

Epifanie acquoree nel *Fu Mattia Pascal*

Beniamino Mirisola

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper proposes an interpretation of *Fu Mattia Pascal* based on the Jungian theory of the Individuation Process. This evolutionary path is divided into three phases that metaphorically trace those of the alchemical *Opus Magnum: Nigredo, Albedo, Rubedo*. The story of Mattia Pascal/Adriano Meis seems to be articulated according to these three phases, although the protagonist will never be able to complete his individuation process. In the analysis of the text, particular attention is paid to the images related to water and its symbolism. In fact, the crucial moments of the novel always take place in the presence of a watercourse (sea, river, water source) and the aqueous imagery seems to dominate in the mind of the protagonist and in that of its author.

Keywords Water. Pirandello. Jung. Thematic Criticism.

Nel suo suggestivo volume *L'Eau et les Rêves* (impropriamente tradotto in italiano come *Psicanalisi delle acque*), Gaston Bachelard scrive che:

solo l'acqua può dormire conservando la bellezza; solo l'acqua può morire, immobile, conservando i suoi riflessi. Riflettendo il volto del sognatore fedele al Grande Ricordo, all'Ombra Unica, l'acqua dà bellezza a tutte le ombre, fa rivivere tutti i ricordi. (Bachelard [1942] 2006, 79)

Sebbene il brano non sia legato in alcun modo all'opera pirandelliana, sembra che esso esprima in una felice sintesi le caratteristiche più peculiari di una grande quanto poco riconosciuta presenza che anima *Il fu Mattia Pascal*: l'acqua, naturalmente. Com'è noto, le 'reincarnazioni' del protagonista sono scandite da due suicidi: uno, reale, che si compie nel canale di un mulino; l'altro, fittizio, imbastito sul parapetto di un ponte che unisce le due sponde del

Tevere. Forse meno noto è il fatto che, lungo tutto il romanzo, le immagini connesse all'acqua si susseguono con una certa insistenza, concentrandosi in alcuni momenti-chiave per l'evoluzione (o l'involuzione) del personaggio. Proviamo dunque a ripercorrere, fin dall'inizio, la sua bizzarra vicenda, ponendo particolare attenzione al manifestarsi dell'acqua e di tutto ciò che rientri nel suo campo semantico.

Riguardo alle proprie origini, Mattia racconta che suo padre è morto di malaria in Corsica, dove si era recato a bordo di un «tarabaccolo» (Pirandello [1904] 2019, 8); e aggiunge che, secondo alcune voci che lo stesso narratore non ha modo di confermare né di smentire, la ricchezza paterna derivasse da una grossa vincita al gioco, a scapito di un capitano inglese incontrato a Marsiglia che «per disperazione, saltando, s'era annegato in alto mare» (9). È questo il primo dei tre suicidi in acqua che incontriamo nel romanzo.

Il padre di Mattia investì gran parte della sua fortuna nell'acquisto di terre, tra cui il podere della *Stia*, dotato di «una bella sorgiva d'acqua» (9). Più avanti, quando ormai le condizioni economiche della famiglia sono critiche, Mattia ricorda che sua madre «s'aspettava ch'egli un giorno venisse a dire ch'era seccata la sorgiva» (17) e, quando Mattia fantasticherà di ritirarsi in quel podere e dedicarsi al mulino, dirà:

L'aria di campagna farebbe certamente bene a mia moglie. Forse a qualche albero cadranno le foglie, vedendola; gli uccelletti ammutoliranno; speriamo che non secchi la sorgiva. (62)

La moglie, dipinta qui sarcasticamente come un essere avverso a tutto ciò che in natura è bello e leggero, si chiama Romilda Pescatore. La madre di lei è sempre nominata come «vedova Pescatore» e viene descritta come «una bufera di femmina» che lancia al genero «certe occhiate, lampi forieri di tempesta», tanto violente da indurlo a uscire di casa «per levar la corrente e impedire la scarica» (35). Le due donne appaiono unite in un amalgama di grettezza, egoismo e gelido calcolo (più la madre che la figlia, in realtà) che Pirandello sceglie di non stemperare, né problematizzare e rendere più sfaccettato e interessante, lungo l'intero arco del romanzo. Se a questo aggiungiamo che di Francesco Antonio Pescatore, padre di Romilda, viene detto soltanto che era un valentissimo incisore morto pazzo a Torino, dobbiamo dedurre che, all'interno del testo, il nome 'Pescatore' non sia associato né associabile agli aspetti più luminosi e leggiadri della vita.

Dal punto di vista simbolico, la moglie e la suocera di Mattia sono in netta antitesi con quella sorgiva che, come abbiamo visto, è più volte indicata come elemento vitale, caro e prezioso per la famiglia Pascal, forse la fonte da cui poter rinascere, specie se si accoglie la tesi dell'origine mortifera del denaro con cui è stata acquistata. Per

ironia della sorte, sarà proprio in quelle acque che uno sconosciuto dalle fattezze simili a quelle di Mattia deciderà di togliersi la vita. Per doppia ironia della sorte, da quel suicidio scaturirà la possibilità per il protagonista di costruirsi una nuova esistenza, libera dagli odiosi vincoli della precedente. Quindi, una somma di denaro, 'macchiata' probabilmente da un suicidio nell'acqua, consente l'acquisto di quella sorgente che promette una nuova vita, ma che viene a sua volta 'macchiata' da un altro suicidio nell'acqua, e diventa dunque 'acqua di morte'. E fin qui le simmetrie sarebbero perfette, se non intervenisse la concomitante vincita al gioco di Mattia che consente a lui un'ideale rinascita. L'acqua di morte torna allora a essere acqua di vita? Il gusto pirandelliano per il paradosso rende impossibile dare una risposta definitiva.

Ambivalente è anche il rapporto del protagonista con il mare. Nel momento più critico della convivenza familiare, la madre di Mattia riceve la visita di due sue vecchie domestiche. Una di loro, Margherita, le propone di andare a vivere da lei. «Aveva due camerette pulite, con un terrazzino che guardava il mare, pieno di fiori: sarebbero state in pace» (35), chiosa Mattia prima di raccontare la sfuriata della vedova Pescatore che impedisce la realizzazione di quel progetto. Pochi giorni dopo la morte della madre, con in tasca le cinquecento lire che il fratello gli aveva mandato per il funerale (che, però, era già stato pagato dalla zia Scolastica), Mattia accarezza l'idea di attraversare l'oceano e imbarcarsi «magari con un biglietto di terza classe, per l'America, così alla ventura» (47), ma non andrà mai oltre questo vago proposito. Nell'avvilente condizione in cui si trova a questa altezza della sua vicenda, è abbastanza naturale che avverta la vista del mare come dispensatrice di pace e l'attraversamento dell'oceano come uno stimolo per sentirsi di nuovo vivo e nel vortice dell'avventura. In realtà, il personaggio non è neanche lontanamente in grado di affrontare una simile impresa e l'immensa distesa d'acqua non gli è affatto amica, come vediamo nella prima di quelle che potremmo definire le 'epifanie acquoree' del romanzo.

Mattia lavora come bibliotecario e, contrariamente alle sue abitudini e alle sue apparenti inclinazioni, inizia a leggere libri di filosofia. Quando la testa 'inizia a fumargli', chiude la biblioteca e si reca in un lembo di spiaggia solitaria:

La vista del mare mi faceva cadere in uno sgomento attonito, che diveniva man mano oppressione intollerabile. Sedevo su la spiaggia e m'impedivo di guardarlo, abbassando il capo: ma ne sentivo per tutta la riviera il fragorìo, mentre lentamente, lentamente, mi lasciavo scivolar di tra le dita la sabbia densa e greve, mormorando:

«Così sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai...»
(43-4)

Ci si potrebbe chiedere quale sia il motivo che spinge Mattia a ricercare quell'incontro che gli provoca un tale «sgomento attonito». La risposta sembra arrivare nelle righe immediatamente successive:

L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri subiti, strani, quasi lampi di follia. Balzavo in piedi, come per scuotermela d'addosso, e mi mettevo a passeggiare lungo la riva; ma vedevo allora il mare mandar senza requie, là, alla sponda, le sue stracche ondate sonnolente; vedevo quelle sabbie lì abbandonate; gridavo con rabbia, scotendo le pugna:
«Ma perché? ma perché?»
E mi bagnavo i piedi. (44)

Mattia sembra dunque sottoporsi a questo supplizio per sondare il grado del proprio attaccamento alla vita e sperare, forse, in un vaticinio da parte di quell'entità potente e misteriosa che finora non gli ha riservato nulla di buono.

Il mare allungava forse un po' più qualche onda per ammonirmi:
«Vedi, caro, che si guadagna a chieder certi perché? Ti bagni i piedi. Torna alla tua biblioteca! L'acqua salata infradicia le scarpe; e quattrini da buttar via non ne hai. Torna alla biblioteca, e lascia i libri di filosofia» (44)

Il passo appare di una complessità non indifferente. E non tanto per la trovata di alludere alla filosofia attraverso la metafora dei piedi bagnati; questo sembra più un detrito di quel pirandellismo facile e da salotto che ha sedotto tanti, ma che non rappresenta certo la parte migliore del genio pirandelliano. I punti su cui concentrare l'attenzione sono forse altri. In primo luogo, occorre contestualizzare. È chiaro, infatti, che l'ammonimento del mare a lasciare i libri di filosofia riguarda quei particolari testi filosofici a cui Mattia può avere accesso nella biblioteca Boccamazza, testi che non possono dare risposta alle domande che lui si pone. E non possono farlo perché Mattia Pascal è un personaggio fortemente e drammaticamente innovativo; la modernità di cui è portatore ha bisogno di strumenti nuovi e originali per essere letta in modo adeguato. Come ha osservato Giacomo Debenedetti, «la filosofia non fornisce spiegazioni capaci di mettere Mattia in grado di capirsi, di capire e perciò di giudicare e superare la mediocrità e l'infelicità del suo destino» (Debenedetti [1971] 2003, 321-2). Egli è «un personaggio in disponibilità: il che vuol dire che non ha fini propri, e non li ha perché ignora il quid più profondo, originale, originario di se stesso, quella che potremmo chiamare la specifica vocazione della propria energia vitale» (317). Non avendo alcuna reale consapevolezza di sé, né dei propri fini, Mattia agisce esclusivamente per quelli altrui e l'intera sua esistenza si riduce a un «succedersi di atti gratuiti» (318).

In questo, il protagonista del romanzo pirandelliano è tutt'altro che solo:

Questo stato di disponibilità è certo una situazione tipica dell'uomo nei primi decenni del nostro secolo, cioè dell'uomo che comincia a tastarsi, ad accorgersi di un proprio mutamento all'indomani della crisi della borghesia: che si è risvegliata da quella crisi, ma non capisce ancora chi è. Dell'uomo, insomma, [...] che non è più raccontabile coi moduli, con le categorie e strumenti e deduzioni narrative del romanzo naturalista. (318)

Un secondo spunto di riflessione è offerto dalla frase «l'acqua salata infradicia le scarpe». In effetti, l'acqua marina – ci ricorda Bachelard – è «disumana»,¹ mentre «l'acqua dolce sarà sempre presente nell'immaginazione degli uomini come un'acqua privilegiata» (176). Così argomenta lo studioso francese:

L'acqua del cielo, la sottile pioggia, la sorgente amica e salutare danno insieme le lezioni più immediate di qualsiasi acqua di mare. [...] Il sale impedisce una *rêverie*, la *rêverie* della dolcezza, una delle *rêveries* più materiali, più naturali che esistano. La *rêverie* naturale conserverà un privilegio all'acqua dolce, all'acqua che rinfresca, all'acqua che disseta. (175)

Per quanto affascinanti, le parole di Bachelard necessitano di un doveroso vaglio critico che probabilmente ridimensionerebbe il presunto «primato dell'acqua dolce» nell'immaginazione materiale. Però, limitatamente al romanzo che abbiamo in esame, quella formula un po' estrema ha la sua ragion d'essere e sembra calzare a pennello per le tre vite di Mattia Pascal. Il mare, infatti, non può dargli risposte adeguate sulla sua identità; forse perché la distesa marina è il territorio di grandi eroi, di esplorazioni leggendarie e di mostri portentosi: l'esatto opposto di quel fragile e disorientato «personaggio in disponibilità» che Mattia rappresenta in modo magistrale. L'acqua dolce, invece, saprà capirlo e saprà parlare la lingua, spesso balbettante, di questo nuovo e bizzarro essere, offrendogli quelle verità su se stesso a cui tanto anela, ma che non sempre è in grado di sostenere.

1 «L'acqua marina è disumana, [...] viene meno il *dovere* di qualsiasi elemento che si rispetti, ovvero di servire *direttamente* agli uomini. [...] Il mare offre racconti prima che sogni. [...] L'eroe del mare arriva sempre da lontano; torna da un al di là; non parla mai della riva. Il mare è innanzi tutto immaginario perché si esprime attraverso le labbra del viaggiatore che parla del viaggio più remoto. Elabora fabulazioni del remoto. Il sogno naturale, invece, elabora fabulazioni su ciò che si vede, su ciò che si tocca, su ciò che si mangia» (Bachelard [1942] 2006, 171-2).

Il terzo punto su cui soffermarsi è che il mare, nel consigliare a Mattia l'abbandono di certi libri, lo esorta però, per ben due volte, a tornare in biblioteca. A una prima lettura, potrebbe apparire un semplice e saggio invito a ridimensionare le proprie aspettative e fare tesoro di quel luogo che, almeno per qualche ora al giorno, gli offre la possibilità di sfuggire al suo inferno familiare. Però sarebbe un vero peccato, dal punto di vista narrativo, scomodare un'entità come il Mare per fargli dispensare un consiglio che qualsiasi passante dotato di un minimo di buonsenso avrebbe potuto dare. E Pirandello, già a questa altezza storica, è uno scrittore troppo consapevole per commettere una simile ingenuità, senza peraltro trarne alcun vantaggio per lo sviluppo dell'azione. Sembra dunque plausibile che quelle parole contengano un messaggio che vada ben oltre il comune buonsenso, incitando Mattia a proseguire quel cammino di introspezione che, in modo magari caotico e rudimentale, ha avviato da quando è diventato bibliotecario. Un cammino che sembra avere molte delle caratteristiche proprie del processo d'individuazione, ovvero il cardine della psicologia analitica di matrice junghiana.

Di 'individuazione' a proposito del *Fu Mattia Pascal* aveva già parlato, nel 1962, il più volte citato Giacomo Debenedetti. In riferimento all'episodio in cui Mattia prova a intercedere presso Romilda per conto di Pomino, provocando il noto disastro, il critico osserva che il protagonista è sprovvisto di una propria «inderogabile vocazione amorosa», e che:

la scelta amorosa, la ricerca di quella che con frase divenuta da segretario galante si chiama l'anima gemella, è proprio una delle vie del processo d'individuazione, attraverso il quale un essere umano arriva a essere se stesso, a riconoscere il proprio destino e identificarsi con esso. (Debenedetti [1971] 2003, 319)

Debenedetti non aggiunge altro. Pur conoscendo il metodo in modo piuttosto dettagliato, non descrive il processo nelle sue fasi e si guarda bene dal citare Jung, sebbene i suoi debiti verso lo psicologo svizzero - almeno a livello di ispirazione nella lettura dell'opera pirandelliana - non siano pochi.²

A quasi sessant'anni di distanza, lontano dalle cautele che possano avere indotto Debenedetti a tale discrezione, sarebbe forse interessante seguire, in modo esplicito, quel processo d'individuazione che, per caso o per 'destino', coinvolge l'ignaro Mattia.

² Sull'argomento, mi permetto di rimandare a Mirisola 2012.

Partiamo dalle nozioni essenziali. Nella Psicologia Analitica, il processo d'individuazione è quel percorso di introspezione che porta il soggetto dalla condizione limitata dell'Io a quella totalizzante del Sé. Il Sé rappresenta, infatti, la totalità della Psiche, comprendendo sia i contenuti consci che quelli inconsci. L'Io, invece, rappresenta esclusivamente i contenuti consci e «non è né più né meno che la coscienza» (Jung [1951] 2005, 4). In *Psicologia e alchimia* e negli scritti successivi dedicati all'alchimia come fenomeno psichico, Jung adotta come metafora del processo d'individuazione le fasi dell'*Opus Magnum*, ovvero l'iter di trasformazione della materia prima nel *lapis philosophorum*. Tali fasi, in origine quattro, si ridussero in seguito a tre: *Nigredo*, *Albedo*, *Rubedo*.

Nella *Nigredo* o 'opera al nero', la materia iniziale deve putrefarsi o essere «dissolta, calcinata, polverizzata» (Von Franz [1972] 2014, 211). Nel processo d'individuazione, la *Nigredo* si collega all'incontro con l'archetipo dell'Ombra. Il soggetto è chiamato a confrontarsi con i contenuti rimossi della propria psiche, avventurandosi in quel «viaggio notturno per mare», o in quella discesa all'Ade, che prende il nome di *Nekyia*. Dal punto di vista dell'Io cosciente, questa fase è avvertita come una vera e propria morte, quindi la *Nigredo*, nei sogni come nelle rappresentazioni artistiche, si presenta spesso attraverso simboli tetri.

L'*Albedo*, o 'opera al bianco', «è la luce che appare dopo le tenebre, l'illuminazione dopo l'oscuramento» (Jung [1944] 1981, 277). Nel processo d'individuazione, la si associa all'incontro con l'archetipo dell'Anima per gli uomini e con quello dell'Animus per le donne. La coppia Anima-Animus rappresenta la caratteristica controsessuale di ogni individuo, che deriva dal principio di complementarità che governa la psiche (cf. Pieri 1998, 50). Le parole chiave di questa fase sono purificazione e distillazione.

La *Rubedo*, infine, o 'opera al rosso', porta alla realizzazione simbolica della pietra filosofale. Nel processo d'individuazione, la *Rubedo* corrisponde all'incontro con l'archetipo del Sé che, come abbiamo visto, rappresenta la totalità psichica e si caratterizza per essere una *coniunctio oppositorum*.

Date tali premesse, per essere letta nei termini del processo d'individuazione, occorre che la vicenda di Mattia Pascal passi innanzitutto attraverso la fase della *Nigredo*. Il testo ci offre una precisa indicazione in tal senso, quando, a più riprese, indugia sulla putrescenza di quel «cadavere in istato d'avanzata putrefazione» (Pirandello [1904] 2019, 65) trovato nella gora del mulino. In tanti lo scambiano per il corpo di Mattia e lui stesso, per un attimo, lo avverte come proprio pur senza averlo visto:

«Riconosciuto! Ma è possibile che m'abbiano riconosciuto?... In istato d'avanzata putrefazione... puàh!»

Mi vidi per un momento lì, nell'acqua verdastra della gora, fradicio, gonfio, orribile, galleggiante... Nel raccapriccio istintivo, incrociai le braccia sul petto e con le mani mi palpai, mi strinsi. (66)

Un richiamo alla putrefazione di quel cadavere torna nella fase conclusiva del romanzo, nel dialogo che Mattia ha con Pomino e Romilda, ormai marito e moglie:

Eppure stavo per ritornare, sai? Ma sì, carico d'oro! Quando... che è, che non è, morto, affogato, putrefatto... e riconosciuto, per giunta! Grazie a Dio, mi sono scialato, due anni; mentre voi qua: fidanzamento, nozze, luna di miele, feste, gioje, la figliuola... chi muore giace, eh? e chi vive si dà pace... (205)

Si osserverà che Mattia non è davvero morto e che lo stato di decomposizione riguarda un corpo che non è il suo. Verissimo, ma il discorso che si sta portando avanti riguarda l'identità del personaggio che effettivamente muore in quella gora. E poi, non meno importante è il fatto che, quando avviene quel suicidio e prima della vincita alla roulette, Mattia è un uomo che ha perduto ogni cosa, un essere de-struito che sta affrontando un doppio terribile lutto che va ad aggiungersi alla miserrima condizione della sua vita familiare. Insomma, è senz'altro qualificabile come un uomo che stia attraversando la propria *Nigredo*. E anche l'acqua, in questa prima parte del romanzo, è quasi esclusivamente un simbolo di morte o comunque connessa a qualcosa di pesante e spiacevole, come testimoniano i tanti esempi testé riportati (dal capitano inglese al suicida nella gora, passando per il tarabaccolo paterno, la famiglia Pescatore e il mare la cui sola vista suscita in Mattia un'oppressione intollerabile).

Il discorso cambia, e in modo piuttosto radicale, non appena Mattia Pascal si trasforma in Adriano Meis. In quel momento stesso, la sua vita passa dalle tenebre della *Nigredo* ai bagliori dell'*Albedo*.

Adriano nasce, cresce, si evolve, s'involge e muore sempre all'insegna dell'acqua. Il suo stesso nome, come ci informa il narratore, deriva da una conversazione tra due sconosciuti, colta casualmente sul treno che porta Mattia da Albenga a Torino. Tuttavia, non si può fare a meno di notare che 'Adriano' era, in passato, un modo per designare il mare Adriatico (il cui nome deriva appunto dall'antica città di Adria) e che così, sulla scorta di Orazio e di altri autori antichi, lo chiama Dante sia nella *Divina Commedia* che nel *Convivio*.³ Proprio quel Dante che, un paio di pagine prima del capitolo intitolato «Adria-

³ Nella *Divina Commedia*, al verso 123 del canto del *Paradiso*, si legge: «Di Nostra Donna in sul lito Adriano». Nel *Convivio*, si legge: «E quello dice Lucano quando ritrae co-

no Meis», era stato evocato attraverso una delle terzine più note della *Commedia*.⁴

Nell'intento di costruire un passato alla sua nuova creazione, Mattia immagina in un primo momento che Adriano sia nato su un piroscampo in atto di attraversare l'oceano. Poi ci ripensa, avvertendo forse inconsciamente il carattere numinoso di quell'elemento, e corregge il tiro:

Ma perché proprio in viaggio dovevo esser nato io? Non sarebbe stato meglio nascere addirittura in America, nell'Argentina, pochi mesi prima del ritorno in patria de' miei genitori? [...] Così io, piccino piccino, avevo attraversato l'Oceano, e forse in terza classe, e durante il viaggio avevo preso una bronchite e per miracolo non ero morto. (Pirandello [1904] 2019, 79)

Nella nuova formulazione, l'elemento acquatico si mantiene, ma da luogo di nascita diventa luogo di quasi morte, come si conviene – verrebbe da pensare – a quella sconfinata distesa d'acqua salata che, per sua natura, come già si è sostenuto, può generare eroi e portenti, certo non il nuovo claudicante personaggio del neonato Novecento. Così Adriano, sia idealmente che concretamente, si tiene lontano dall'oceano, affermando a più riprese la predilezione per l'acqua dolce di bachelardiana memoria.

La prima epifania di questo nuovo capitolo della sua vicenda avviene proprio sotto la pioggia. È passato circa un anno da quando è nato Adriano Meis, un anno che egli ha trascorso in un piacevole vagabondaggio per l'Europa, per «le belle contrade del Reno, fino a Colonia, seguendo il fiume, a bordo d'un piroscampo» (84). In una «triste giornata di novembre», Adriano è a Milano, dove si scontra con l'impossibilità di prendere un cane, a causa della tassa che dovrebbe pagare e dei documenti che dovrebbe produrre. E qui ci si chiede, con Silvio Perrella, come abbia fatto ad attraversare i confini sprovvisto appunto di documenti e come mai questa mancanza diventi un problema al momento di comprare un cane e, più avanti, denunciare un furto o sposare Adriana (cf. Perrella 2019, IX). Ma, mettendo da parte le incongruenze della trama, vediamo come il narratore descrive la prima presa di coscienza dei limiti imposti alla sua condizione:

me Cesare di notte alla casetta del pescatore Amiclas venne, per passare il mare Adriano» (Dante [1307] 1998).

⁴ «... Nessun maggior dolore | Che ricordarsi del tempo felice | Nella miseria...» (Pirandello [1904] 2019, 70). Il brano è tratto dai versi 121-3 del V Canto della *Divina Commedia*.

Mi calcai il cappellaccio su gli occhi e, sotto la pioggerella fina fina che già il cielo cominciava a mandare, m'allontanai, considerando però, per la prima volta, che era bella, sì, senza dubbio, quella mia libertà così sconfinata, ma anche un tantino tiranna, ecco, se non mi consentiva neppure di comperarmi un cagnolino. (85)

Quella pioggia mette, di fatto, fine alla «giovinezza spensierata» di Adriano Meis (85). Da quel momento, il protagonista decide di fissare la propria dimora in una città e la scelta ricade su Roma, per ragioni che il narratore non ci vuole rivelare.⁵ Adriano prende una camera in via Ripetta, «alla vista del fiume» (95); sceglie quella casa e quella camera proprio «in grazia di quella spaziosa veduta» (96). Da quel momento, il Tevere diventa uno dei personaggi principali del romanzo, la sua presenza silenziosa si fa sentire costantemente durante il soggiorno romano di Mattia-Adriano.

Al fiume e, in generale, alla *rêverie* dell'acqua è indissolubilmente legata anche la figura di Adriana, sul cui nome non occorre soffermarsi. Nell'economia del romanzo, questo personaggio non rappresenta solo il 'doppio' femminile del protagonista (o almeno di una delle sue reincarnazioni), ma soprattutto il polo della purezza assoluta e la sua presenza conferma a chiare lettere che i capitoli con protagonista Adriano Meis rappresentano l'*Albedo*. In termini junghiani, infatti, si potrebbe senz'altro dire che Adriana incarni un volto dell'Anima, ovvero «l'aspetto controsessuale, meno conscio, della psiche maschile» (Hillman [1985] 2008, 21). Jung osserva che è del tutto naturale la resistenza dell'uomo ad accogliere l'Anima, almeno in un primo momento, giacché essa esprime «tutti i contenuti fin qui esclusi dalla vita cosciente» (cit. in Hillman [1985] 2008, 20). È tuttavia un confronto necessario, perché l'Anima è il «veicolo e addirittura l'immagine della 'totalità', in quanto completa l'ermafrodito sia psicologicamente sia come rappresentante della controsessualità biologica dell'uomo» (cit. in Hillman [1985] 2008, 23). Essa è dunque fondamentale per il processo d'individuazione, infatti la fase dell'*Albedo* prevede proprio l'incontro con l'archetipo dell'Anima.

Il modo in cui Pirandello costruisce e ci restituisce il personaggio di Adriana lascia pochi margini di dubbio circa la sua caratterizzazione quale essere salvifico e latore di istanze purificatrici a cui, più o meno consapevolmente, Adriano in un primo momento si sottrae. Tali istanze sono puntualmente collegate all'acqua e diventano forse fin troppo esplicite nel capitolo intitolato «Acquasantiera e portacenere»:

⁵ «Perché a Roma e non altrove? La ragione vera la vedo adesso, dopo tutto quello che m'è occorso, ma non la dirò per non guastare il mio racconto con riflessioni che, a questo punto, sarebbero inopportune» (Pirandello [1904] 2019, 94).

Era religiosa la piccola Adriana. Me ne accorsi fin dai primi giorni per via di un'acquasantiera di vetro azzurro appesa a muro sopra il tavolino da notte, accanto al mio letto [...] distratto, avevo poi posato il mozzicone spento in quell'acquasantiera. Il giorno dopo, essa non c'era più. Sul tavolino da notte, invece, c'era un portacenere. (Pirandello [1904] 2019, 100)

Adriano ne parla con Adriana e le chiede se in quell'acquasantiera ci fosse dell'acqua santa. Lei risponde:

«C'era. Abbiamo qui dirimpetto la chiesa di San Rocco...»

E se n'andò. Mi voleva dunque santo quella minuscola mammina, se al fonte di San Rocco aveva attinto l'acqua benedetta anche per la mia acquasantiera? (100)

La provvidenziale distrazione di Adriano l'ha dunque sottratto, per il momento, a quel tentativo di 'purificazione' troppo ingenuo e lontano dalla sua *forma mentis*; ma la «minuscola mammina» può disporre di tutta la potenza dell'archetipo dell'Anima, che è l'archetipo stesso della Vita, quindi la sua azione trasformatrice opera in modi più sottili e misteriosi. Inevitabilmente l'uomo s'innamora di lei e, forte di questo nuovo sentimento che finalmente lo 'individualizza', riesce per la prima volta ad avere un impatto reale sull'esistenza, a sfuggire al giogo degli atti gratuiti e al sortilegio di essere un personaggio in perenne disponibilità. Il punto di svolta è segnato, ancora una volta, da un'epifania connessa all'acqua.

Il narratore, che ama passeggiare per la città senza una meta precisa, ricorda:

una notte, in piazza San Pietro, l'impressione di sogno, d'un sogno quasi lontano, ch'io m'ebbi da quel mondo secolare, racchiuso lì, tra le braccia del portico maestoso, nel silenzio che pareva accresciuto dal continuo fragore delle due fontane. M'accostai a una di esse, e allora quell'acqua soltanto mi sembrò viva, lì, e tutto il resto quasi spettrale e profondamente malinconico nella silenziosa, immota solennità. (107-8)

Tornando verso casa, incontra un ubriaco che gli ripete, due volte, «Allegro!» (108); poi si imbatte in «un groviglio di rissanti. Eran quattro miserabili, armati di nodosi bastoni, addosso a una donna da trivio» (109). Adriano si muove allora in difesa della donna e, da solo, confidando nel suo «buon bastone ferrato», riesce ad avere la meglio sui quattro uomini, nonostante due di loro siano armati di coltello (109). La descrizione dell'episodio lo fa quasi apparire un consumato maestro di arti marziali. Messi in fuga gli aggressori, con la faccia rigata di sangue, Adriano si reca a una fontanella e si bagna la

fronte, in quello che non sarà un azzardo troppo ardito riconoscere come un vero e proprio battesimo. Tutto, in quella notte dall'aura di sogno, l'ha preparato a questo momento solenne, a questo gesto cartartico. Potremmo anche dire che il cammino iniziatico sia partito quel giorno di novembre sotto la pioggia e che, grazie all'intercessione di Adriana e di tutti gli elementi (il Tevere in testa) che lo hanno portato a esplorare se stesso come nella sua 'prima vita' non aveva fatto mai, in questo momento Adriano nasce come essere in grado di autodeterminarsi e di sottrarsi alla coazione di quegli atti gratuiti che avevano caratterizzato Mattia. Adriano Meis, insomma, quell'*homo fictus* sprovvisto di uno stato civile, è più vivo e reale di quanto Mattia Pascal sia stato mai.

Si è allora realizzato il processo d'individuazione? Il personaggio ha avuto la sua epifania, così come auspicava Debenedetti? No, il cammino è ancora lungo. A quest'altezza, il protagonista ha forse attraversato con successo la fase dell'*Albedo*, ma per compiere il processo deve ancora passare per la *Rubedo*, cioè la *coniunctio oppositorum* che dà accesso all'archetipo del Sé.

Un passo in questa direzione sembra compierlo quando decide di sottoporsi a un'operazione per raddrizzare l'occhio che, da sempre, «tendeva a guardare per conto suo, altrove» (16). Sul simbolismo dell'occhio, e in particolare dell'occhio storto che tende a guardare 'altrove', ci sarebbe ovviamente molto da dire, così come sulla decisione di Adriano, sempre più artefice del proprio destino, di cambiare quegli stessi connotati che la Natura gli ha dato. Ma atteniamoci, per ora, a quanto riferisce il diretto interessato:

lo specchio aveva parlato e mi aveva detto che se un'operazione relativamente lieve poteva farmi sparire dal volto quello sconcio connotato così particolare di Mattia Pascal, Adriano Meis avrebbe potuto anche fare a meno degli occhiali azzurri, concedersi un pajo di baffi e accordarsi insomma, alla meglio, corporalmente, con le proprie mutate condizioni di spirito. (118)

In seguito all'operazione, Adriano passa quaranta giorni al buio. È questo un periodo di tempo non privo di significati simbolici, in particolare di derivazione biblica, connessi alla purificazione e alla rinascita. Quaranta giorni e quaranta notti, infatti, dura il diluvio universale; per quaranta giorni, Cristo si ritira nel deserto prima di iniziare la sua predicazione; e ovviamente quaranta sono i giorni della Quaresima che precede la Pasqua. Quest'ultimo riferimento appare di non poco conto, se – come sostiene, tra gli altri, Luigi Sedita – il cognome del protagonista rimanda proprio alla Pasqua e all'idea della risurrezione (cf. Sedita s.d.).

Nell'ultimo dei quaranta giorni di buio, durante la seduta spiritica organizzata nella sua camera, Adriano trova il coraggio di bacia-

re Adriana, che ricambia con trasporto. Tutto sembra dunque pronto per la vera e definitiva rinascita del personaggio, la luce che l'indomani aspetta Adriano non sarà il pallore lieve dell'*Albedo*, ma il fuoco rigenerante della *Rubedo*. Senonché, «aprendo dopo quaranta giorni le finestre della mia camera, io non provai alcuna gioia nel rivedere la luce» (157), ci confida il protagonista. Cosa è accaduto?

La risposta è contenuta probabilmente nel titolo del capitolo in cui dovrebbe iniziare la nuova vita: «Io e l'ombra mia». Giunto alle soglie della sua rinascita, Adriano fa un passo indietro e ritorna Mattia. Tornano così i tentennamenti, le recriminazioni, l'autocommisurazione e gli alibi mascherati da riflessioni profonde e da impedimenti oggettivi. In una parola, torna l'Ombra:

Ora, come risponder coi fatti alla promessa? Potevo far mia Adriana? Ma nella gora del molino, là alla *Stìa*, ci avevano buttato me quelle due buone donne, Romilda e la vedova Pescatore; non ci s'eran mica buttate loro! E libera dunque era rimasta lei, mia moglie; non io, che m'ero acconciato a fare il morto, lusingandomi di poter diventare un altro uomo, vivere un'altra vita. Un altr'uomo, sì ma a patto di non far nulla. E che uomo dunque? Un'ombra d'uomo! (159)

L'ombra diventa adesso una sua idea fissa, al punto che, dopo aver constatato il furto ai suoi danni di un'ingente somma di denaro, invece di reagire come ormai sarebbe in grado di fare, il Nostro esce di casa «come un matto» e si fissa sulla propria ombra proiettata sul terreno:

gli occhi mi s'affisarono su l'ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, io non potevo calpestarla, l'ombra mia.
Chi era più ombra di noi due? Io o lei?
Due ombre! (168)

Soluzione piuttosto semplicistica, molto comoda e meno profonda di quanto voglia apparire. Il personaggio sembra scegliere di interrompere il proprio processo d'individuazione e di tornare alla fase della *Nigredo*, che prevede appunto il confronto con l'Ombra. Ma quello che mette in atto non è neanche un serio confronto, quanto il ritorno alla dimensione degli atti gratuiti e agli espedienti: non la *Nigredo*, dunque, ma l'ozioso eppur doloroso limbo esistenziale di Mattia. La serata in casa del marchese Giglio d'Auletta, che culmina con una sfida a duello, è un capolavoro di atto gratuito; così come il finto suicidio di Adriano Meis è un espediente che sfida la definizione stessa di espediente. Osserva Debenedetti che

Mattia aveva un debito verso se stesso, che era anche un debito del romanziere verso di lui: scoprire la vera persona che si annidava, molesta e prepotente, eppure incapace di erompere da sola, dietro l'agitarsi buffo e doloroso del personaggio visibile. Pare si avveda che qui gli è ridata la possibilità di pagare quel debito, ma si limita a fare come quei debitori onesti e tuttavia insolventi che dicono: pago, adesso pago. E viceversa gli manca la moneta, gli mancano perfino i mezzi per produrla. Non sa chi è, non sa cercarlo, come l'altra volta. (Debenedetti [1971] 2003, 377)

Per il critico, dunque, l'incapacità di Mattia di arrivare al fondo di se stesso è connessa all'incapacità del suo creatore di portare avanti e realizzare quella che è stata la sua intuizione sui connotati del nuovo personaggio e del nuovo romanzo; Pirandello, quindi, sfuggirebbe «al suo più vero tema: l'epifania del personaggio, la rivelazione dell'oltre che è nel personaggio» (347).

Tornando alle nostre epifanie acquoree, va notato che, dopo l'episodio notturno in cui Adriano veste i panni dell'eroe, le immagini dell'acqua o a essa connesse si diradano, fino a scomparire del tutto. Le ritroviamo, infatti, quasi esclusivamente in certi modi di dire: «i remi della menzogna» (113); «come una vela» (153); «il sangue non è acqua» (183 e, in una variante, a pagina 187); «Acqua passata» (206).

La stessa simulazione del suicidio di Adriano Meis nel Tevere viene descritta senza nominare il fiume o fare un riferimento diretto all'acqua:

Ritornai sul ponte, cheto, chinato. Mi tremavano le gambe, e il cuore mi tempestava in petto. Scelsi il posto meno illuminato dai fanali, e subito mi tolsi il cappello, infissi nel nastro il biglietto ripiegato, poi lo posai sul parapetto, col bastone accanto; mi cacciai in capo il providenziale berrettino da viaggio che m'aveva salvato, e via, cercando l'ombra, come un ladro, senza volgermi addietro. (188)

Come si vede, manca l'acqua, ma è ben presente l'ombra.

Sembra quasi che, dopo aver portato il personaggio a un passo dall'autoconsapevolezza e dopo aver ricevuto da parte sua un netto rifiuto, la *réverie* dell'acqua abbia deciso di abbandonare il romanzo, riservandosi però il diritto e il gusto di fare un'ultima misteriosa apparizione.

Mattia è andato dal fratello per rivelargli di essere ancora vivo. Un domestico lo fa entrare in casa e accomodare in un salotto dove attendere l'arrivo del congiunto:

Vidi a un tratto, su la soglia dell'uscio per cui ero entrato un bel bimbetto, di circa quattr'anni, con un piccolo annaffiatojo in una mano e un rastrellino nell'altra. Mi guardava con tanto d'occhi.

Provai una tenerezza indicibile: doveva essere un mio nipotino, il figlio maggiore di Berto; mi chinai, gli accennai con la mano di farsi avanti; ma gli feci paura; scappò via. (194)

Non sapremo mai se quel bambino sia effettivamente il figlio di Berto; non comparirà più nel romanzo e non se ne farà mai alcun cenno. Dal punto di vista dell'azione, questa scena è priva di ogni utilità. E non ci fornisce, in apparenza, nessuna informazione rilevante. Dal punto di vista simbolico, però, è così ricca di spunti che occorrerebbe un libro intero per sviluppare anche solo i più rilevanti. Pensiamo alla posizione liminale in cui Mattia vede il bambino; agli oggetti che ha con sé; ai suoi occhi spalancati; al fatto stesso che sia un bambino e alla «tenerezza indicibile» che suscita nell'uomo; alla sua paura alla vista di quell'uomo e alla conseguente fuga. Nell'impossibilità di percorrere tutte le strade interpretative che questa apparizione offre, proviamo almeno a considerare quell'annaffiatojo che richiama un simile strumento già visto sul terrazzino di casa Paleari, tra le mani di Adriana:

Vedevo qualche sera nel terrazzino lì accanto la mamma in veste da camera, intenta a innaffiare i vasi di fiori. «Ecco la vita!» pensavo. [...] Ecco, ella ora, posato l'annaffiatojo, si appoggiava al parapetto del terrazzino e si metteva a guardare il fiume anche lei. (107)

Connettere le due scene e i due momenti del romanzo è una tentazione piuttosto forte; almeno quanto quella di fantasticare che il bambino, la 'mamma', la tenerezza indicibile che prova Mattia e la sua perentoria affermazione di qualche mese prima («Ecco la vita!») appartengano alla stessa linea temporale, come parti di una dimensione ipotetica in cui Adriano abbia seguito fino in fondo il proprio processo d'individuazione. Non si vuole certo fare del *Fu Mattia Pascal* un romanzo fantascientifico sugli universi paralleli, ma solo immaginare che, per un attimo, Mattia abbia avuto il dono (o la condanna) di vedere cosa sarebbe successo se non si fosse tirato indietro. Se, seguendo il corso delle epifanie acquoree che costellano la sua vicenda, fosse riuscito a mettersi realmente di fronte alla propria Anima. Compito tutt'altro che semplice. Del resto, ammonisce Jung,

se nello sviluppo di un individuo il confronto con l'Ombra è 'opera da apprendista', il confronto con l'Anima è 'opera da maestro'. (Jung [1934-54] 1980, 27)

Bibliografia

- Alighieri, D. [1307] (1998). *Convivio* [ebook]. Firenze: Le Monnier.
- Bachelard, G. [1942] (2006). *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Como: Red Edizioni.
- Debenedetti, G. [1971] (2003). *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti.
- Hillman, J. [1985] (2008). *Anima. Anatomia di una nozione personificata*. Milano: Adelphi.
- Jung, C.G. [1934-54] (1980). *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*. Jung, C.G., *Opere*. Vol. 9, t. 1. A cura di L. Aurigemma. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C.G. [1944] (1981). *Psicologia e alchimia*. Jung, C.G., *Opere*, vol. 12. A cura di L. Aurigemma. Torino: Bollati Boringhieri.
- Jung, C.G. [1951] (2005). *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mirisola, B. (2012). *Debenedetti e Jung. La critica come processo d'individuazione*. Firenze: Cesati.
- Perrella, S. (2019). «Introduzione». Pirandello [1904] 2019, I-XV.
- Pieri, P.F. (1998). *Dizionario junghiano*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Pirandello, L. [1904] (2019). *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Feltrinelli.
- Pirandello, L. [1987] (2013). *Novelle per un anno* [ebook]. Milano: Club degli Editori.
- Sedita, L. (s.d.). «Pirandello e l'antinomia del nome». <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-e-lantinomia-del-nome/>.
- Von Franz, M.-L. [1972] (2014). *Il mito di Jung*. Torino: Bollati Boringhieri.