

L'OCCHIO CHE GUARDA «ALTROVE»
DI MATTIA PASCAL
The eye that looks «elsewhere» of Mattia Pascal

Roberta Angelica RUOTOLO
Università degli Studi di Napoli Federico II

Fecha final de recepción: 10 de noviembre de 2013
Fecha de aceptación definitiva: 1 de diciembre de 2013

RIASSUNTO: Nell'opera pirandelliana *Il fu Mattia Pascal* a caratterizzare l'aspetto del protagonista è quell'occhio «disobbediente» che Mattia invano cerca di nascondere o correggere e che resisterà anche alla trasformazione, fisica e identitaria. Mattia Pascal è, secondo una definizione di Mazzacurati, un «prigioniero dello specchio», prigioniero dell'altro dentro di Mattia si specchia e dopo la cecità temporanea, effetto dell'operazione oculistica, non è più strabico ma ha l'occhio ingrandito del «veggente»: ora diviene consapevole che la sua identità è frutto del rapporto disarmonico di due esseri in una persona.

La malattia del protagonista contagia anche la pagina, il mondo esterno viene rappresentato come distorto: *Il fu Mattia Pascal* è un romanzo di de-formazione. Proprio come quell'occhio che non obbedisce alla volontà del protagonista, così Pirandello decide di innovare la materia romanzesca e il romanzo di formazione, guardando altrove, adottando la teoria umoristica e smontando ogni concezione compatta dell'io.

Parole chiave: Mattia Pascal; strabismo; specchio; veggente; romanzo di de-formazione.

ABSTRACT: In the Pirandello's opera, *Il fu Mattia Pascal* that eye «disobedient» characterizes the appearance of the protagonist, that eye which Mattia vainly tries to hide or correct and that will withstand even the transformation, physical and identity. Mattia Pascal is, according to Mazzacurati's definition, a «prisoner of the mirror», prisoner of the other inside him. Mattia looks in the mirror and after the temporary blindness, effect of the ophthalmologic operation, no longer cross-eyed but has a larger eye of the «prophet»: now becomes aware that his identity is the result of disharmonious relationship of two beings in one person.

The disease of the protagonist also infects the page, the outside world is represented as distorted: *Il fu Mattia Pascal* is a de-formation novel. Just like that eye which does not obey the will of the protagonist, so Pirandello decides to innovate the novel's topic and the *Bildungsroman*, looking away, adopting the humorous theory and removing any compact structure of the ego.

Key words: Mattia Pascal; strabismus; mirror; prophet; de-formation novel.

L'occhio è un elemento essenziale nelle trame narrative e persistente nei romanzi novecenteschi, come tratto somatico e come nucleo metaforico. Ancor più dominante, al centro degli intrecci, se quest'occhio è guastato da un difetto della vista. Per meglio analizzare quella che è la funzione del difetto, nell'ambito del romanzo novecentesco, è utile riportare parte del racconto scritto da Pirandello nella sezione intitolata *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*:

L'uomo dello zoologo ha sempre due gambe, di cui nessuna di legno; sempre due occhi, di cui nessuno di vetro. E contraddire allo zoologo è impossibile. Perché lo zoologo, se gli presentate un tale con una gamba di legno e con un occhio di vetro, vi risponde che egli non lo conosce, perché quello non è l'uomo, ma un uomo. È vero però che noi tutti, a nostra volta, possiamo rispondere allo zoologo che l'uomo ch'egli conosce non esiste, e che invece esistono gli uomini, di cui nessuno è uguale all'altro e che possono anche avere per disgrazia una gamba di legno o un occhio di vetro (Pirandello, 2010: 284-285).

Lo zoologo deve imparare che non esiste *l'uomo* ma *un uomo*, perché tutti gli uomini possiedono potenzialmente un occhio di vetro, tutti gli uomini hanno un difetto che permette di distinguerli gli uni dagli altri.

Ne *Il fu Mattia Pascal* a caratterizzare l'aspetto del protagonista è quell'occhio che guarda «altrove» che Mattia invano cerca di correggere o nascondere dietro grossi occhiali: sin dall'infanzia lo accompagna e resiste anche alla trasformazione, fisica e identitaria. È l'occhio strabico di Mattia Pascal il suo difetto, è quell'occhio che avrebbe permesso di identificare il cadavere ritrovato nella gora del mulino della *Stia* come non suo («bastava, perbacco, aprir pian piano un occhio a quel povero morto, per accorgersi che non ero io») (Pirandello, 2010: 94) e quindi interrompere la macchina del racconto.

Mattia per liberarsi della sua precedente identità, trasformatosi ormai anche fisicamente in Adriano Meis, decide dapprima di coprirlo dietro occhiali e poi di ricorrere all'operazione oculistica. Ma l'operazione non potrà mai cancellare quella che è la sua vera identità, anzi lascia una traccia della nuova: l'occhio da strabico diventa ingrandito.

Come l'operazione oculistica, incerto surrogato d'un autoaccecamento edipico, ristabilisce la convergenza oculare ma riproduce in forma quantitativa la dissimmetria iniziale: un occhio piccolo e uno grande, connotato ormai immodificabile di un rapporto antonimico di due esseri in una persona (Ferrario, 1978: 40).

L'occhio ingrandito diventerà così la menomazione di Adriano. Mattia poteva essere riconosciuto dagli altri uomini come *un uomo* solo per il suo occhio ma ora, smarrita la sua identità assieme a quel difetto è costretto, ritornato nel paese natio, ad un'esistenza fuori dal tempo:

Mi avviai, guardando la gente che passava. Ma che! Nessuno mi riconosceva? Eppure ero ormai tal quale: tutti, vedendomi, avrebbero almeno potuto pensare: «Ma guarda quel forestiero là, come somiglia al povero Mattia Pascal! Se avesse l'occhio un po' storto, si direbbe proprio lui» (Pirandello, 2010: 276).

Sin dalle prime pagine del romanzo, il protagonista Mattia Pascal ci offre una descrizione del proprio aspetto, ponendo l'accento su quella che è una caratteristica del suo volto:

Ma doveva essere la mia faccia placida e stizzosa e quei grossi occhiali rotondi che mi avevano imposto per raddrizzarmi un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove. Erano per me, quegli occhiali, un vero martirio. A un certo punto, li buttai via e lasciai libero l'occhio di guardare dove gli piacesse meglio (Pirandello, 2010: 21-22).

Scrivendo Mazzacurati: «Lo strabismo è uno di quei dati somatici che, annunciati qui, diverranno (cfr. cap. XII) sintomatici, come affioramenti fisici di un destino già inscritto sui tratti o di un carattere della coscienza» (Mazzacurati, 2010: 21).

È quell'occhio «disobbediente» che caratterizza più di ogni altra cosa Mattia Pascal, è il marchio della sua identità e sarà quell'occhio a perseguirlo quando, per sua stessa decisione, decide di costruirsi una nuova identità come Adriano Meis, infatti «Invano Adriano Meis cercherà di liberarsi dall'occhio di Mattia Pascal, dell'ombra persecutoria che turba i suoi sonni» (Ferrario, 1978: 71) perché il sosia rappresenta un'assicurazione contro la scomparsa dell'io.

In *Pirandello nel romanzo europeo* si legge la distinzione tra personaggi che sono «prigionieri dello sguardo e dello specchio», le due forme di prigionia, «una prodotta dall'altro *fuori di sé*, l'altra prodotta dall'altro *dentro di sé* convivono, si riproducono, ritornano» (Mazzacurati, 2006: 121). Mazzacurati adotta queste categorie nell'analisi del teatro¹ di Pirandello ma credo che proficuamente, almeno nel caso dei prigionieri dello specchio, possano essere applicate anche al caso di Mattia Pascal.

¹ Nella sua intervista Pirandello autorizzava Adriano Tilgher a definire «l'ultima maniera» del suo teatro come il «Teatro dello Specchio» affermando: «Quando uno vive, vive e non si vede. Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere, in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito dal suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva non può più piangere, e se rideva non può più ridere, e che so io. Insomma, nasce un guaio per forza. Questo guaio è il mio teatro» (PIRANDELLO, 2006: 1135-1136).

La funzione dello specchio nelle opere di Pirandello è composita: accanto a quella di riflettere in senso fisico, c'è anche quella di indurre il personaggio che si specchia a ragionare, a riflettere interiormente.

In questa vicenda il protagonista si trova in ben tre occasioni davanti ad uno specchio, ognuna delle quali svolge un ruolo ben preciso nell'organizzazione della narrazione.

La prima volta che Mattia Pascal si guarda allo specchio è dopo una furiosa lite familiare, epilogo tempestoso di un lungo periodo di rapporti molto tesi fra lui stesso, la moglie e soprattutto la suocera. La situazione è effettivamente grottesca, a vederla dall'esterno, ma per chi vi è coinvolto è senz'altro tragica. Tragico e grottesco sono, del resto, strettamente irrelati in Pirandello. Nel testo si legge:

Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime; ma ero anche sgraffiato bene. Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque! Per disperato, mi s'era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo. E scappai via, risoluto a non rientrare in casa, se prima non avessi trovato comunque da mantenere, anche miseramente, mia moglie e me (Pirandello, 2010: 51).

Egli ha un'immagine di sé fra il riso e la disperazione, di cui lo specchio dà conferma. La sua prima reazione è, infatti, quella di ridere, perché per la prima volta coglie la comicità della tragedia della sua vita, vede il lato umoristico della sua triste situazione. Lo specchio rivela la metafora dell'occhio, la sua funzione di «spostamento» o addirittura di «estranamento» dell'io rispetto a sé stesso, ottenuto figuralmente attraverso gli effetti dello strabismo ed innesca il meccanismo dell'autoriflessione nel personaggio. Lo specchio permette a Mattia Pascal di guardare Mattia Pascal, di diventare, per un attimo, il soggetto e l'oggetto delle sue considerazioni.

La seconda volta che il protagonista si ritrova davanti ad uno specchio è proprio nel momento in cui cambia identità: scelto un altro nome, decide di adeguare anche l'aspetto al nuovo nome, e perciò si affida a un barbiere:

Intravidi da quel primo scempio qual mostro fra breve sarebbe scappato fuori dalla necessaria e radicale alterazione dei connotati di Mattia Pascal! Ed ecco una nuova ragione d'odio per lui! Il mento piccolissimo, puntato e rientrato, ch'egli aveva nascosto per tanti e tanti anni sotto quel barbone, mi parve un tradimento. Ora avrei dovuto portarlo scoperto, quel cosino ridicolo! E che naso mi aveva lasciato in eredità! E quell'occhio! «Ah, quest'occhio», pensai, «così in estasi da un lato, rimarrà sempre suo nella mia nuova faccia! Io non potrò far altro che nascondere alla meglio dietro un pajo d'occhiali colorati, che coopereranno, figuriamoci, a rendermi più amabile l'aspetto (Pirandello, 2010: 98).

Nel testo si legge perfettamente l'imbarazzo del personaggio di fronte allo specchio, perché è dal responso dello specchio che conoscerà la sua nuova identità. Ritorna l'occhio strabico di Mattia Pascal. Adriano non è riuscito, per ora, ad affrancarsi

dalla precedente identità: quell'«altro da sé» ritorna, la consapevolezza di questo è acquistata solo dopo il confronto con lo specchio².

Nel terzo caso in cui il personaggio si trova davanti allo specchio egli è spaventato dal fatto che uno dei suoi padroni di casa, Papiano, un individuo poco affidabile, una sera inviti un certo Spagnuolo che il protagonista aveva conosciuto a Montecarlo quando era ancora Mattia Pascal. La paura di esser riconosciuto come Mattia Pascal porta per ben due volte Adriano Meis davanti allo specchio perché «come candidato antonimo di Mattia Pascal anche Adriano Meis non può fare a meno del “termine comparativo” che gli appare negli specchi materiali e simbolici in cui verifica la sua identità» (Ferrario, 1978: 35):

Mi trovai, senza saperlo, davanti allo specchio, come se qualcuno mi ci avesse condotto per mano. Mi guardai. Ah quell'occhio maledetto! Forse per esso colui mi avrebbe riconosciuto (Pirandello, 2010: 178).

E poco dopo:

Non potendo con altri, mi consigliai di nuovo con lo specchio. In quella lastra l'immagine del fu Mattia Pascal, venendo a galla come dal fondo della gora, con quell'occhio che solamente m'era rimasto di lui, mi parlò così: «In che brutto impiccio ti sei cacciato, Adriano Meis! [...] Ti pare che possa bastare per il momento il cancellarti dalla faccia l'ultima traccia di me? Ebbene, segui il consiglio della signorina Caporale e chiama il dottor Ambrosini, che ti rimetta l'occhio a posto. Poi... vedrai!» (Pirandello, 2010: 180).

Ancora una volta l'interrogazione dello specchio dà il medesimo esito: Mattia Pascal è lì, sempre presente, il suo lascito è l'occhio, ma Adriano decide, stavolta, non più di coprire e celare la sua precedente vita ma di ricorrere ad una soluzione drastica, l'operazione. Dopo quaranta giorni trascorsi al buio ecco poi il risultato dell'operazione: «l'occhio mi sarebbe forse rimasto un pochino pochino più grosso dell'altro. Pazienza!» (Pirandello, 2010: 181). Quando il pericolo di essere riconosciuto è ormai scampato, Adriano Meis si pentirà di questa decisione³.

² Si legge ne *Il fu Mattia Pascal*: «Avevo già effettuato da capo a piedi la mia trasformazione esteriore: tutto sbarbato, con un pajo di occhiali azzurri chiari e coi capelli lunghi, scomposti artisticamente: parevo proprio un altro! Mi fermavo qualche volta a conversare con me stesso innanzi a uno specchio e mi mettevo e ridere. «Adriano Meis! Uomo felice! Peccato che debba essere conciato così... Ma, via, che te n'importa? Va benone! Se non fosse per quest'occhio *di lui*, di quell'imbecille, non saresti poi, alla fine, tanto brutto, nella stranezza un po' spavalda della tua figura» (PIRANDELLO, 2010: 109).

³ «Me lo sarei cavato con un dito, quell'occhio! Che m'importava più di averlo a posto? –Eppure, dissi,– forse esso, per conto suo, era più contento prima. Ora mi dà un certo fastidio... Basta. Passerà!» (PIRANDELLO, 2010: 214).

Come scrive Mazzacurati.

Dal centro scuro dello «scompiglio», non più strabico ma con l'occhio ingrandito del veggente, il protagonista comincia ora ad emergere verso l'alternativa estrema che il suo piccolo conflitto con lo stato civile (dirà poi all'incirca Croce) sta per indicargli. La propria raggiunta capacità di autoironizzazione finisce per aprire ogni sipario che era disteso sulla distanza incolmabile tra cecità, lo strabismo appassionato d'ogni «sentimento della via» e la realtà dell'itinerario sociale in cui ogni esistenza si immette (Mazzacurati, 2006: 241-42).

Dalla cecità temporanea, il protagonista acquisisce quella che viene definita da Mazzacurati «veggenza»: l'occhio resterà asimmetrico e il moderno Edipo condannato per sempre.

La trama si evolve ed ecco che l'occhio «guarito» diventa quindi traccia indelebile, mutata di nuovo identità, della seconda vita vissuta come Adriano Meis: «L'occhio non era più storto, eh! non era più quello caratteristico di Mattia Pascal. Ecco, qualche cosa d'Adriano Meis mi sarebbe tuttavia rimasta in faccia» (Pirandello, 2010: 252).

Che l'occhio «disobbediente» venga corretto con l'intervento, rimediando così ad un errore della natura è impossibile, colui che viene percepito come «l'altro entro sé», da esorcizzare, l'io autentico, non può essere cancellato emergerà sempre, in questo caso grazie all'asimmetria dello sguardo.

È lo specchio a rivelare tutto ciò e, come nel caso della marionetta Oreste che assiste immobile allo «strappo» nel cielo di carta⁴, il protagonista rimane paralizzato di fronte allo specchio, perché davanti alla lacerazione si resta in bilico, in una perplessità amletica.

La consapevolezza della convenzionalità delle visioni del mondo, del carattere soggettivo e fittizio della cosiddetta «realtà», del relativismo di ogni verità o punto di vista, trasforma appunto Oreste, il tipico personaggio tragico classico, in Amleto, il personaggio moderno diviso, perplesso, sdoppiato, che si guarda vivere anziché vivere con immediatezza.

La malattia del protagonista contagia anche la pagina, il mondo esterno viene rappresentato come distorto, visto attraverso uno specchio concavo o convesso. L'anamorfosi domina.

Non più trasparente come il vetro, la superficie del romanzo novecentesco non è neanche liscia come quella del romanzo naturalista ma curvata e deforme, ospitando

⁴ Per l'episodio dello «strappo» si legga: «—Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta» (PIRANDELLO, 2010: 164-165).

al suo interno le digressioni di una scrittura «intransitiva»⁵. Il testo si trasforma in un saggio sul romanzo, in un rapporto finale sull'impossibilità del romanzo «classico» (e dell'eroe). Ne *Il fu Mattia Pascal* vengono meno i criteri di verosimiglianza e di oggettività cari al Naturalismo: a narrare è il protagonista frantumato in tre incarnazioni (il primo Mattia Pascal, Adriano Meis, il redivivo «fu Mattia Pascal»). Pirandello non può più accettare i canoni veristi: sono oramai crollate tutte le verità scientifiche assolute; uno «strappo» ha lacerato il cielo positivistico della società borghese dell'Ottocento. Infatti:

Già sulle soglie del libro, [...] affiorano indizi incompatibili coi principî-cardine della neutralità descrittiva e della «tranche de vie» naturalistica, quando era colta attraverso lo strumento freddo del prelievo «organico» dalla realtà, per via di deleghe impersonali (Mazzacurati, 2010: XIV-XV).

Sono una testimonianza della svolta narrativa compiuta: il raddoppiamento della premessa, lo spostamento dell'orizzonte, lo spostamento di sotto-genere, la titolazione dei capitoli, la tecnica di montaggio frantumata tutta a scatti e divagazioni, la tecnica dell'inserzione. Altrove, presso altri autori o in altri epiloghi polemici dell'Ottocento, erano apparse o appariranno nuove tecniche di smontaggio dei macchinari ciclici dell'oggettività, Pirandello sceglie subito e, almeno nel romanzo, per sempre, la variante umoristica, tra le tante possibili vie centrifughe, essendo il romanzo umoristico fondato sull'irregolarità della meccanica, sul raddoppiarsi dei punti di vista. L'autore mediante questi espedienti realizza un nuovo tipo di romanzo: il saggio del romanzo⁶ e «il romanzo di deformazione»:

La definizione nasce dal doppio meccanismo di riferimento: quello al «romanzo di formazione» ovvero il *Bildungsroman* ovvero ancora *Erziehungsroman* [...]; e da ricorrenti definizioni dell'umorismo in Pirandello, alcune celebri come «l'umorista [...] scompone il carattere nei suoi elementi», altre disseminate (specie nella parte II,

⁵ Mazzacurati scrive in *Pirandello nel romanzo europeo*: «All'altro polo si fa strada (riemergendo da suoi più appartati itinerari) l'altra scrittura, quella *intransitiva*. Essa ha ed avrà sempre più, nel Novecento, la tendenza a inarcarsi sopra i suoi oggetti, ad inventare strategie autoriflessive o autorappresentative. Più o meno consapevolmente e provocatoriamente, essa propone la questione di sé come strumento, il problema della propria autonomia, della propria attendibilità o «purezza» come mezzo conduttore di realtà poste al di fuori dell'universo soggettivo del produttore» (MAZZACURATI, 2006: 18).

⁶ Mazzacurati parla di saggio del romanzo in relazione a: «Il terzo strato della vita di Mattia Pascal, la biblioteca e il cimitero che fan da "cornice" alla sua ricerca impossibile, sarebbero allora il romanzo secondo, che descrive e irride criticamente il primo, come un bordo di esperienza filosoficamente conclusa e di menzogne smascherate, che accerchia l'illusione infantile non solo del romanzo "vissuto" dal protagonista, ma di qualsiasi altro romanzo si voglia ancora offrire come una storia di relazioni speculari o di simboli reciprocamente rappresentativi, nella classica bipolarità tra eroi e tempi: mentre l'eroe, anche il più negativo e nihilistico possibile, da quella estrema soglia appare ormai morto; e il tempo sociale fluttua intorno al suo cadavere simile a un magma, vischioso indistinto e senza più calore» (MAZZACURATI, 2006: XV-XVI).

cap. VI), con verbi come «smontare», «scomporre», «disgregare», tutti legati all'attività di riflessione che produce, nell'immaginario, il «sentimento del contrario», la fattura di ogni costruzione rettilinea o compatta dell'io⁷ (Mazzacurati, 2006: XVIII, nota).

Ne *Il fu Mattia Pascal* la trama viene tagliata per quadri, fortemente tematizzati attorno a un perno e sottratti al *continuum* del romanzo d'azione: il romanzo divine la rappresentazione di una visione deformata della realtà attraverso occhi, a loro volta, deformi. Proprio come quell'occhio che non obbedisce alla volontà del protagonista, così l'autore decide di innovare la materia romanzesca e il romanzo di formazione, guardando altrove, adottando la teoria umoristica e smontando l'oggettività dell'opera.

BIBLIOGRAFIA

- FERRARIO, E. 1978. *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*. Roma: Bulzoni.
- MAZZACURATI, G. 1998. *Le stagioni dell'apocalisse*, con «Prefazione» di M. Palumbo. Torino: Einaudi.
- 2006. *Pirandello nel romanzo europeo*. Bologna: Il Mulino.
 - 2010. «Prefazione» a Pirandello, L. *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati. Torino: Einaudi.
- PIRANDELLO, L. 1994. *L'umorismo e altri saggi*. Firenze: Giunti.
- 2006. *Saggi e interventi*. Milano: Mondadori.
 - 2010. *Il fu Mattia Pascal*, a cura e con «Prefazione» di G. Mazzacurati. Torino: Einaudi.

⁷ Ivi, p. XVIII (nota).