



LUIGI PIRANDELLO



UNO, NESSUNO
E CENTOMILA



con le opere di
René Magritte

classici **BUR** d·e·l·u·x·e
Rizzoli

BUR
Rizzoli

LUIGI PIRANDELLO

UNO, NESSUNO
E CENTOMILA



con le opere di René Magritte

prefazione di Guido Davico Bonino

Pubblicato per

BUR
Rizzoli

da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata

© 2007 RCS Libri S.p.A., Milano
© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano
© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-19626-0

Prima edizione BUR: 2007
Prima edizione Classici BUR Deluxe: settembre 2025

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 [RizzoliLibri](https://www.facebook.com/RizzoliLibri)

 [@rizzolilibri](https://twitter.com/rizzolilibri)

 [@rizzolilibri](https://www.instagram.com/rizzolilibri)

PREFAZIONE

di Guido Davico Bonino

Uno, nessuno e centomila esce nel 1926 a Firenze presso l'editore Bemporad. Ma, oltre a duecentoventi foglietti di carta quadrettata, conservati presso l'Istituto di Studi Pirandelliani a Roma e contenenti il testo di varie parti del romanzo, che tuttavia non è possibile datare, sono una ventina circa le novelle, apparse tra il 1900 e il 1926, che propongono, spesso alla lettera, passi del romanzo stesso: *Alberi cittadini* (1900), *Il vitalizio* (1901), *Il dovere del medico* (1902), *Difesa del Méola* (1909), *Il viaggio*, *La patente*, *I fortunati*, *Canta l'Epistola*, *La trappola* (tutti tra il 1911 e il 1912), *I pensionati della memoria* (1914), *La carriola* (1915), *Candelora* (1916), *La cattura* (1918), *Berecche e la guerra* (1919), *Ritorno e Un po' di vino* (1923), *Pubertà* (1926). L'elenco è nostro e ci assumiamo volentieri la responsabilità di una sua probabile incompletezza. Mentre è stato più volte evocato il bellissimo racconto *Stefano Grogli uno e due*, che vede la luce il 18 aprile 1909, in cui il tema dell'individualità opinabile è enunciato in termini di un'esemplarità folgorante: «Cara» è il promesso sposo del titolo che parla alla fidanzata «non bisogna presumere che gli altri, fuori del nostro io, non siano se non come noi li vediamo. Chi così presume, Lucietta mia, ha una coscienza unilaterale; non ha coscienza degli altri...».

Fonti narrative a parte, resta comunque da chiedersi se siamo davanti a un romanzo o a un saggio «travestito» da romanzo. Sono queste, infatti, le due antitetiche definizioni che la copiosa messe di studi dell'ultimo settantennio (a far data dalla scomparsa dello scrittore nel 1936) ha accreditato. Non per cedere a un facile sincretismo, a noi sembra che tutt'e due le formule siano fondate, anzi si integrino, senza smentirsi reciprocamente, l'una nell'altra.

Ci pare evidente che *Uno, nessuno e centomila* vanti una sua gagliarda strutturazione narrativa. I grandi *editors* del nostro tempo, uno per tutti Italo Calvino, non si sono stancati di ripetere che un romanzo è degno d'attenzione se si propone, innanzitutto, come un congegno narrativo del tutto funzionante. E nessuno può negare che i sessantaquattro capitoli degli otto libri, in cui Pirandello ha deciso di scandire la *fabula*, si susseguano in felice progressione e che l'intreccio a essa sotteso, nel suo graduale ascendere verso un tragico esito, non cessi mai d'esercitare sul lettore un'inquietante attrazione.

Prova ne sia (anche qui ci soccorre una ricorrente osservazione di Calvino stesso) che l'intreccio del romanzo si può riassumere con un certo agio. C'è un individuo, un medioborghese della provincia siciliana, un certo Vitangelo Moscarda, che – sconcertato da un'inattesa osservazione dell'improvvida consorte, secondo cui il suo naso pende palesemente verso destra – estende via via il proprio sgomento all'intera sua personalità. Egli viene così a stabilire d'essere un estraneo, che possono vedere e conoscere soltanto gli altri, mentre resta fundamentalmente ignoto a se stesso. Per questa ragione, in un crescendo dolorosamente riflessivo,

Vitangelo perviene a rendersi conto da un lato che il suo io, così come gli altri lo vedono, non è uno solo, ma innumere (il numero indefinito dei *centomila*), e d'altro lato che non può essere visto vivere da se stesso, finendo così per azzerarsi in una vera e propria nullità esistenziale (il cosiddetto *nessuno* del titolo). Non trovando più requie dinnanzi a questa vanificazione assoluta della propria individualità, di cui ciascuno può fare quel che gli pare e piace, Vitangelo decide di divertirsi (il verbo è dolorosamente antinomico) a scomporre malvagiamente quell'angoscioso Io per gli Altri in un gioco di distorsione paradossale della propria personalità, che egli conduce con sofisticata lucidità, ma che per gli altri non può che essere apparentato all'anormalità della pazzia.

Eccolo dunque reimpossessarsi della professione (mai esercitata, ma semplicemente ereditata) di usuraio-banchiere; eccolo reimpadronirsi con protervo accanimento delle proprie copiose sostanze. Sfratterà all'improvviso dal loro tugurio, sin'allora gratuitamente concesso, due disgraziati, Marco di Dio e sua moglie Diamante, salvo riservare loro a sorpresa la donazione d'una casa e di diecimila lire (qualcosa come gli odierni centomila euro, ci suggerisce un attento economista) per l'impianto e gli attrezzi di un *atelier* d'artista. Deciderà di lì a poco di stornare dal cosiddetto pacchetto azionario della banca l'intero capitale finanziario in suo possesso, costringendola in pratica alla chiusura. Brutalizzerà la moglie Dida (da sempre innamorata, si badi, non di lui, ma di un suo doppio, Gengè, da lei ricreato a proprio uso e consumo esclusivo); svillaneggerà il proprio suocero, intervenuto a soccorso della figliuola, nonché dei

personali interessi finanziari; si lascerà incautamente ferire da una sua presunta fiamma, Anna Rosa (ma a vagheggiarla, come un novecentesco cicisbeo, non era lui, ma il succitato Gengè, e sempre per iniziativa della consorte); affiderà a un decrepito vescovo, per il tramite di un giovane e solerte canonico, il patrimonio liquidatogli per fondarvi un ospizio di mendicizia, a beneficio di tutti i poveri del circondario; e vi si richiuderà beato, definitivamente svanito di mente e povero in canna, nella divisa turchina del pio ricovero.

Come si vede, gli indizi di una narratività forte e, per dirlo all'inglese, fortemente *impressive* non mancano. Ma non fanno difetto all'opera neppure gli altri due ingredienti del cosiddetto narrar lungo, come si sono venuti costituendo, nel solco ampio e maestoso del romanzo occidentale, dal Settecento a oggi: cioè, i personaggi e il paesaggio. Gli altri, che Vitangelo (lo potremmo definire un Polifemo in ventiquattresimo) col suo occhio sempre aperto e vigile rimira, in un misto insonne di invidia e odio, sono (e restano) implacabilmente registrati nella sua retina in tratti d'una grottesca impietosità: il padre usuraio (un *revenant*, occorre dirlo), col «lucido cranio contornato dai capelli rossi», la «barba folta, così rossa e così fortemente radicata», i «grossi baffi un po' ingialliti nel mezzo», persino «certe venicciuole azzurrognole... sù sù per la pallida fronte»; il suocero, «biondo biondo» nella «sua testa così ben ravviata», nelle «sue mani così tornite e levigate», da «figurare senza alcuno scàpito esposte mozze e di cera nelle vetrine d'un parrucchiere e d'un quantajo»; Anna Rosa, «tutta accesa in volto, gli occhi sfavillanti, la camicetta bianca di lana a maglia sbottonata sul petto come per caldo» nella sua prima (vitale e quasi pa-

gana) apparizione, ma poco dopo, nella sua seconda e quasi letale epifania, «con quegli occhi immobili e lontanissimi, pallida, un gomito puntato sul guanciale e il capo arruffato sorretto dalla mano»; e, in speculare (e agghiacciante) ambivalenza, il vecchio vescovo Partanna – «scheletro intabarrato» – e il giovane canonico Sclepis, «lungo e magro», «quasi diafano», «le mani d'una gracilità tremula quasi trasparenti e su gli occhi chiari ovati le palpebre più esili d'un velo di cipolla...».

È troppo parlare per un giovinotto che va a laurearsi in linguistica a Bonn, o per un maturo drammaturgo, che a Berlino si rifugia in amaro quanto volontario esilio, al quarto piano di un appartamento su Lützow Platz, di un'adesione ai moduli figurati degli espressionisti, alle sbilenche, deformi, schizoidi sagome di un Kirchner, Nolde, Pechstein, Kubin, Grosz, Kokoschka. Alla trasfigurazione in chiave allucinata e nera ubbidiscono anche i numerosi squarci paesistici: la corte interna di casa Moscarda, nel suo «vasto biancore illividito»; il corso di Porta Vecchia, dall'«aria smarrita», nonostante il «fragoroso tramestio della vita cittadina»; quell'orribile terreno, «scavato in parte per le fondamenta» d'una casa «grande e chi sa come brutta» non edificata, come testimoniano «le pietre per la fabbrica, come crollate e vecchie prima d'essere usate», in cui Vitangelo sfoga la sua irragionevole violenza sulla cagnetta Bibì; e, in un crescendo che non è solo dovuto alla progressione narrativa, ma a un vero e proprio *climax* simbolico, il «già castello feudale dei Chiaromonte», ora monacale Badìa, in cui «tutto... pareva ormai smemorato, nella lunghissima attesa della morte di quelle ultime suore», e – un calcolato e stretto parallelismo