisi dialogata e visualizzata delle contraddizioni interiori.

da "*Il fu Mattia Pascal*": anatomia di un romanzo,  
in *Introduzione alla semiotica della letteratura*, SEI, Torino, 1981

---

10. *redde rationem*: "resa dei conti"; l'espressione latina, col verbo all'imperativo, significa letteralmente "rendi conto".