

UNO, NESSUNO E CENTOMILA. IL PERCORSO TESTUALE

Uno, nessuno e centomila esce a puntate sulla rivista “La fiera letteraria”, dal 13 dicembre 1925 al 13 giugno 1926; ma l’ideazione e i primi abbozzi del romanzo risalgono a molti anni addietro, per lo meno al periodo del saggio *L’umorismo*. Si tratta dunque di un’opera lungamente meditata: una specie di «romanzo-testamento» (così l’autore stesso amava definirlo) che consegna ai posteri la sintesi definitiva della concezione pirandelliana dell’esistenza e dell’individuo. Uscito nel momento di maggior successo di Pirandello come autore teatrale, il romanzo riscuote scarsa attenzione, sia nel pubblico che nella critica, e sarà riscoperto solo a distanza di trent’anni.

L’opera è suddivisa in otto libri, a loro volta articolati in brevi capitoli; come recitava già il sottotitolo della prima edizione, esso riporta le «considerazioni [...] generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria», enunciate in prima persona dal personaggio protagonista, Vitangelo Moscarda. A séguito di una banale osservazione della moglie (che gli fa notare come il suo naso sia leggermente storto), Moscarda comincia a interrogarsi sul modo in cui gli altri lo vedono, e scopre che ognuno ha di lui un’immagine differente: per la moglie è il compagno un po’ frivolo e tontolone, per la gente del paese è il degno erede del padre usuraio, per i collaboratori un inetto incapace di lavorare seriamente. Per cercare di capire chi sia veramente, a prescindere dalle «centomila» proiezioni di sé che gli altri gli rimandano, Moscarda comincia a smontare sistematicamente queste immagini, sperando così di arrivare all’“unità” nascosta. Rimarrà amaramente deluso: alla fine del suo arduo cammino scoprirà che al di là dei centomila volti attraverso cui gli altri lo vedono, non si cela niente e «nessuno».

La pubblicazione

Il contenuto



Maurits Cornelis Escher,
Otto teste,
1922, xilografia
(Baarn,
Fondazione
M.C. Escher).



UNO NESSUNO E CENTOMILA

La vita, la forma e la follia

I caratteri
umoristici

Un romanzo umoristico

Uno, nessuno e centomila può essere definito a tutti gli effetti, come abbiamo visto nel corso della lettura dei brani, un romanzo umoristico. Questa particolare forma narrativa non è stata inventata da Pirandello, ma **si basa su una lunga tradizione** che ha origine nel Settecento, in Inghilterra: si tratta di romanzi in cui stravaganti personaggi raccontano in prima persona le loro bizzarre vicende, enunciando le loro riflessioni sulla vita e perdendosi nei dettagli e nelle divagazioni. Lo stesso avviene in *Uno, nessuno e centomila*: non esiste una trama vera e propria, perché tutto il romanzo si svolge come un lungo monologo da parte del protagonista, in cui non contano i fatti, ma le riflessioni sui fatti. Pirandello riprende la tradizione umoristica, adattandola a un contesto novecentesco, **facendone uno strumento di indagine e di analisi critica**: la narrazione umoristica serve infatti a “smontare” le convenzioni e a chiamare in causa il lettore, in qualità di testimone ma anche di giudice. **È una specie di lente deformante** attraverso cui il contenuto consueto dei romanzi ottocenteschi viene distorto e riproposto in maniera completamente inusuale: gli ingredienti possono anche essere gli stessi (storie di amori e di adulteri, rovine e ascese economiche), ma vengono rappresentati in una prospettiva completamente diversa, straniante. L'obiettivo è mostrare **l'inconsistenza non solo della realtà oggettiva, ma anche del soggetto stesso**.

I personaggi
borghesi

La demistificazione delle forme borghesi

Attraverso il racconto del protagonista Pirandello offre una feroce **rappresentazione critica della società borghese**. Tutti i personaggi che compaiono nel romanzo fanno infatti una ben magra figura: la moglie Dida è preoccupata solo di svuotare e riempire il suo armadio di abiti sempre nuovi; i due fidi amici e amministratori prendono in giro Moscarda facendo finta di fare i suoi interessi; il messo del Monsignore sfrutta il messaggio evangelico per accaparrarsi beni e ricchezze; persino il giudice appare sì scrupoloso e onestissimo, ma completamente ottuso. Ne viene fuori un quadro terribile, fatto di pettegolezzi, di convenzioni, di vacui formalismi. Alla fine, **l'unica cosa che conta** veramente per tutti è **il denaro**. Ciò vale sia per i ricchi, sia per i poveri disperati come Marco di Dio, il quale è talmente addentro agli stessi meccanismi di potere, da essere il primo a scagliarsi contro Moscarda quando costui tenta di metterli in discussione con un atto veramente gratuito e disinteressato.

Padre e figlio:
la legge
della società
borghese

Non a caso il nucleo centrale dell'azione (se così si può chiamare) è **il confronto implicito con il padre usuraio** e il tentativo di Moscarda di staccarsi da questa figura contravvenendo alla sua eredità (→ TW21). Il padre è il vero emblema della società borghese: odiato in quanto usuraio, ma ammirato per la sua straordinaria capacità di arricchirsi; egli è il contrario del figlio, considerato da tutti come un inetto stravagante, disinteressato agli affari ma ben disposto a sfruttarne i vantaggi, a godere del tenore di vita che gliene deriva. **A questa condizione non c'è scampo**: quando il figlio cerca di scardinare l'immagine di usuraio che ha ereditato dal padre con una eccezionale donazione (→ TW22), la comunità non ne apprezza il gesto altruistico, ma lo prende per pazzo. La generosità e il disinteresse vanno bene solo per la facciata, se si limitano all'elemosina degli spiccioli davanti alla chiesa e non pretendono di intaccare la reale gerarchia di potere e, soprat-

tutto, se non arrivano a mettere in discussione il valore indiscutibile della proprietà (che si può vendere a qualsiasi condizione concessa dal mercato, ma non si può dissipare o regalare), della ricchezza e della sacrosanta accumulazione di capitale. Chi non accetta queste condizioni, non è un illuminato benefattore, ma un **pazzo**.

Non bisogna comunque dimenticare che il tema del **conflitto tra padri e figli** è uno dei più significativi della letteratura del primo Novecento: basti pensare ad autori come Kafka e Tozzi (→ Testi 3 e TW2), ossessionati proprio da questo conflitto profondo. La frequenza con cui questo tema ritorna nelle opere del periodo denuncia esplicitamente **la crisi della continuità generazionale** e del sistema di valori della società borghese: i figli non si riconoscono più nei valori della generazione precedente (e in particolare nell'adesione incondizionata alla logica economica), ma non hanno alcuna alternativa cui aggrapparsi, e pertanto si limitano alla dissipazione, a volte provocatoria, a volte silenziosa, delle ricchezze ereditate.

Altrettanto **negativa è l'immagine della vita familiare e sentimentale**, tradizionalmente considerata come il coronamento delle aspirazioni e dei desideri dell'individuo borghese. Moscarda e la moglie convivono come due estranei, senza capirsi e senza stimarsi (→ TW20). La loro conversazione è fatta di frasi banali e di luoghi comuni, che esasperano il povero Moscarda, a cominciare dal ridicolo diminutivo insistentemente ripetuto in monologhi privi di senso, da cui egli tenta vanamente di fuggire: «Hai sentito, Gengè...», «Guarda, Gengè...», «Gengè, e la cagnolina...», «Non temi, Gengè...», «È venuto il signor Firbo, Gengè...». Anche in questo caso al protagonista non è concessa via di scampo: **qualsiasi relazione sentimentale sarebbe subito immeschinita** e resa inautentica dalla voce pubblica, diventerebbe la tresca che Dida vuole attribuirgli a tutti i costi. Si spiega così anche l'esito paradossale della simpatia tra Moscarda e Anna Rosa: irretiti

Un segnale di crisi

Lo squallore dei legami sentimentali



Emil Nolde, *Natura morta con maschere*, 1911, olio su tela (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art).

entrambi dal loro ruolo, non riescono a raggiungere una forma di intimità al di fuori degli schemi convenzionali (il consueto triangolo), cosicché Anna Rosa reagisce con un atto estremo e imprevedibile (il colpo di pistola), spaventata da quanto lei stessa si senta attratta da Vitangelo. **Il dilemma di Moscarda è duplice, esistenziale e sociale** allo stesso tempo: egli non sa più chi è lui veramente al di sotto delle identità molteplici che gli altri danno, ma per di più capisce che queste sue identità apparenti sono solo il frutto delle convenzioni sociali.

La scelta della follia

Dalla follia
aggressiva
della ribellione...

All'inizio Moscarda reagisce alla convenzionalità dei ruoli e delle maschere sociali con una **follia aggressiva**, tentando provocatoriamente di decostruire la propria immagine in tutti i modi possibili (→ TW22). Dal momento che nella «nobile città di Richieri» dominano la sopraffazione e la falsità, Moscarda si ribella contro tutti coloro che ne rappresentano il volto ufficiale e ne ratificano la validità (funzionari di banca, notai, ufficiali giudiziari, uomini di chiesa) e si lancia **in una personale e vana battaglia contro le forme e le costrizioni**, nell'inutile inseguimento di un'ipotetica essenza o verità: prima con gli amici, poi con la moglie, infine con l'intera comunità. **Non si comporta più come una docile marionetta**, altera il suo aspetto fisico, viene meno alle aspettative altrui, smette di recitare la parte di marito fedele, di stravagante sognatore, di «buon figliuolo feroce», di eccentrico usuraio. Ma l'unica cosa che ottiene è di **essere bollato come folle da tutti**, a cominciare da Dida (che fugge non riconoscendo più in lui il suo mite e innocuo "Gengè") per finire con Marco di Dio (per quanto beneficiato dalla sua presunta pazzia). Si tratta di una conclusione eloquente: chi cerca di sfuggire alle regole e alle convenzioni sociali viene immediatamente emarginato e reso inoffensivo, ricondotto nei limiti di una forma ancora più costrittiva: la pazzia.

... alla follia fredda
dell'alienazione

L'episodio dello sfratto segna la fine di questa prima fase, della follia "calda" della ribellione. Moscarda ha ingenuamente creduto di potere decostruire la propria immagine di usuraio, e **si è trovato invece costretto in una nuova forma**, che gli viene urlata addosso dalla folla inferocita. A questo punto, mentre la comunità paesana si muove per farlo riconoscere anche ufficialmente come tale (isolandolo e chiedendone l'interdizione), a séguito dell'imprevisto incidente con Anna Rosa, egli abbandona la lotta e si ritira a vivere nell'ospizio da lui stesso fondato, **rinunciando a tutto e persino al suo nome** (→ TW23), decidendo addirittura di «diventare come una pianta, un sasso e un animale, tutto immerso nel fluire insensato della vita, senza nome, senza identità, senza pensieri e persino senza inconscio» (R. Luperini). Egli realizza così la profezia contenuta nel suo nome, Vitangelo, "angelo (cioè annunciatore) di vita". Tuttavia la via di fuga è l'alienazione, nel senso letterale del termine, la perdita e lo smarrimento di sé. La **follia** è, in ultima analisi, **l'unica alternativa** a un sistema che non lascia altra via di scampo.

L'evasione
nel mito

La follia in cui Moscarda trova infine pace e rifugio consiste in una immersione incosciente nella vita naturale. **La natura assume connotati mitici** e diventa una via di fuga rispetto alla vita associata, alla città, alla civiltà, tanto che molti critici hanno parlato a questo proposito di una vera e propria **"evasione" nel mito**. Mentre nelle opere precedenti Pirandello si era fermato al momento critico e distruttivo, senza avanzare alcuna proposta e senza concedere alcuna via d'uscita, la vicenda di Moscarda si conclude con una diversa conquista: per liberarsi dalla costrizione della forma **bisogna fuggire dalla storia e ritornare nel mito**; nel nostro caso, in una natura astratta e idealizzata, fatta di prati verdi, cieli blu e aria primaverile. Ma non bisogna dimenticare il prezzo di tutto questo: per conquistare la sua nuova condizione Moscarda ha dovuto rinunciare non solo ad avere

qualcosa, ma anche a essere qualcuno; **ha riconquistato la vita universale sacrificando la vita individuale**. In una parola, ha rinunciato a vivere in quanto individuo.

In questo finale è possibile scorgere l'eco delle dottrine filosofiche orientali, riprese dal pensatore tedesco **Arthur Schopenhauer** all'inizio dell'Ottocento (Pirandello conosceva e ammirava Schopenhauer, citandolo più volte nella sua opera): la vita individuale di tutti gli esseri viventi è espressione di una forza cieca e brutale, la Volontà, che si serve dei singoli individui unicamente per perpetuare se stessa; l'unico modo per sfuggire a questa catena interminabile è fare tacere in sé la volontà di vivere, e arrivare a una totale assenza di desideri e di sentimenti (la condizione indicata, nella religione buddista, dal termine "nirvana"). Da questo punto di vista, possiamo dire che il finale del romanzo offre comunque una via di scampo, perché **Moscarda è riuscito a mettere in pratica l'ideale di Schopenhauer**: si è liberato del principio d'identità ed è tornato a essere una cosa sola con la natura. Ma, per quanto egli possa affermare di avere finalmente trovato pace e serenità nell'assoluta incoscienza, ai lettori – ancora prigionieri del principio d'identità – non può sfuggire l'effetto agghiacciante di un simile risultato, di una vita inconsapevole conquistata grazie all'autodistruzione, alla cancellazione della coscienza di sé.

LA MAPPA

