

ANDREA SARTORI, **Due forme di libertà malinconica: la fragilità moderniste di Mattia Pascal e Filippo Rubè**

La crisi del soggetto di cui parla la narrativa che, *in toto* o in parte, è ascrivibile al modernismo d'inizio '900, 'infragilisce' i protagonisti d'alcuni romanzi italiani solitamente identificati come inetti. 'Abitare' il tempo e lo spazio della crisi, infatti, sembra voglia dire 'abitare' il tempo e lo spazio della fragilità, non quelli del cambiamento rivoluzionario, né quelli del puro e semplice ritorno al passato. Entro tale prospettiva, il concetto di fragilità (dell'io) si sovrappone a quello di modernismo, poiché quest'ultimo non gioisce dello sbriciolamento delle certezze d'un tempo. Tale è invece il caso sia del futurismo¹ sia del postmoderno, il quale punta a lasciarsi alle spalle il pensiero e le forme che lo precedono. Come scrive Raffaele Donnarumma, introducendo implicitamente il tema della malinconia modernista: «se l'avanguardista si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori delle quali non c'è sopravvivenza»².

La fragilità modernista, in altre parole, non è interamente nel futuro né nel passato, quantunque chi puntella le rovine di cui è costellato il modernismo, ricerchi nell'uno e nell'altro delle soluzioni in ambito ideologico ed espressivo.

Reagire all'insensato

In questo articolo metto a confronto i casi esemplari di due romanzi che hanno marcati tratti modernisti, perlomeno sul piano dei contenuti: *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Luigi Pirandello e *Rubè* (1921) di Giuseppe Antonio Borgese³.

¹ Donnarumma (2012), pp. 16-19.

² Donnarumma (2012), p. 17.

³ Su questi due romanzi e il loro rapporto col modernismo, si vedano, rispettivamente, Castellana (2018) e Carta (2018).

I protagonisti delle due opere vivono all'indomani dell'annuncio della morte di Dio da parte del folle che, secondo Friedrich Nietzsche, sarebbe andato in giro per le strade con una lanterna accesa in pieno mattino e avrebbe fatto irruzione nelle chiese gridando: «Dio è morto! [...] E noi lo abbiamo ucciso!»⁴. Sia Mattia Pascal sia Filippo Rubè, infatti, si ritrovano in una condizione di smarrimento esistenziale, se non di vera e propria malattia della psiche. Questa condizione mina non solo la loro capacità di comprendere il reale alla luce di un Tutto organico e in sé concluso (come volevano la metafisica classica e il cosiddetto 'grande stile')⁵. Quella condizione mina anche la capacità di Pascal e di Rubè di essere loro stessi i sovrani del reale, ovvero di prendere il posto d'una totalità oggettiva ormai tramontata. Nei termini di Nietzsche, più tardi rielaborati da Martin Heidegger⁶, Pascal e Rubè si ritrovano a vagare in un «infinito nulla» e avvertono su di sé l'alito d'uno «spazio vuoto» privo di coordinate e direzione⁷. Tale smarrimento impone a Mattia e a Rubè di fare qualcosa della loro improvvisa libertà – libertà da Dio, da un'autorità suprema, dai solidi fondamenti dell'esistenza, siano essi divini o ascrivibili alla facoltà pensante del soggetto umano.

Al passaggio di secolo, tuttavia, proprio la persistenza dello smarrimento comporta che la perdita delle antiche certezze non venga elaborata fino in fondo dal lutto, il quale pertanto non riesce a congedare quelle certezze in maniera compiuta. Ricorrendo alla terminologia freudiana utilizzata da David Kyuman Kim in uno studio su modernità, politica e secolarizzazione, i due romanzi di Pirandello e Borgese metterebbero allora a fuoco, sebbene in maniere molto diverse, una «libertà malinconica» che non si rassegna facilmente al vuoto del senso, ovvero un'*agency* che non molla del tutto la presa sull'oggetto perduto⁸. Seguendo Heidegger, si potrebbe infatti sostenere che quando il nichilismo, dopo Nietzsche, s'affaccia sulla scena europea, individui come Pascal e Rubé fanno esperienza dell' «insensato» (*sinnlos*)⁹. Essi, però, sono allo stesso tempo nella condizione di dedicarsi

⁴ Nietzsche (2008), §125.

⁵ Nietzsche (1979), p. 180. Sull'impatto che la fine del grande stile ha avuto su Italo Svevo, altro autore almeno in parte modernista, si veda Magris (2014).

⁶ Heidegger (1968), pp. 190-246.

⁷ Nietzsche (2008), §125.

⁸ Kim (2007).

⁹ Heidegger (1968), pp. 190-191.

al tentativo (fallimentare, secondo Heidegger) di sottrarsi all'insensato tramite il conferimento di senso (*Sinn-gebung*). Conferire (*geben*) senso, per il filosofo di *Sein und Zeit* (1927), significa in primo luogo che quello che la metafisica e la modernità s'illudevano fosse il senso vero, ora non c'è più. In secondo luogo, *Sinn-gebung* significa anche, però, che personaggi come Pascal e Rubè, con o senza umorismo, e con un maggiore o minore tasso di angoscia kierkegaardiana, il senso lo cercano e lo inseguono, industriandosi – spesso con l'autoinganno – a reperirlo o a (ri)costruirlo. Le diverse fragilità degli anti-eroi di Pirandello e Borgese sono tutte comprese in questi tentativi di conferimento di senso sospesi tra due epoche, tra la modernità successiva alla sua fase ascendente (e di conquista) e la postmodernità, la cui *Stimmung* è anticipata dall'avanguardia. In altre parole, i tentativi dei protagonisti dei due romanzi si situano tra la ormai tramontata certezza di sé del Soggetto moderno e ciò che – grossomodo dopo il modernismo, ma sul piano cronologico di fatto vi sono sovrapposizioni più o meno marcate – sarà la giocosità neobarocca del postmoderno, il quale rivendicherà anche il diritto di non affaticarsi più nella ricerca di alcun senso dell'esistenza.

Se il redivivo Mattia punta, in ultima analisi, sulla retorica della scrittura (autobiografica) in presenza d'un testimone (Don Eligio) per venire a patti con il vuoto e superare così la depressione malinconica dell'assenza, Rubè sprofonda in un'impossibile regressione alla propria origine autentica. Questa regressione in realtà consegna Rubè alla morte senza possibilità di ritornare umoristicamente da essa, a differenza del personaggio pirandelliano¹⁰. Sul piano formale, la volontà di ritorno di Rubè si riflette nell'adozione, da parte di Borgese, d'una struttura romanzesca compatta e tradizionale, in linea con la sua intenzione contraria al frammentismo d'inizio '900 (si pensi alla rivista *La Voce*, 1908-1916), un'intenzione espressa in *Tempo di edificare* (1923).

In tal modo, le fragilità di Mattia e di Rubè sembrano prefigurare, rispettivamente, i due possibili esiti del modernismo italiano individuati da Mimmo Cangiano: sperimentazione e restaurazione (questi esiti, per Cangiano, sono tuttavia solo

¹⁰ Il saggio di Pirandello *L'umorismo* è pubblicato nel 1908, cioè quattro anni dopo la prima pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*, ed è dedicato proprio «Alla buonanima / di Mattia Pascal / bibliotecario». È quindi lecito supporre che Mattia, per Pirandello, sia già un personaggio umoristico.

apparentemente diversi tra loro, poiché entrambi sono un prodotto della crisi primonovecentesca della borghesia nel più ampio contesto europeo)¹¹. Va tuttavia ribadito che il modo in cui questi esiti (sperimentazione e restaurazione) sono raggiunti, impedisce a entrambi i personaggi (Mattia e Rubè) sia di essere nuovamente sovrani e sicuri di quel che sono (ovvero del loro *chi* autentico ormai inattingibile), sia di prendersi gioco sperimentalmente dell'assenza di certezze e della morte di Dio. Quest'ultimo è invece il caso dello Zarathustra di Nietzsche, che riesce a danzare sull'abisso, forse in compagnia dell'uomo di fumo di Aldo Palazzeschi, Perelà¹², ma difficilmente del protagonista del romanzo di Pirandello (di certo non di quello di Borgese), a meno di 'forzare' in una certa direzione ermeneutica, come avverrà in conclusione di questo contributo, il significato che l'esperienza della scrittura può assumere per Mattia Pascal.

Il fu Mattia Pascal

Nel romanzo di Pirandello, Mattia Pascal coglie al volo l'opportunità di danzare sull'abisso – e sull'equivoco – della propria morte per suicidio, ma ben presto s'accorge che nella *performance* con la maschera di un altro, ovvero nell'adozione della nuova identità di Adriano Meis, non c'è vera liberazione. L'esistenza di Mattia, per riprendere il lessico dell'antropoanalisi d'ispirazione heideggeriana di Ludwig Binswanger (1881-1966), continua a essere un'*esistenza mancata* anche quando cerca di reinventarsi¹³. In altre parole, fallisce il conferimento di senso tentato dalla fragile esistenza di Mattia tramite il travestimento come Adriano.

Dall'inizio alla fine del romanzo, il *vuoto* non smette d'essere un problema per Mattia, come se il solido terreno su cui cammina venisse costantemente a mancargli sotto i piedi. Quando egli è ancora nell'immaginaria città ligure di Miragno, infatti, il terreno su cui cammina gli è metaforicamente tolto da Batta Malagna, truffaldino amministratore dei beni di famiglia, dietro il quale si scorge il profilo del padre di Pirandello, improvvido

¹¹ Cangiano (2018).

¹² Nietzsche (2014); Palazzeschi (2018).

¹³ Binswanger (1992).

businessman nel settore estrattivo dello zolfo. Pur combinando un matrimonio d'interesse (1894) per il figlio Luigi con Maria Antonietta Portulano (1871-1959), Stefano Pirandello non saprà infatti porre riparo alla perdita di valore commerciale dello zolfo, per altro in una fase storica di drammatico sviluppo del capitalismo e del suo settore finanziario, segnato in Sicilia e in Italia dalle conseguenze a lungo termine dello scandalo della Banca Romana (1892-1894). Malagna, nella spietata e darwiniana lotta per la vita che, come nota Annamaria Andreoli¹⁴, caratterizza il capitalismo siciliano subito dopo l'unificazione, ha le fattezze d'un animale subdolo, la talpa. Come una talpa, egli scava il vuoto al di sotto delle proprietà immobiliari della famiglia Pascal: lo Sperone, il Due Riviere, il San Rocchino. In tal modo, Mattia, la moglie e gli altri parenti precipitano in un 'abisso' finanziario, innanzi al quale zia Scolastica non può che esclamare: «Senti il vuoto? La talpa! La talpa!»¹⁵.

Quel vuoto, ne *Il fu Mattia Pascal*, risuona anche delle ossessive domande d'un altro personaggio, Anselmo Paleari, bizzarro filosofo dilettante. Anselmo dà voce, da un lato, allo sgomento modernista innescato dalla rivoluzione darwiniana nelle scienze naturali, secondo la quale l'uomo non è altro che un frammento non particolarmente privilegiato della natura; egli, dall'altro lato, non cessa però d'interrogarsi circa un senso da ritrovare, con il quale compensare l'illogicità alla base della nuova consapevolezza antropologica. Così s'esprime Anselmo Paleari:

C'è logica? Materia, sì, materia: ammettiamo che tutto sia materia [...], quello che chiamiamo anima sarà materia anch'essa; ma vorrete ammettermi che non sarà materia come l'unghia, come il dente, come il pelo: sarà materia come l'etere, o che so io [...]. C'è logica? [...]. Noi consideriamo adesso l'uomo come l'erede di una serie innumerevole di generazioni, è vero? Come il prodotto d'una elaborazione ben lenta della Natura. Lei [...] ritiene che sia una bestia anch'esso, crudelissima bestia e, nel suo insieme, ben poco pregevole? Concedo anche questo, e dico: sta bene, l'uomo rappresenta nella scala degli esseri un gradino non molto elevato; dal verme all'uomo poniamo otto, poniamo sette, poniamo cinque gradini. Ma, perdiana!, la Natura ha faticato migliaia e migliaia di secoli per salire

¹⁴ «Non c'è posto nell'isola per chi non abbia zanne e artigli», scrivono i sociologi 'd'avanguardia' Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino nell'inchiesta *La Sicilia nel 1876*. La citazione è in Andreoli (2020), p. 7. Sull'importanza della metafora della «lotta per la vita» nel romanzo italiano moderno, si veda Sartori (2022).

¹⁵ Pirandello (1993), pp. 23 e 15.

questi gradini, dal verme all'uomo; s'è dovuta evolvere, è vero? questa materia per raggiungere come forma e come sostanza questo quinto gradino, per diventare questa bestia che ruba, questa bestia che uccide, questa bestia bugiarda, ma che pure è capace di scrivere la Divina Commedia, signor Meis, e di sacrificarsi come ha fatto sua madre e mia madre; e tutt'a un tratto, pàffete, torna a zero? C'è logica? Ma diventerà verme il mio naso, il mio piede, non l'anima mia, per bacco! materia anch'essa, sissignore, chi vi dice di no? Ma non come il mio naso o come il mio piede. C'è logica?»¹⁶

Secondo Paleari, se tra un uomo e un verme non v'è differenza qualitativa, ma solo di grado nel corso dell'evoluzione, ciascun essere umano, in fin dei conti, non è che un animale che ruba (come la 'talpa' Malagna), che mente (come l'interlocutore che Paleari ha di fronte a sé, un Mattia Pascal che cela e altera la propria identità), che uccide (come nella sanguinosa epopea dell'unificazione e delle guerre d'indipendenza, oltre le quali non v'è la pace ma, ad esempio, la violenta repressione dei moti di Milano del 1898, a opera del generale Fiorenzo Bava Beccaris).

Resta il dilemma, irrisolvibile nei termini posti dal monologo del filosofo dilettante, del come mai un simile animale dall'anima inclassificabile e forse inesistente, possa scrivere la *Divina Commedia*. Da qui l'ossessiva domanda: «C'è logica?».

Quando, prima ancora d'incontrare Paleari, nel non-luogo della piccola stazione di Alenga – ove il decentramento geografico scorre parallelo a quello identitario – Mattia riflette sull'inattesa notizia del proprio suicidio appresa dal giornale, il vuoto di senso si fa sentire in maniera tangibile, anche se con una paura – anzi, un'angoscia – che prelude, di lì a poco, alla illusoria «gioja» di una «nuova libertà»¹⁷:

la violenta impressione ricevuta alla lettura di quella notizia che mi riguardava così da vicino mi si ridestava in quella nera, ignota solitudine, e mi sentivo, allora, per un attimo, nel vuoto, come poc'anzi alla vista del binario deserto; mi sentivo paurosamente sciolto dalla vita, superstite di me stesso, sperduto, in attesa di vivere oltre la morte, senza intravedere ancora in quale modo¹⁸

¹⁶ Pirandello (1993), 136-137.

¹⁷ Pirandello (1993), p. 102.

¹⁸ Pirandello (1993), p. 89.

Il «modo» in cui Mattia può essere «superstite di sé stesso», gli viene offerto casualmente in treno, quando con distrazione porge l'orecchio alla *chiacchiera* di due sconosciuti, che con noncuranza pronunciano i nomi «Adriano» e «Camillo De Meis» (quest'ultimo è probabilmente, nella realtà storica, Angelo Camillo De Meis, autore del volume *Darwin e la scienza moderna*, del 1886)¹⁹. «Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato»²⁰, esclama Mattia Pascal assaporando la «gioia» della sua «nuova libertà». Tuttavia, come prescrive la poetica dell'umorismo, se l'Erma bifronte da un lato ride, dall'altro piange, e la libertà di Mattia-Adriano è più malinconica di quel che egli inizialmente crede. Dopo aver girovagato al casinò di Montecarlo e per l'Italia, infatti, Mattia s'accorge che, nelle vesti di Adriano, non ha fatto che riprodurre il reticolo opprimente delle relazioni che aveva patito a Miragno. In più, questa volta, c'è l'aggravante d'una vita priva di documenti d'identità, ovvero il problema d'una *impasse* burocratica che rende impossibile la vita stessa.

La malinconia del protagonista del romanzo, d'altra parte, non risiede tanto nella decisione d'inscenare anche il suicidio di Adriano Meis e di tornare a Miragno come il *fu* Mattia Pascal, ovvero come un 'fantasma' che passerà il tempo visitando la propria tomba (ma anche scrivendo, per un certo tempo, la propria storia, il romanzo stesso, e questo come vedremo è un dettaglio fondamentale). Malinconico, direbbe probabilmente Binswanger, è innanzitutto il manierismo con cui Pascal riceve il suo secondo «battesimo». Questo battesimo, anziché farlo rinascere, lo incatena ancora di più, con gli inganni della coscienza, al passato.

Binswanger espande le sue considerazioni sul manierismo dal campo artistico a quello d'una psichiatria informata dall'analitica esistenziale di Heidegger. Egli ritiene che la forma manierata dell'esistenza fallisca il proprio progetto (il proprio poter-essere), nella misura in cui essa s'irrigidisce, da un lato, nell' 'angosciosa, disperata impossibilità di essere sé stessi' e, dall'altro lato, nella 'ricerca di un appiglio, di un punto di riferimento' in un modello attinto da quella che Heidegger, in *Sein un Zeit*, chiama la «pubblicità del Si», ovvero il regno del *si dice, si fa, si pensa*²¹. In tale regno, che è poi il regno della *moda* (la quale,

¹⁹ Pirandello (1993), pp. 101-102.

²⁰ Pirandello (1993), p. 102.

²¹ Binswanger (1992), p. 14.

già per Giacomo Leopardi, non era poi tanto differente da una morte che si subisce passivamente)²², l'individuo non dà mai prova di quel che egli dice, fa, pensa in modo autentico. Questo è ciò che accade esattamente anche a Mattia, quando cerca di conferire senso alla propria accidentata biografia e al vuoto che l'attanaglia, con l'illusione di sperimentare una gioiosa libertà, ma in realtà ricadendo malinconicamente su di sé e sulle proprie contraddizioni.

Mattia infatti attinge il sostegno, l'«appiglio», per puntellare il suo nuovo battesimo, dalla «pubblicità del Si», ovvero da quella modalità dell'essere-nel-mondo che Heidegger chiama anche *chiacchiera*. Come abbiamo visto, è letteralmente da un insieme confuso e monco di chiacchiere udite a bordo di un treno, che il protagonista del romanzo di Pirandello trova le risorse linguistiche per darsi un nuovo nome, e dunque il surrogato di un'identità che ha perduto, anche per quanto riguarda l'aspetto fisico e l'abbigliamento²³. Dalle circostanze di questa rinascita innaturale, determinata dalla fine del grande stile e dall'annuncio della morte di Dio, deriva l'impressione d'artificio e contorcimento che s'avverte seguendo le vicende di Mattia Pascal e, non di rado, leggendo la prosa di Pirandello (non è una coincidenza che Benedetto Croce, il filosofo dell'intuizione estetica, non potesse soffrire il carattere cervelletto di tutto il romanzo del 1904)²⁴. In ogni caso, nella prospettiva di Binswanger, artificio e contorcimento sono i tratti precipui di quella forma d'esistenza mancata che egli definisce manierata. Quest'ultima condivide con il manierismo artistico l'affettazione delle forme esteriori e del comportamento, ma anche, altro fondamentale tema pirandelliano, l'attenzione per la «maschera»²⁵, ovvero per l'appiglio e il puntello artificiali per eccellenza, essendo la maschera un veicolo d'inautenticità, il contrario dello slancio vitale verso il nuovo. Proprio questa mancanza di naturalezza generativa, impedisce a Mattia di vivere con serenità e fiducia – al pari dei malati la cui esistenza è manierata – la propria storia d'amore con Adriana. Ad Adriana, da parte sua,

²² Leopardi (1969).

²³ Pirandello (1993), p. 109.

²⁴ Croce (1960), pp. 328-330.

²⁵ Binswanger (1992), pp. 143, 148, 155, 161, 164, 228.

non resta che dibattere con l'amica Silvia Caporale circa la strana somiglianza dell'amato con un non meglio identificato attore teatrale²⁶.

Singularmente, oltre alla maschera, all'artificio, al contorcimento e all'appiglio – tutti aspetti stranianti della tecnica, ovvero, per Heidegger, dell'ultima incarnazione del nichilismo – un'altra figura chiave della forma d'esistenza manierata, secondo l'antropoanalisi, è lo sguardo strabico. Questo è un tipo di sguardo da cui anche Mattia è affetto e dal quale egli cerca, difficile dire con quanto successo, di sbarazzarsi tramite un'operazione chirurgica (andrebbe sottolineato, *en passant*, il carattere ancora lombrosiano, dunque pre-heideggeriano e del tutto contrario alla profondità esistenziale dell'antropoanalisi, di quest'idea di Binswanger, secondo la quale un certo tratto fisiognomico è il sintomo superficiale dell'alienazione mentale)²⁷. Lo sguardo strabico, scrive Binswanger, cerca di surrogare, come fa la maschera, l'autenticità, l'identità individuale e la sua libera volontà. È all'opera anche qui, pertanto, la dialettica tra, da un lato, l'abbandono di quel che con la crisi d'inizio secolo è andato perduto (l'Essere, il Soggetto moderno) e, dall'altro lato, il ritorno a ciò che è perduto per il tramite d'uno sguardo doppio, ambivalente come un lutto interrotto, che non elabora la perdita in maniera compiuta. Scrive Binswanger: poiché nello sguardo strabico «l'autonomia [...] è soltanto simulata, il malato non ammette di averla persa»²⁸. Ecco allora il malinconico rincorrersi delle maschere, degli artifici, delle menzogne, delle pose improbabili del corpo, dei fallimentari conferimenti di senso, perlomeno fino a quando, nel romanzo di Pirandello, il protagonista fa ritorno a casa deciso ad 'abitare' un tempo e uno spazio forse davvero postumi, non più quelli della tecnica, per così dire, bensì quelli della scrittura di sé. Anche l'operazione chirurgica a cui Mattia vuole sottoporsi per correggere lo strabismo, infatti, che altro è se non l'espressione d'una tecnica medica che agisce su di un corpo oggettivato in una 'cosa'? Questo corpo ridotto a 'cosa' è ben diverso dal corpo vivo, *Leib*, che la fenomenologia, da Edmund Husserl (1859-1938) a Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), sino

²⁶ Pirandello (1993), p. 150.

²⁷ Pirandello (1993), p. 181.

²⁸ Binswanger (1992), p. 207.

alla neo-fenomenologia di Hermann Schmitz (1928-2021)²⁹, contrappone programmaticamente al *Körper*, al corpo geometrico: un cubo, un parallelepipedo, un qualunque solido astratto e de-animato. Il *Körper* può essere ripartito in segmenti discreti e calcolato, fatto oggetto d'una tecnica d'intervento indifferente alla significatività del *Leben* che fiorisce nel *Leib*, cioè allo sprigionarsi del significato del *vivere* dal corpo vivo.

Sarà Mattia stesso, come vedremo in conclusione, a riaccostarsi alla significatività del vivere quando intraprenderà la scrittura della propria storia. In tal modo, così sembra, egli *farà senso* del suo stesso corpo vivo, e questo *fare* andrà inteso come un attivo e generativo *produrre* il senso, ovvero come qualcosa d'altro dal mero dare (*geben*) una prospettiva o un orizzonte, da rinvenire da qualche parte già bell'e pronti, a qualcosa che di per sé è irrimediabilmente insensato.

Tuttavia, prima che il libro venga scritto grazie alla resilienza di Mattia Pascal, per così dire, si distende la fragilità del protagonista, l'inganno degli appigli e degli artifici che simulano la natura, l'autonomia, la libertà, l'armonia.

D'altra parte, come osserva Binswanger rifacendosi in abbondanza agli studi, tra gli altri, dello storico dell'arte Wilhelm Pinder (1878-1947) e dell'esponente dell'espressionismo astratto Hans Hofmann (1880-1966), proprio la profondità curiosamente dislocata di numerosi dipinti manieristi, ad esempio del Bronzino (1503-1572), «*manifesta la precarietà e l'insicurezza dell'esistenza umana*»³⁰. Senza la dislocazione della profondità dell'analisi, che reinterpreta la profondità visuale d'alcune opere pittoriche tardo-cinquecentesche, non sarebbe possibile cogliere il disallineamento dell'esistenza rispetto a sé stessa, la sua eccentricità rispetto al pieno possesso di sé. Non è un caso che il manierismo artistico, incluso quello architettonico, sviluppi le tensioni e le contraddizioni derivanti dal suo essere in bilico tra il Rinascimento e il Barocco, e che, come riporta Binswanger, esso «*cerc[hi] il fragile, l'artificioso, l'esilità, l'ampiezza, il difforme, e specialmente una forma inorganica e turbata*»³¹.

²⁹ Schmitz (2011).

³⁰ Binswanger (1992), p. 165.

³¹ Binswanger (1992), p. 160.

In un certo senso, fragilità, difformità e turbamento caratterizzano anche la personalità di Mattia, il protagonista d'un romanzo modernista scritto nel pieno della crisi d'inizio '900, nel transito da uno ieri ormai tramontato a un futuro che stenta ad annunciarsi come interamente nuovo. Un futuro che, però, quando arriverà, avrà i tratti violenti e catastrofici d'una guerra, quella che intrappola l'esistenza del protagonista del prossimo romanzo esaminato da questo saggio.

Rubè (e una riflessione su Elias Canetti)

Se Mattia Pascal sembra costantemente impegnato nella ricerca di puntelli, per quanto illusori e fragili, da utilizzare per sostenere la propria esistenza (e le sue *rovine*, da intendersi come il paesaggio più consono alla temperie modernista), il Filippo Rubè del romanzo di Borgese è decisamente più disimpegnato rispetto alla questione della *Sinngebung*, del conferimento del senso. Questo è vero perlomeno fino a quando il personaggio di Borgese cerca, con un'improbabile regressione, di recuperare il nucleo originario e più autentico del proprio sé, mettendosi in viaggio verso Calinni, il paese natale dove vive ancora la madre. Di Rubè colpisce infatti la passività pressoché totale, anche quando all'indomani del primo conflitto mondiale egli s'arruola nell'esercito come ufficiale, nutrendo vaghi ideali interventisti ben presto smentiti dall'esperienza³².

La tonalità affettiva di Filippo, traumatizzato dalla guerra, è una paura non temperata dall'umorismo, il quale nella poetica di Pirandello consente a Mattia Pascal di *sentire* anche il *contrario* (della paura, appunto). Quello di Filippo è dunque un sentimento poco incline ad avventurarsi sui sentieri della sperimentazione. È come se Rubè, per gran parte del romanzo, non sapesse che fare della propria libertà e patisse il nichilismo della propria epoca avvitando in pensieri in gran parte depressivi che dell'epoca forniscono un'immagine disadorna, senza spingere chi li pensa ad abbracciare una qualche forma di *agency*, per quanto illusoria (meno illusoria e ben più decisiva della maschera di Adriano Meis, ci pare essere, per Mattia Pascal, la scrittura di sé, ma questo argomento, come

³² Per Mario Isnenghi, *Rubè* di Borgese sancisce sul piano culturale il fallimento degli ideali dell'interventismo, si veda Isnenghi (2014).

vedremo, necessita d'uno sforzo interpretativo in più, col quale leggere il significato della cornice narrativa del romanzo di Pirandello).

Dal fronte, Rubè scrive alla fidanzata Eugenia a proposito d'una umanità che, nonostante la violenza della guerra o forse – come sosteneva Walter Benjamin – proprio a causa dell'effetto ottundente ed anestetizzante delle trincee³³, ha perso il contatto con la realtà, con la concretezza della vita: «abbiamo le mani senza calli e coi tendini fiacchi; non sappiamo stringere né una vanga né una spada; e sappiamo stringere solamente il vuoto»³⁴. Dall'inizio alla fine del romanzo, le mani del suo protagonista, anziché 'toccare' il mondo, ovvero qualcosa di distinto dal mero ruminare col pensiero, brancicano il vuoto: «la vita è una tavola imbandita a cui fin dalla nascita mi fu proibito di stendere le mani»³⁵. Una tale impossibilità consegna Rubè, pressoché integralmente, a una povertà d'esperienza e all'ipertrofia della coscienza, ovvero al tratto forse più distintivo della fragilità messa in scena dal romanzo modernista.

Significativamente, l'unico essere umano col quale Rubè s'identifica, provando così una sorta d'empatia, è l'Anonimo dell'ospedale militare, un ferito di guerra che ha perso la memoria e con essa il proprio nome. Nella storia dell'Anonimo non v'è però ombra dell'umorismo che anima la bizzarra perdita del nome di Mattia Pascal. «L'apparizione dell'Anonimo», scrive infatti Borgese a proposito di Rubè, «gli aveva aperto tutte le cateratte dell'infelicità [...]. 'Io sono come quel miserabile. Che importa se ho un nome e un cognome? Io non so chi sono, né che faccio né che voglio [...]. Voglio sapere chi sono! Voglio la mia ma-a-mma!'»³⁶. Il non sapere chi è, pone Rubè nelle condizioni dei pazienti di Binswanger, i quali sono tanto disperati, sfiduciati e angosciati da essere impossibilitati a essere sé stessi. D'altro canto, l'invocazione regressiva alla madre, per sapere finalmente chi è, avvicina Filippo Rubè alla figura di Jürg Zünd, un pazinete su cui Binswanger si sofferma a lungo in *Tre forme di esistenza mancata* (1956). Nel comportamento manierato di Zünd, l'ultimo appiglio esterno che il paziente cerca per trarsi fuori dal vuoto dell'*Angst* (angoscia) è

³³ Benjamin (2018) e Benjamin (1995), p. 247.

³⁴ Borgese (2014), p. 92.

³⁵ Borgese (2014), p. 350.

³⁶ Borgese (2014), p. 125.

collocato «in uno dei mondi dell'infanzia assunto come modello, come un ruolo, come una maschera»³⁷. Proprio qui, nell'infanzia, nel malinconico ritorno a Calinni, nel recupero del ruolo di figlio indifeso, anche Filippo s'illude per qualche tempo di restaurare la matrice più autentica della propria soggettività. Tuttavia, un simile tentativo di conferimento di senso (*Sinn-gebung*) fallisce ancor prima d'essere effettivamente tentato. Giunto a pochi passi dalla casa materna, Filippo torna indietro e riprende a viaggiare, questa volta verso la morte. Egli, nella prospettiva adottata da questo contributo, s'aspetta di *trovare*, come già dato, il senso di cui va in cerca; in altri termini, Filippo non abbraccia l'unica *ad-ventura* che vale la pena abbracciare, ovvero quella del 'fare' senso. Un 'fare', si potrebbe aggiungere, che depone il pensiero che quel senso sia dovuto e che si trovi da qualche parte, pronto a essere raccolto, in quanto confezionato da qualcun altro, al pari d'una origine immota a cui rivolgersi per disperazione più che per bisogno.

Per certi versi, le circostanze della morte di Rubè inverano il suo desiderio di ritorno a un'origine indistinta e limacciosa, ovvero a quel senso già dato che è, come abbiamo sostenuto poco sopra, la caricatura d'una avventura, non il vero *andare*, lo sperato, autentico, *ad-venire*. Quelle circostanze, in termini ancora più precisi, sostituiscono la peraltro impossibile regressione all'infanzia con un muto e impotente inabissarsi nell'indistinzione della *massa*, ovvero tramutano la tutto sommato circoscritta vicenda personale e familiare di Filippo nella catastrofe politica d'un secolo intero.

Alla fine del romanzo, infatti, il protagonista si trova stretto tra le due ali opposte d'un corteo, in occasione d'una manifestazione di bolscevichi durante il biennio rosso (1919-1920), ovvero nel corso delle proteste operaie e contadine contro la crisi economica e la povertà causate dalla prima guerra mondiale. Incapace sia di fuggire sia di prendere una posizione, Rubè si ritiene un «senznome» in un mondo totalitario divenuto una prigione: «uno gli mise in mano uno straccio rosso, e lui lo impugnò. Un altro gli disse: 'Tie', piglia questa che è più bella', e gli mise in mano uno straccio nero. Lui teneva nella mano sinistra la bandiera rossa e nella destra la nera»³⁸. Ora che le sue mani stringono in pugno finalmente

³⁷ Binswanger (1992), p. 201.

³⁸ Borgese (2014), pp. 352-353.

qualcosa – i simboli degli imminenti, opposti totalitarismi – Rubè procede a *zig-zag* pensando di potersi liberare alla testa del corteo, ma muore travolto dalla cavalleria incaricata di disperdere i manifestanti. Il sogno di liberazione è simile a quello di Mattia Pascal, ma l'esito è diverso.

Come penserà poi la moglie Eugenia, «Filippo [...] è naufragato nella folla»³⁹. La sparizione nella folla, anzi, in termini più novecenteschi, nella massa, è uno degli esiti possibili – di certo non il più auspicabile – della fragilità narrata dal romanzo modernista italiano, e del bisogno di conferire un senso. Nella massa, inclusa quella manovrata dalla più capillare e persuasiva (meglio: suggestiva) propaganda politica, l'individuo spaesato e impaurito trova un ultimo appiglio, un motivo d'adesione e qualcosa che lo trascende, un modello cui conformarsi acriticamente e in cui annullarsi. La massa controllata dal totalitarismo politico è la versione più organizzata e violenta della chiacchiera e della pubblicità del Sì che secondo Binswanger deformano la struttura dell'esistenza, conformandola a un'identità a noleggio, inautentica.

Da questo punto di vista, la vicenda di Rubè e della sua depressiva pulsione di morte anticipa la storia del protagonista del romanzo *Auto da fê* (1935) di Elias Canetti. Infatti, la morte di Peter Kien, un personaggio la cui *testa*, come quella di Filippo, non entra in risonanza con il *mondo* per eccesso d'astrazione, è la premessa delle riflessioni di Canetti contenute in *Massa e potere* (1960)⁴⁰.

Intanto un chiarimento riguardo al titolo del romanzo di Canetti: *Auto da fé*, nella lingua portoghese, era il nome (*atto di fede*) della cerimonia pubblica, propria dell'Inquisizione spagnola, in cui veniva eseguita *coram populo* la penitenza o la condanna decretata dall'Inquisizione. La tradizione fu inaugurata da Tomás de Torquemada nel 1481 a Siviglia, e fu mantenuta almeno fino al XVIII secolo.

Il romanzo *Auto da fé*, invece, è ambientato nella Vienna degli anni '20, era originariamente intitolato *Die Blendung* (*L'accecamento*), e fu apprezzato da Thomas Mann, Bobi Bazlen (lo 'scopritore' di Italo Svevo, nonché amico di James Joyce) e Hermann Broch,

³⁹ Borgese (2014), p. 357.

⁴⁰ Sul nesso tra le due opere di Canetti, si veda Magris (2014), pp. 256-292.

ma bandito dai nazisti⁴¹. La prima parte del romanzo, intitolata *Testa senza mondo*, è quasi interamente ambientata nell'appartamento del sinologo Peter Kien, che vive da recluso rispetto a quel che c'è fuori ed è circondato dai libri della sua biblioteca. Kien è ossessionato dall'incantevole colore blu che egli teme e che simboleggia la vita, la realtà, nel suo immediato fluire, un fluire che, come abbiamo visto, Filippo Rubè si lascia sfuggire tra le dita.

La *Blendung* di Kien, ha scritto Claudio Magris, è l'abbagliamento

dell'intelligenza contemporanea, che non riesce ad inquadrare la proliferante realtà del molteplice, secondo una prospettiva gerarchica del pensiero, ed è costretta a guardarla da una distanza zero, da un'ottica quindi stravolta⁴².

In *Auto da fé* viene dunque dispiegata, per il tramite del personaggio di Peter Kien, la tragedia d'un pensiero che non sa più dove collocare le cose e che, mancando il contatto con il reale, si fa astratto e inanimato, come compiendo una fuga in avanti verso la morte, per paura di morire, esattamente come qualche anno prima, in maniera addirittura preveggenza rispetto al dispiegarsi del totalitarismo nel ventesimo secolo, aveva descritto Borgese⁴³.

Le rare volte che il dottor Kien esce dalla sua biblioteca e fa qualche sortita all'aperto, il suo corpo non è il corpo proprio e vivo (*Leib*) che la fenomenologia contrappone al *Körper*, al corpo geometrico. Il sinologo ha infatti escogitato un sistema per sentire fisicamente il contatto dei libri, per farli premere contro le costole e l'avambraccio, anche quando esce di casa. Così 'protetto', l'antieroe di Canetti s'avventura nel mondo esterno. Egli delimita i confini del proprio io e non si fa 'toccare' dalle impressioni del mondo. Fra sé e il mondo, Kien insinua l'intercapedine di volumi spigolosi. Questi gli danno un senso di sicurezza, addomesticano e mediano l'esteriorità della realtà. In tal modo, il dottore ricostituisce l'immediatezza d'un contatto, una ««distanza zero» dal mondo (Magris), ma

⁴¹ È forse più appropriato dire che Bazlen fu *spaventato* dal romanzo di Canetti, come risulta da una lettera scritta all'amico Lodovico Sain a metà degli anni '30: «se vuoi leggere il più *inquietante* demonico libro di tutta la *letteratura universale*, fatti venire *Die Blendung*, di Elias Canetti», Calasso, (2021), p. 41.

⁴² Magris (2014), p. 257.

⁴³ Magris (2014), p. 260.

quest'identificazione non espone il suo io al mondo, lo espone solo ai suoi libri, a un sapere molto simile alla morte.

Su una nota più leggera, quella favolistica, si potrebbe osservare che i personaggi di Rubè e Kien ricordano il topo di biblioteca di cui scrive Gianni Rodari in una sua fiaba, *Il topo che mangiava i gatti* (1962). Abituato a stare tra i libri, il topo di Rodari si vanta d'averne esperienza del mondo e di mangiare i gatti «stampati nei libri», «in figura», «per ragioni di studio»⁴⁴. Quando il topo incontra un gatto in carne e ossa, questi benevolmente gli dà un consiglio: «non ti pare che avresti dovuto studiare un pochino anche dal vero? Avresti imparato che non tutti i gatti sono fatti di carta, e non tutti i rinoceronti si lasciano rosicchiare dai topi»⁴⁵.

Nello scenario del modernismo del primo Novecento, invece, con il passaggio dall'inconcludenza di Rubé all'autodistruzione sistematicamente perseguita da Kien, ci troviamo in maniera compiuta di fronte, secondo Magris, alla

*tragedia dell'individualità che, sul punto di venire dissolta nella dimensione di massa, reagisce
esasperando la propria singolarità sino alla caricatura e tarpando la propria esistenza d'ogni
passione e pulsione*⁴⁶.

Vi sono dunque individui fragili, il cui timore d'essere risucchiati dalla (massa informe della) vita – ovvero, per dirla ancora con Rodari, da gatti non di carta ma in carne e ossa – li porta ad annullarsi nella massa informe d'una totalità politica prevaricatrice e dittatoriale, vale a dire nella morte in vita, là dov'è non c'è più alcuna individualità: «il totalitarismo è l'ultimo esito della paura»⁴⁷.

Sparire nella folla ammaestrata dal Duce o nella massa incantata dal Führer è come abbandonarsi alla pulsione di morte per non doversi prendere la briga di vivere, se vivere comporta un tasso eccessivo di quell'*Angst*, che le esistenze mancate dei pazienti di Binswanger tentano d'amministrare con i sintomi del loro

⁴⁴ Rodari (1993), p. 99.

⁴⁵ Rodari (1993), p. 99.

⁴⁶ Magris (2014), p. 264.

⁴⁷ Magris (2014), p. 265.

comportamento manierista, Mattia Pascal con la maschera di Adriano Meis, e Filippo Rubè con l'illusione di ritrovare sé nel luogo da cui è venuto.

Conclusione: sbloccare il tempo, abitare diversamente

Se ritorniamo a *Il fu Mattia Pascal*, e se proviamo a interpretare quel che il narratore/protagonista dice in prima persona in apertura del romanzo, possiamo osservare che egli scrive la sua storia e in questo modo, direbbe Binswanger, rimette in moto il tempo della sua esistenza, il *poter-essere* del suo *esserci*. Un poter-essere che l'esaltazione fissata, la stramberia e il manierismo bloccano su sé stessi. D'altra parte, nella finzione letteraria, proprio tramite lo scrivere del suo personaggio, Pirandello compie quell' «apertura al futuro»⁴⁸ che consiste nella stesura di un libro che può essere considerato il primo romanzo modernista italiano, un'innovazione, dunque, non di poco conto in ambito letterario e culturale (per quanto il modernismo, come s'è detto nel paragrafo introduttivo di questo articolo, non convogli il *pathos* della rottura con il passato caratteristico dell'avanguardia).

L'inizio e la conclusione de *Il fu Mattia Pascal*, non a caso, rievocano la biblioteca invasa dai ratti di Santa Maria Liberale, nella quale i libri della tradizione, ormai fradici, sono umoristicamente irrisi e insieme conservati (al pari di rovine di carta). Sono queste le coordinate della narrazione, è qui che Mattia è collocato, senza che questo spazio sia a illimitata disposizione del suo fare e disfare tramite le parole. Da tale punto di vista, la soggettività scrivente di Mattia non è caratterizzata da quelle istanze – sovrane, di controllo, e proprietarie – che tratteggiano, nella modernità, il dominio del Soggetto sul mondo, su di una realtà che la poetica di buona parte dell'800, informata dall'oggettività positivista, ha preteso di rendere trasparente al pensiero (esemplare in tal senso è il manifesto del naturalismo francese, *Il romanzo sperimentale* di Èmile Zola, 1880).

La biblioteca in cui scrive Mattia Pascal è infatti una metonimia, se vogliamo, dello scrivere che in essa ha luogo: il protagonista abita la biblioteca, ma in certa misura ne è abitato, divenendo tutt'uno con il suo stesso gesto di scrittura. La chiesa sconsacrata (la biblioteca)

⁴⁸ Binswanger (1992), p. 229.

e il tabernacolo in cui egli scrive, restano fuori dal possesso sovrano di Mattia, come tutti gli oggetti – materiali e immateriali – di cui l’anti-eroe di Pirandello si è francescanamente privato nel corso del romanzo: il nome, la carta d’identità, il conto in banca, il diritto a rescindere il nuovo matrimonio della moglie con l’amico d’un tempo, Pomino⁴⁹. Nelle pagine conclusive del suo racconto, il personaggio di Pirandello, una volta tornato a Miragno, chiede ad esempio a Romilda: «avresti, ancora, per caso, qualcosa di mio... abiti, biancheria?»⁵⁰. Niente di suo è ancora lì, dice Romilda. Questo spossamento risalta ancor di più nel confronto con Pomino, che a differenza di Mattia è avaro, abbarbicato a una proprietà, per altro forse rubata: «Ma giurerei ch’egli, l’avaro Pomino, aveva al collo un mio antico fazzoletto di seta»⁵¹. Quando poi si tratta di mettere da qualche parte la valigia di Mattia, mentre questi è ancora senza casa, il contenitore sta di nuovo metonimicamente per il contenuto, ma è vuoto: la valigia è metafora dall’assenza di proprietà, non del possedere in quanto tale.

Così, privo di beni e proprietà, Mattia ha un piede fuori dal contrattualismo della modernità, che solo con grande sforzo è pensabile facendo a meno della proprietà privata e del suo correlato di avidità. In questo spazio e in questo tempo che Roberto Esposito definirebbe d’*improprietà*⁵², Mattia Pascal, con tutta la sua fragilità di spossato, può allora iniziare a scrivere un testo da destinare *ad altri*, riaprendo pertanto una prospettiva sul futuro (sul futuro di sé e, per così dire, del romanzo italiano).

Qui, nel futuro dischiuso dallo scrivere, si rianima la *possibilità* d’essere, e il vuoto che si apriva sotto i piedi di Mattia – ma anche quello intorno a cui si stringeva il pugno di Filippo Rubè – cambia totalmente senso. O meglio: il senso *si fa* nel *riposizionamento* esistenziale (e del corpo: dei piedi, delle mani, dello stare-al-mondo) reso possibile dalla scrittura. Ad esempio, il tabernacolo della chiesa sconsacrata si trasforma in un luogo deputato alla stesura d’una opera, il vuoto e il nulla (di proprietà certificate da contratti e documenti legali) si tramutano in libera riserva di senso per la produzione di significati altri, il ritorno

⁴⁹ Sul francescanesimo del protagonista del romanzo di Pirandello, si veda Sartori (2016).

⁵⁰ Pirandello (1993), p. 276.

⁵¹ Pirandello (1993), p. 276.

⁵² Esposito (1998).

a Miragno non s'appiattisce sul vagheggiato tempo mitico sognato da Rubè a Calinni, ma riapre il futuro, benché con pochi e limitati mezzi, quali una penna e dei libri, dei fogli, fradici.

È insomma il modernismo che tende oltre di sé, e che non s'accontenta di puntellare le proprie rovine, rimanendo malinconicamente sospeso tra il passato e il futuro.

Andrea Sartori
Nankai University
andrea.sartori@polimi.it

Riferimenti bibliografici

Andreoli (2020)

Annamaria Andreoli, *Diventare Pirandello*, Milano, Mondadori, 2020.

Benjamin (2018)

Walter Benjamin, *Esperienza e povertà* [1933], Roma, Castelvecchi, 2018.

Benjamin (1995)

Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955], Torino, Einaudi, 1995.

Binswanger (1992)

Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo* [1956], Milano, SE, 1992.

Borgese (2014)

Giuseppe Antonio Borgese, *Rubè*, Milano, Mondadori, 2014.

Calasso (2021)

Roberto Calasso, *Bobi*, Milano, Adelphi, 2021.

Cangiano (2018)

Mimmo Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018

Carta (2018)

Ambra Carta, ««Rubè»», in *Il romanzo in Italia, III, Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 163-181.

Castellana (2018)

Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018.

Croce (1960)

Benedetto Croce, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di Mario Sansone, IV, *La letteratura contemporanea*, Bari, Laterza, 1960.

Donnarumma (2012)

Raffaele Donnarumma, «Tracciato del modernismo italiano», in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012.

Esposito (1998)

Roberto Esposito, *Communitas: origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998.

Heidegger (1968)

Martin Heidegger, «La sentenza di Nietzsche: Dio è morto» [1936-1940], in *Sentieri interrotti* [1950], Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 190-246.

Isnenghi (2014)

Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra* [1970], Bologna, il Mulino, 2014.

Kim (2007)

David Kyuman Kim, *Melancholic Freedom. Agency and the Spirit of Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Leopardi (1969)

Giacomo Leopardi, «Dialogo della Moda e della Morte» [1827], in *Operette morali*, a cura di Walter Binni e Enrico Ghidetti, *Tutte le opere*, I, Firenze, Sansoni, 1969.

Magris (2014)

Claudio Magris, «La scrittura e la vecchiaia selvaggia: Italo Svevo», in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* [1984], Torino, Einaudi, 2014.

Nietzsche (2008)

Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza* [1882], in *Opere 1882/1895*, Roma, Newton Compton, 2008.

Nietzsche (2014)

Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* [1883], Roma, Newton Compton, 2014.

Nietzsche (1979)

Friedrich Nietzsche, *Il caso Wagner* [1888], in *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi, 1979.

Palazzeschi (2018)

Aldo Palazzeschi, *Il codice Perelà* [1911], Milano, Mondadori, 2018.

Pirandello (1993)

Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 1993.

Rodari (1993)

Gianni Rodari, *Favole al telefono*, Milano, Rizzoli, 1993.

Sartori (2016)

Andrea Sartori, «Nel nome di Mattia Pascal», *Italica*, 93, 3 (Fall 2016), pp. 522-539.

Sartori (2022)

Andrea Sartori, *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022.

Schmitz (2011)

Hermann Schmitz, *Nuova Fenomenologia. Una introduzione*, a cura di Tonino Griffero, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2011.

*The essay furnishes a comparative reading of Luigi Pirandello's *Il fu Mattia Pascal* (1904) and Giuseppe Antonio Borgese's *Rubè* (1921) in light of the basic tenets of Ludwig Binswanger's phenomenological psychiatry (*Three Forms of Failed Existence*, 1956). The two novels are interpreted as two ostensibly opposite ways to react to the modernist crisis of the Subject and of traditional metaphysics. If Mattia tries to give a new meaning to his existence by adopting the fictitious identity of Adriano Meis, Rubè nourishes instead a dream of regression to his own origins. However, from Binswanger's point of view, both Mattia and Rubè personify two forms of failed existence, since the one and the other seek to shore up the ruins of modernity and they give equally proof of a melancholic (pathological) attitude towards life. Likely, Mattia's final decision to write about his «odd» story is the only way to overcome modernism's melancholia, including the self-destructive outcome of modernity as such. The latter was described by Elias Canetti in his 1935 novel *Autodafè*, two years after that Hitler took the power in Germany.*

Parole chiave: Pirandello, Borgese, psichiatria fenomenologica, modernismo, crisi