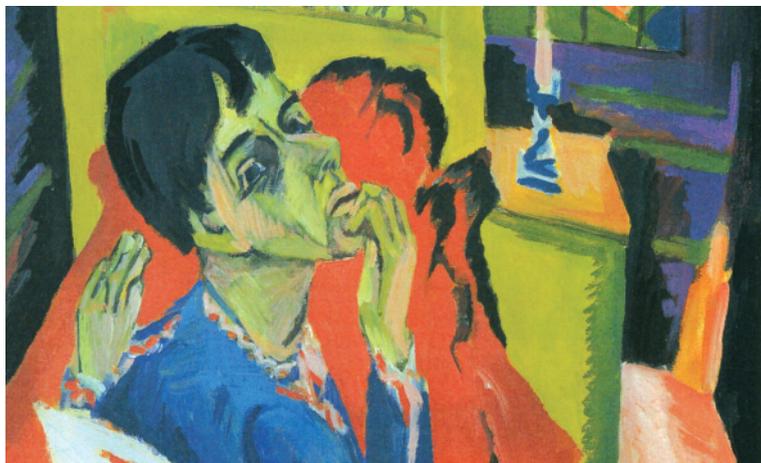


I LIBRI NEL TEMPO

GUIDA ALLA LETTURA E ALL'ANALISI CRITICA DEI TESTI LETTERARI



LUIGI PIRANDELLO

# UNO, NESSUNO E CENTOMILA

**edisco**



Luigi Pirandello

UNO, NESSUNO E CENTOMILA

A cura di  
Sergio Calzone



**edisco**

*In copertina:* Ernst Ludwig Kirchner - *Autoritratto da malato* - Monaco, Pinakothek der Moderne.

*Redazione:* Attilio Dughera

*Progetto grafico:* Manuela Piacenti

*Impaginazione:* Costantino Seminara

*Computer to plate:* Imago s.r.l.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non gli è stato possibile comunicare, nonché per eventuali involontarie omissioni e inesattezze nella citazione delle fonti dei brani, illustrazioni e fotografie riprodotti nel presente volume.

È vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo, compreso stampe, copie fotostatiche, microfilm e memorizzazione elettronica se non autorizzata. L'editore porterà a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume. Le richieste vanno inoltrate presso la Casa Editrice.

**Tutti i diritti riservati**

**Copyright © 2007 Edisco Editrice**

**10128 Torino – Via Pastrengo, 28**

**Tel. 011.54.78.80 – Fax 011.51.75.396**

**Indirizzo Internet: [info@edisco.it](mailto:info@edisco.it)**

Stampato presso: Grafica Piemontese – Volpiano

Ristampe

5 4 3 2 1 0

## PRESENTAZIONE DELLA COLLANA

Un merito indiscutibile della nostra Scuola è di avere sempre coltivato, spesso contro le mode del momento, la lettura dei Classici e di averli costantemente proposti all'attenzione degli studenti. Non si tratta certo di una visione unilaterale ed esclusiva, ma di una motivata fiducia, accanto a tutti gli altri aspetti e oggetti di cultura, sia nella qualità formativa delle opere "alte" della letteratura, sia nell'interesse che esse finiscono sempre per suscitare quando vengono offerte opportunamente alla comprensione e al gusto dei giovani lettori.

La collana *I libri nel tempo* si prefigge di offrire i classici della narrativa italiana, a partire dal Romanticismo e dalla nascita del Romanzo moderno, fino alle più autorevoli voci del nostro Novecento. A questi si affiancano, e non certo in una posizione di subalternità, classici stranieri che sono ormai patrimonio della cultura universale, anche in opportuna risposta alle indicazioni ministeriali e ai nuovi programmi che intendono, a buon diritto, inserire la nostra letteratura in ambito europeo, fuori comunque dai ristretti confini nazionali.

Obiettivo finale che si propone la Collana è di accostare gli studenti alla letteratura dell'Ottocento e del Novecento, rivalutando in tal modo questi due secoli, spesso trascurati dai programmi (nonostante rispondano alle richieste e alle esigenze più dirette e vive), e stimolando, in particolare, la lettura diretta di testi: una lettura guidata dall'Insegnante, ma che può essere anche personale, perché l'allievo ha a sua disposizione tutta una serie di strumenti validi e di sicuro livello scientifico.

Tutti i testi sono proposti in edizioni integrali e i classici italiani sono offerti nelle edizioni più accreditate per quanto concerne l'aspetto filologico; quelli stranieri sono presentati in traduzioni appositamente preparate con un riguardo tutto particolare verso i destinatari.

Ogni titolo della collana è stato curato (anche nella veste grafica) con quell'attenzione che si addice a un classico: l'esegesi più "ordinaria" è affiancata da tutta una serie di approfondimenti (disseminati nell'introduzione, nelle note, nelle schede...), che, senza oberare in modo eccessivo il lettore, gli permettono di comprendere e gustare appieno la complessità di un classico, che non può essere affrontato in modo disinvolto e sprovveduto.

Per ogni singola opera ci si è rivolti a curatori che hanno lavorato e lavorano nella scuola e questo assicura che le esigenze della didattica siano al primo posto e che si stabilisca sempre con lo studente un dialogo rigoroso, ma di estrema chiarezza e semplicità: metodo, questo, in cui ognuno di loro crede e che connota tutta la collana.

Attilio Dughera



# INDICE

---

## INTRODUZIONE

<b>1. La vita e le opere di Luigi Pirandello</b>	
1.1 Gli anni della formazione	p. 11
1.2 Il successo letterario	p. 12
1.3 Il rapporto con il Fascismo	p. 14
1.4 Verso il premio Nobel	p. 16
<b>2. La teoria dell'umorismo in Pirandello</b>	
2.1 La funzione antiretorica	p. 18
2.2 Il «sentimento del contrario»	p. 19
<b>3. Pirandello romanziere</b>	p. 20
<b>4. <i>Uno, nessuno e centomila</i></b>	
4.1 Edizioni	p. 23
4.2 Struttura e significato	p. 23
4.3 Lingua e stile	p. 26
<b>5. Bibliografia essenziale</b>	
5.1 Edizioni delle opere	p. 29
• Poesia • Narrativa • Teatro • Saggistica • Carteggi	
• Edizioni complete delle opere	
5.2 Bibliografia della critica	p. 31
• Contributi specifici sui romanzi	

---

## *UNO, NESSUNO E CENTOMILA*

Libro primo	p. 35
Libro secondo	p. 59
Libro terzo	p. 85
Libro quarto	p. 107
Libro quinto	p. 137
Libro sesto	p. 163
Libro settimo	p. 175
Libro ottavo	p. 203

---

## IPOTESI DI LAVORO

<b>Scheda 1 • Libro Primo</b>	p. 217
• Contenuto - Significato - Forma - Spunto di ricerca	
<b>Scheda 2 • Libro Secondo</b>	p. 219
• Contenuto - Significato - Forma - Spunto di ricerca	
<b>Scheda 3 • Libro Terzo</b>	p. 222
• Contenuto - Significato - Forma - Spunto di ricerca	
<b>Scheda 4 • Libro Quarto</b>	p. 225
• Contenuto - Significato - Forma - Spunto di ricerca	
<b>Scheda 5 • Libro Quinto</b>	p. 228
• Contenuto - Significato - Forma - Spunto di ricerca	
<b>Scheda 6 • Libro Sesto</b>	p. 231
• Contenuto - Significato - Forma - Spunto di ricerca	
<b>Scheda 7 • Libro Settimo</b>	p. 234
• Contenuto - Significato - Forma - Spunto di ricerca	
<b>Scheda 8 • Libro Ottavo</b>	p. 237
• Contenuto - Significato - Forma - Spunto di ricerca	

---

## APPENDICE

### Schede di poetica

1 – Dal saggio <i>L'umorismo</i> , definizione di “comico” e “umoristico”	p. 242
2 – Da <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> , l'autonomia del personaggio	p. 244
3 – Avvertenza sugli scrupoli della fantasia	p. 248
4 – Ultima parte dell'Atto III di <i>Enrico IV</i> . L'immunità della pazzia.	p. 250
5 – La pagina finale de <i>Il fu Mattia Pascal</i>	p. 255

### Schede critiche

1 – Il sentimento del contrario	p. 258
2 – Storia di Pirandello	p. 261
3 – <i>Uno, nessuno e centomila</i>	p. 268
4 – Un romanzo mancato	p. 271
5 – Umorismo, dissociazione, depersonalizzazione	p. 273
6 – Temi e motivi	p. 277
7 – <i>L'homo absurdus</i> e l'addio al romanzo	p. 283

# INTRODUZIONE



*Nella pagina precedente:*

Ernst Ludwig Kirchner • *Autoritratto con gatto*  
Cambridge, Busch-Reisinger Harvard University.

## 1. LA VITA E LE OPERE DI LUIGI PIRANDELLO

### 1.1 Gli anni della formazione

Luigi Pirandello nacque il 28 giugno 1867 in un villino della campagna siciliana detto «il Caos», prossimo alla città di Girgenti, quella stessa che, dal 1927, avrebbe poi preso il nome di Agrigento. Suo padre, Stefano, di lontana origine ligure, era proprietario di una miniera di zolfo, mentre la madre, Caterina Ricci-Gramitto, era agrigentina. I genitori avevano scelto questa località appartata perché, al momento della sua nascita, un'epidemia di colera imperversava in città e la famiglia aveva cercato in quel modo di sfuggire al contagio.

Pirandello trascorse l'infanzia tra Girgenti e Porto Empedocle, poi ubbidì alla volontà del padre, intenzionato ad affidargli l'amministrazione della zolfara, e si iscrisse a un istituto tecnico. Cresceva intanto in lui un amore sempre più evidente per la letteratura: con l'appoggio della madre, ottenne allora di passare al liceo classico che seguì a Palermo, dove la famiglia si era trasferita a causa di un dissesto finanziario. Qui compose le sue primissime opere: alcune poesie e una novella, *La capannetta*, fortemente influenzata dall'imitazione di Verga.

Nel 1886, terminati gli studi liceali, iniziò comunque a lavorare, a Girgenti, nella zolfara di famiglia, entrando in contatto con un mondo assai diverso dal precedente: quello della fatica e della vita pericolosa dei minatori, spesso minorenni (i cosiddetti *carusi*), sfruttati senza troppi scrupoli e costretti a infilarsi in strettissimi cunicoli sotterranei, per scavare il minerale senza alcuna protezione.

L'esperienza, per quanto destinata a restare nella mente del giovane Pirandello, durò comunque meno di un anno: nel 1887, fidanzatosi con la cugina Paolina, si iscrisse alla facoltà di Legge all'Università di Palermo e poi a quella di Lettere a Roma, non tardando a pubblicare la sua prima raccolta di poesie: *Mal giocondo*. Nel 1889 ebbe uno scontro piuttosto vio-

lento con il preside della facoltà e docente di latino: lasciò perciò Roma per trasferirsi all'università di Bonn, in Germania, dove si laureò due anni dopo con una tesi in tedesco di dialettologia, che ottenne l'elogio di uno dei maggiori esperti di filologia romanza dell'epoca, il Meyer-Lübke. Grazie a ciò ottenne il dottorato di Italiano presso quella stessa università.

Di ritorno da Bonn per ragioni di salute, portava con sé una sua traduzione delle *Elegie romane* di Goethe ma anche una raccolta di poesie, *Pasqua di Gea*, che pubblicò presso un editore milanese, dedicandola a Jenny Schulz-Lander, una ragazza tedesca con la quale aveva stretto una relazione. Nel 1892 era ormai stabilmente a Roma grazie a un assegno mensile del padre, e qui l'amico Ugo Fleres lo presentò a Luigi Capuana, a Ugo Ojetti e, in generale, lo introdusse nel mondo giornalistico e letterario. Fu del resto proprio Capuana a incoraggiarlo a dedicarsi più seriamente alla narrativa.

Nel 1893 scrisse, *Marta Ajala*, il suo primo romanzo che, con il titolo *L'esclusa*, sarebbe stato però pubblicato soltanto nel 1901 in rivista e nel 1908 in volume. Stava intanto andando in porto il matrimonio con Maria Antonietta Portulano, figlia di un socio d'affari del padre: si sposarono a Girgenti nel 1894 ed ebbero in seguito tre figli: Stefano, Rosalia (detta Lietta) e Fausto.

A Roma, la sua attività si faceva incessante e assunse il ritmo incalzante che mantenne poi per tutta la vita: collaborazioni a giornali e riviste, pubblicazione della prima raccolta di novelle, *Amori senza amore*, e, l'anno successivo, della raccolta di poesie *Elegie renane*. Nel 1897 prese a insegnare Stilistica ed Estetica all'Istituto superiore di Magistero, cattedra che lascerà soltanto nel 1924.

Nel 1898 fondò insieme a Ugo Fleres e Italo Carlo Falbo la rivista «Ariel», su cui pubblicò la sua prima opera teatrale: l'atto unico *L'epilogo* che si sarebbe in seguito intitolato *La morsa*. Dopo una nuova raccolta di poesie, *Zampogna*, il 1902 vide l'uscita di due volumi di novelle, *Beffe della morte e della vita* e *Quand'ero matto*, e del romanzo *Il turno*, la cui data di stesura è tuttavia anteriore di alcuni anni.

## 1.2 Il successo letterario

Nel 1903, la vita di Pirandello ebbe una svolta drammatica: le zolfare paterne si allagarono e dovettero essere chiuse. Per tutta la famiglia era un

danno economico gravissimo: Luigi, in particolare, vi aveva investito gran parte del proprio denaro e l'intera dote della moglie. Quest'ultima, particolarmente toccata dal dissesto e già disturbata nella personalità da forme paranoiche, iniziò a dare segni di autentico squilibrio mentale e non si riprese mai più, tanto da costituire per anni una dolorosa zona d'ombra nella vita dello scrittore, soltanto in parte attutita più tardi dal ricovero della donna, nel 1919, in una casa di cura, dopo che Pirandello aveva procrastinato questo passo drammatico contro il parere di tutti i medici. In quell'istituto la donna resterà fino al 1959, sempre fuori di senno, per morirvi all'età di ben 87 anni.

Pirandello moltiplicò a questo punto, spinto da un autentico bisogno di denaro, le collaborazioni a riviste e giornali. Ma il successo era ormai alle porte: nel 1904 uscì a puntate su «La Nuova Antologia» e immediatamente dopo in volume *Il fu Mattia Pascal*, romanzo che gli diede la fama in Italia e all'estero e che gli fruttò qualche anno dopo l'invito a collaborare al «Corriere della Sera», attività che non lasciò più per il resto della vita.

Nel 1908 uscirono il saggio *L'umorismo* e il volume, sempre di saggi, *Arte e scienza*. Due anni dopo la sua vena di scrittore iniziò a orientarsi anche verso il teatro: a parte la raccolta di novelle *La vita nuda*, infatti, fu quella la data in cui vennero rappresentati gli atti unici *La morsa* e *Lumie di Sicilia*. Un'attività che non si interruppe più: nel 1913 fu rappresentato *Il dovere del medico*, nel 1915 *Cecè* e *Se non è così* (in seguito intitolato *La ragione degli altri*).

Sempre del 1913 era il romanzo *I vecchi e i giovani*, ma in quegli anni di grande fervore erano pure state pubblicate circa cinquanta novelle, sia su riviste sia in volume. Pirandello si interessava intanto anche ai soggetti cinematografici e l'esperienza si trasferì nel romanzo *Si gira* che sarebbe poi diventato, dieci anni più tardi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

L'Italia era nel frattempo intervenuta nella Prima guerra mondiale e già nel 1915 il primo figlio di Pirandello, Stefano, ferito e caduto prigioniero degli Austriaci, fu rinchiuso in un campo di concentramento fino al termine del conflitto. Nello stesso anno morì a Girgenti la madre di Luigi, mentre la moglie, a causa della malattia, creava in casa un clima di cupezza quasi insostenibile.

Il 1916 vide la rappresentazione a Roma delle commedie in dialetto siciliano *Pensaci Giacomino* e *Liola*, mentre, nell'anno successivo, fu la volta de *Il berretto a sonagli*.

Ormai i maggiori attori dell'epoca facevano a gara nel mettere in scena i testi teatrali di Pirandello: nel 1917 il grande Ruggero Ruggeri interpretò a Milano *Il piacere dell'onestà* e l'anno successivo *Il giuoco delle parti*. Anche Irma Gramatica recitò nel 1918 *Ma non è una cosa seria*, di cui fu girata poco dopo anche una versione cinematografica con la regia di Mario Camerini. Contemporanei a questi testi furono anche *Così è (se vi pare)* e *La giara*.

I testi teatrali erano ormai così numerosi che l'editore Treves ne iniziò nel 1918 una prima raccolta a cui Pirandello stesso attribuì il titolo di *Maschere nude*. Anche quando lo scrittore passerà alle edizioni Bemporad, a Firenze, e infine presso Mondadori, a Milano, questo titolo complessivo non cambierà più.

Ritornato Stefano dal campo di concentramento e ricoverata la moglie Maria Antonietta in clinica, Pirandello si tuffò sempre di più nel lavoro: nel 1920 venne rappresentato *Tutto per bene* e, nel 1921, al Teatro Valle di Roma andò in scena *Sei personaggi in cerca d'autore*, il testo forse più ambizioso di Pirandello. Accolto da principio con perplessità e cautela, ottenne poi a Milano un successo incondizionato, che si ripeté l'anno successivo con *l'Enrico IV*, nell'interpretazione di Ruggero Ruggeri.

Pirandello era ormai un autore conosciuto in tutto il mondo: nei primi anni Venti le sue opere andavano in scena a Londra, a Parigi, a New York, e *Il fu Mattia Pascal* era stato tradotto per il pubblico inglese e americano, mentre da tempo ne esisteva la versione tedesca. Egli stesso prese l'abitudine di seguire le *tournées* all'estero, spostandosi ovunque e spesso sorvegliando da vicino gli allestimenti degli spettacoli. Ciò nonostante, la sua produzione non sembrò soffrirne: uscirono tra il 1922 e il 1923 gli atti unici *All'uscita*, *L'imbecille*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *L'altro figlio* e la commedia *La vita che ti diedi*; l'anno successivo, *Ciascuno a suo modo*.

### 1.3 Il rapporto con il Fascismo

A questo punto della sua vita si collocò un episodio alquanto controverso che avrebbe in seguito creato non poche polemiche. Nel settembre 1924, Pirandello scrisse un telegramma a Mussolini, ormai padrone di quel Parlamento che entrambi, per motivi diversi, disprezzavano, per sollecitare la propria iscrizione al partito fascista: «Eccellenza, sento che questo per me è il momento più proprio di dichiarare una fede nutrita e servita

sempre in silenzio. Se l'Eccellenza Vostra mi stima degno di entrare nel Partito Nazionale Fascista, pregierò come massimo onore tenermi il posto del più umile e obbediente gregario. Con devozione intera».

L'assassinio di Giacomo Matteotti era appena del giugno precedente e la richiesta era certamente intempestiva. Trattandosi di un intellettuale ormai molto noto, la sua lettera fu pubblicata su «L'impero», rivista ispirata direttamente da Mussolini. Che cosa lo aveva spinto a un gesto così clamoroso, compiuto proprio in quel momento?

Si può ben dire che Pirandello sia stato un figlio del post-Risorgimento: la straordinaria stagione che aveva portato all'unità d'Italia aveva lasciato dietro di sé, da una parte il mito dell'azione, dell'eroismo, del «colpo di mano» che risolve, dall'altra l'idea che la politica successiva si fosse abbandonata a una semplice gestione amministrativa del potere. Del resto, sia suo padre sia il suocero erano exgaribaldini e la madre proveniva da una famiglia di patrioti accesi, che erano stati protagonisti nelle lotte contro i Borboni.

L'età giolittiana, che era pur stata un periodo di innegabile progresso sociale e politico, era vista come prosaica e piattamente parlamentare, a confronto degli entusiasmi garibaldini che avevano percorso la sua Sicilia. Il primo dopoguerra, poi, aveva portato con sé quella «crisi della ragione» che era sfociata in Italia nella crisi stessa delle istituzioni e nel miraggio di una sorta di rigenerazione attraverso il mito dell'«uomo forte», un mito individuale che ricordasse, almeno alla lontana, i grandi personaggi che, cinquant'anni prima, avevano «fatto» l'Italia.

Le motivazioni di una simile scelta (che sorprese i suoi stessi amici) sono da ricercare probabilmente nell'aver ritenuto Pirandello che il Fascismo fosse finalmente una via originale e tutta italiana, capace di riprendere quella spinta innovativa che il Risorgimento aveva prodotto senza riuscire, poi, a mantenere. Si trattava di un ritorno complessivo all'individualismo (territorio in cui Pirandello si muoveva più a suo agio), rispetto al periodo 1919-1924, percorso da moti sociali quasi incontrollabili che dovevano avergli causato non poche angosce.

E tuttavia era un'adesione contraddittoria: i principali interessi della sua poetica andavano infatti verso l'esplorazione del dubbio, del possibile, in direzioni che si avvicinavano più a Freud, che alle «granitiche» sicurezze della retorica mussoliniana. Assai poco totalitaria era la crisi delle certezze pirandelliana che escludeva ogni celebrazione di miti, ogni esaltazione di modernismo, di velocità e di tecnicismo, tutti elementi costitutivi, invece, di

*Nella pagina precedente:*  
Ernst Ludwig Kirchner • *Autoritratto*  
Berlino, Brücke-Museum.

*Mentre Vitangelo Moscarda sta guardandosi allo specchio, la moglie Dida, del tutto incidentalmente, fa un'osservazione divertita sulla forma leggermente asimmetrica del naso di lui. La sorpresa del protagonista che, osservandosi meglio, deve ammettere la fondatezza del rilievo, si trasforma subito in uno sguardo nuovo che volge a se stesso, passando ben presto dall'aspetto fisico a quello psicologico e infine morale. Conclude che ognuno di noi si attribuisce una «forma» nella quale si riconosce ma che non corrisponde affatto alle «centomila» altre che gli vengono attribuite da tutti coloro che lo conoscono o anche semplicemente lo guardano.*

*Per meglio riflettere sulle recenti scoperte, Moscarda vorrebbe restare solo e avverte con crescente fastidio la continua presenza della moglie. Tuttavia, a un più profondo esame, si rende conto che neppure la solitudine basterebbe perché egli desidererebbe trovarsi anche «senza di sé», senza cioè tutte le memorie che un oggetto, una frase, un luogo, una canzone, un odore ridestano nella sua mente e ne confondono il pensiero e l'immagine.*

*Lo specchio diventa la sua ossessione, poiché inizia a comprendere che esiste un altro se stesso che agisce quando egli non può vedersi e che è invece visto e giudicato autentico dagli altri. Quando ha l'occasione di osservare la propria immagine riflessa, egli, cosciente di ciò, altera istintivamente il proprio comportamento e non può mai vedere come «colui» si comporta, agisce, parla e addirittura pensa.*

*Rimasto finalmente solo in casa, decide di affrontarsi allo specchio. Per lunghi minuti non vede altro che l'immagine del Moscarda che conosce, che sa di essere guardato e ha le caratteristiche bene note. Poi, però, preso da accesso d'ira, intravede finalmente quell'altro se stesso, quello che è quando non può vedersi. Si accorge così di consistere in un corpo in cui non si riconosce, proprio perché diverso dall'immagine che di lui si è fatta in tanti anni. Intuisce che quell'altro se stesso è «nessuno» poiché non è il Moscarda di Moscarda ma non è neppure il Moscarda degli altri, in quanto è come si presenta quando nessuno lo vede.*

*Decide perciò che è venuto il momento di scoprire chi egli sia per coloro che gli stanno vicini e poi di divertirsi a confonderne loro l'immagine.*



---

## I • MIA MOGLIE E IL MIO NASO

---

«Che fai?» mia moglie mi domandò, vedendomi insolitamente 1  
indugiare davanti allo specchio<sup>1</sup>.

«Niente», le risposi, «mi guardo qua, dentro il naso, in questa nari-  
ce. Premendo, avverto un certo dolorino.»

Mia moglie sorrise e disse: 5

«Credevo ti guardassi da che parte ti pende.»

Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda<sup>2</sup>:

«Mi pende? A me? Il naso?»

E mia moglie, placidamente:

«Ma sì, caro. Guardatelo bene: ti pende verso destra.» 10

Avevo ventotto anni e sempre fin allora ritenuto il mio naso, se non proprio bello, almeno molto decente, come insieme tutte le altre parti

---

1 *davanti allo specchio*: fin dalla prima frase emerge il motivo conduttore dell'intero romanzo; lo specchio infatti permette al protagonista di vedersi non già come egli pensa a se stesso, ma come appare agli altri. In un'intervista del 1920, Pirandello aveva detto: «ponetegli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo sulla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla». Lo specchio rimanda a Vitangelo Moscarda il suo doppio, quell'*altro se stesso* che, per il momento, è uno solo ma che nelle sue successive riflessioni sarà destinato a moltiplicarsi, fino a diventare *centomila*. 2 *cane... coda*: come già in Manzoni, i riferimenti al mondo animale hanno quasi sempre, anche in Pirandello, una connotazione drammatica o, comunque, negativa. Mentre nell'autore dei *Promessi Sposi* ciò rispecchia la natura inferiore, quella non raggiunta dalla redenzione di Cristo, nello scrittore di Girgenti è una sorta di doppio di quella umana, perseguitata da questa come sfogo alla propria sottaciuta pazzia.

della mia persona. Per cui m'era stato facile ammettere e sostenere quel  
 che di solito ammettono e sostengono tutti coloro che non hanno  
 15 avuto la sciagura di sortire<sup>3</sup> un corpo deforme: che cioè sia da sciocchi  
 invanire<sup>4</sup> per le proprie fattezze.

La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì  
 come un immeritato castigo.

Vide forse mia moglie molto più addentro di me in quella mia stiz-  
 20 za e aggiunse subito che, se riposavo nella certezza d'essere in tutto  
 senza mende<sup>5</sup>, me ne levassi<sup>6</sup> pure, perché, come il naso mi pendeva  
 verso destra, così...

«Che altro?»

Eh, altro! Altro! Le mie sopracciglia parevano sugli occhi due  
 25 accenti circonflessi, ^ ^7, le mie orecchie erano attaccate male, una più  
 sporgente dell'altra; e altri difetti...

«Ancora?»

Eh sì, ancora: nelle mani, al dito mignolo; e nelle gambe (no, stor-  
 30 te no!), la destra, un pochino più arcuata dell'altra: verso il ginocchio,  
 un pochino.

Dopo un attento esame dovetti riconoscere veri tutti questi difetti.  
 E solo allora, scambiando certo per dolore e avvilito la meraviglia  
 che ne provai subito dopo la stizza, mia moglie per consolarmi  
 m'esortò a non affliggermene poi tanto, ché anche con essi, tutto som-  
 35 mato, rimanevo un bell'uomo.

Sfido a non irritarsi, ricevendo come generosa concessione ciò che  
 come diritto ci è stato prima negato. Schizzai<sup>8</sup> un velenosissimo «gra-  
 zie» e, sicuro di non aver motivo né d'addolorarmi né d'avvilirmi, non

---

3 *sortire*: avere ricevuto in sorte.

4 *invanire*: vantarsi.

5 *mende*: difetti.

6 *me ne levassi*: me lo toglieassi dalla testa.

7 ^^: l'espedito di utilizzare segni grafici per sorreggere con un esempio pratico una  
 descrizione, pur già presente in Laurence Sterne (1713-1768, autore di *Tristram  
 Shandy*), conferma qui la volontà di Pirandello di prendere il più possibile le distan-  
 ze dalle esibizioni di destrezza lessicale di un D'Annunzio e di avvicinarsi invece al  
 mondo concreto e quotidiano del lettore (e anche del suo personaggio).

8 *Schizzai*: dissi con rabbia. Ma alcuni serpenti sono in grado di schizzare lontano il  
 loro veleno e questo forse è presente a Pirandello nel preferire questo verbo.

diedi alcuna importanza a quei lievi difetti, ma una grandissima e straordinaria al fatto che tant'anni ero vissuto senza mai cambiar di naso, sempre con quello, e con quelle sopracciglia e quelle orecchie, quelle mani e quelle gambe; e dovevo aspettare di prender moglie per aver conto<sup>9</sup> che li avevo difettosi. 40

«Uh che meraviglia<sup>10</sup>! E non si sa, le mogli? Fatte apposta per scoprire i difetti del marito.» 45

Ecco, già – le mogli, non nego<sup>11</sup>. Ma anch'io, se permettete, di quei tempi ero fatto per sprofondare, a ogni parola che mi fosse detta, o mosca che vedessi volare, in abissi di riflessioni e considerazioni che mi scavavano dentro e bucheravano<sup>12</sup> giù per torto<sup>13</sup> e sù per traverso lo spirito, come una tana di talpa<sup>14</sup>; senza che di fuori ne paresse nulla. 50

«Si vede», voi dite<sup>15</sup>, «che avevate molto tempo da perdere.»

No, ecco. Per l'animo in cui mi trovavo. Ma del resto sì, anche per l'ozio, non nego. Ricco, due fidati amici, Sebastiano Quantorzo e Stefano Firbo, badavano ai miei affari dopo la morte di mio padre; il quale, per quanto ci si fosse adoperato con le buone e con le cattive<sup>16</sup>, non era riuscito a farmi concludere mai nulla; tranne di prender moglie, questo sì, giovanissimo; forse con la speranza che almeno aves- 55

---

9 *aver conto*: sentirmi dire.

10 *Uh che meraviglia*: qui ci si riferisce al pubblico dei lettori (come del resto Manzoni si rivolgeva ai suoi celebri «venticinque lettori»), chiamati in causa come veri e propri interlocutori. Si tratta di un espediente che dovrebbe servire ad alleggerire la narrazione del continuo riflettere tra sé del protagonista, ma che richiama irresistibilmente anche alla vocazione teatrale dell'autore.

11 *non nego*: continua il dialogo tra il protagonista-narratore e il lettore, quasi che sia in atto un contraddittorio.

12 *bucheravano*: crivellavano di buchi.

13 *giù per torto*: giù, lungo linee storte.

14 *come una tana di talpa*: il paragone non è scelto a caso, in quanto il labirinto delle tane di talpa è apparentemente caotico ma ubbidisce in realtà a una sua strettissima logica, proprio come la psiche umana, a prima vista disordinata ma alla fine ubbidiente a una rigorosa consequenzialità.

15 *voi dite*: compare qui quel “voi”, diretto a rappresentare la comunità dei lettori, che da questo momento costituirà, con l’“io” del narratore, l’asse lungo il quale correrà la botta-risposta, utile a spezzare l’impressione del monologo.

16 *con le buone e con le cattive*: espressione del linguaggio parlato, volutamente utilizzata, come altre, da Pirandello proprio per prendere le distanze dallo stile alto e improbabile dei romanzi dannunziani.

si presto un figliuolo che non mi somigliasse punto<sup>17</sup>; e, pover'uomo, neppur questo aveva potuto ottenere da me.

60 Non già, badiamo, ch'io opponessi volontà a prendere la via per cui mio padre m'incamminava. Tutte le prendevo. Ma camminarci, non ci camminavo. Mi fermavo a ogni passo; mi mettevo prima alla lontana, poi sempre più da vicino a girare attorno a ogni sassolino che incontravo, e mi maravigliavo assai che gli altri potessero passarli avanti  
65 senza fare alcun caso di quel sassolino che per me intanto aveva assunto le proporzioni d'una montagna insormontabile, anzi d'un mondo in cui avrei potuto senz'altro domiciliarmi.

Ero rimasto così, fermo ai primi passi di tante vie, con lo spirito pieno di mondi, o di sassolini, che fa lo stesso. Ma non mi pareva affatto che quelli che m'erano passati avanti e avevano percorso tutta la via, ne sapessero in sostanza più di me. M'erano passati avanti, non si mette in dubbio, e tutti braveggiando<sup>18</sup> come tanti cavallini; ma poi, in fondo alla via, avevano trovato un carro: il loro carro; vi erano stati attaccati con molta pazienza, e ora se lo tiravano dietro. Non tiravo  
70 nessun carro, io; e non avevo perciò né briglie né paraocchi; vedevo certamente più di loro; ma andare, non sapevo dove andare.

Ora, ritornando alla scoperta di quei lievi difetti, sprofondai tutto, subito, nella riflessione che dunque – possibile? – non conoscevo bene neppure il mio stesso corpo, le cose mie che più intimamente m'appartenevano: il naso,  
80 le orecchie, le mani, le gambe. E tornavo a guardarmele per rifarne l'esame.

Cominciò da questo il mio male. Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove<sup>19</sup> in esso medesimo non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene.

## II • E IL VOSTRO NASO?

---

85 Già subito mi figurai che tutti, avendone fatta mia moglie la scoperta, dovessero accorgersi di quei miei difetti corporali e altro non notare in me.

---

17 *punto*: per niente.

18 *braveggiando*: comportandosi in modo spavaldo, come i bravi di Manzoni.

19 *ove*: se.

«Mi guardi il naso?» domandai tutt'a un tratto quel giorno stesso a un amico che mi s'era accostato per parlarmi di non so che affare che forse gli stava a cuore.

«No, perché?» mi disse quello. 90

E io, sorridendo nervosamente:

«Mi pende verso destra, non vedi?»

E glielo imposi a una ferma e attenta osservazione, come quel difetto del mio naso fosse un irreparabile guasto sopravvenuto al congegno dell'universo. 95

L'amico mi guardò in prima<sup>20</sup> un po' stordito; poi, certo sospettando che avessi così all'improvviso e fuor di luogo cacciato fuori il discorso del mio naso perché non stimavo degno né d'attenzione né di risposta l'affare di cui mi parlava, diede una spallata e si mosse per lasciarmi in asso. Lo acchiappai per un braccio, e: 100

«No, sai», gli dissi, «sono disposto a trattare con te codest'affare. Ma in questo momento tu devi scusarmi.»

«Pensi al tuo naso?»

«Non m'ero mai accorto che mi pendesse verso destra. Me n'ha fatto accorgere, questa mattina, mia moglie.» 105

«Ah, davvero?» mi domandò allora l'amico; e gli occhi gli risero d'una incredulità ch'era anche derisione.

Restai a guardarlo come già mia moglie la mattina, cioè con un misto d'avvilimento, di stizza e di meraviglia. Anche lui dunque da un pezzo se n'era accorto? E chi sa quant'altri con lui! E io non lo sapevo e, non sapendolo, credevo d'essere per tutti un Moscarda<sup>21</sup> col naso dritto, mentr'ero invece per tutti un Moscarda col naso storto; e chi sa quante volte m'era avvenuto di parlare, senz'alcun sospetto, del naso difettoso di Tizio o di Caio e quante volte perciò non avevo fatto ridere di me e pensare: 110

«Ma guarda un po' questo pover'uomo che parla dei difetti del naso altrui!» 115

---

<sup>20</sup> *in prima*: da principio.

<sup>21</sup> *Moscarda*: compare qui, in modo quasi casuale, il cognome del protagonista. L'inevitabile accostamento alla mosca sembra alludere e precedere quel ronzante monologo che egli intratterrà con se stesso e con il lettore fino a giungere a conseguenze logiche estreme.

Avrei potuto, è vero, consolarmi con la riflessione che, alla fin fine, era ovvio e comune il mio caso, il quale provava ancora una volta un fatto risaputissimo, cioè che notiamo facilmente i difetti altrui e non ci accorgiamo dei nostri. Ma il primo germe del male aveva cominciato a metter radice nel mio spirito e non potei consolarmi con questa riflessione.

120 Mi si fissò invece il pensiero ch'io non ero per gli altri quel che finora, dentro di me, m'ero figurato d'essere<sup>22</sup>.

Per il momento pensai al corpo soltanto e, siccome quel mio amico seguitava a starmi davanti con quell'aria d'incredulità derisoria, per vendicarmi gli domandai se egli, dal canto suo, sapesse d'aver nel mento una fossetta che glielo divideva in due parti non del tutto eguali: una più rilevata di qua, una più scempia di là<sup>23</sup>.

130 «Io? Ma che!» esclamò l'amico. «Ci ho la fossetta, lo so, ma non come tu dici.»

«Entriamo là da quel barbiere, e vedrai», gli proposi subito.

Quando l'amico, entrato dal barbiere, s'accorse con meraviglia del difetto e riconobbe ch'era vero, non volle mostrarne stizza; disse che, in fin dei conti, era una piccolezza.

Eh sì, senza dubbio, una piccolezza; vidi però, seguendolo da lontano, che si fermò una prima volta a una vetrina di bottega, e poi una seconda volta, più là, davanti a un'altra; e più là ancora e più a lungo, una terza volta, allo specchio d'uno sporto<sup>24</sup> per osservarsi il mento; e son sicuro che, appena rincasato, sarà corso all'armadio per far con più agio a quell'altro specchio la nuova conoscenza di sé con quel difetto. E non ho il minimo dubbio che, per vendicarsi a sua volta, o per seguire uno scherzo che gli parve meritasse una larga diffusione in paese, dopo aver domandato a qualche suo amico (come già io a lui) se mai avesse notato quel suo difetto al mento, qualche altro difetto avrà scoperto lui o nella fronte o nella bocca di questo suo amico, il quale, a

---

22 *m'ero figurato d'essere*: è l'inizio della presa di coscienza del protagonista circa il fatto, prima trascurato, di non essere per tutti gli altri quanto egli è per se stesso, ma di mostrare tante nature quanti sono coloro che lo osservano.

23 *più rilevata... di là*: una più sporgente di qua, una più piatta di là.

24 *sporto*: imposta di legno che, nelle botteghe, si apre verso l'esterno, mentre, chiusa, protegge la vera e propria porta d'ingresso.

*Nella pagina precedente:*

Ernst Ludwig Kirchner • *Autoritratto doppia immagine*  
Berlino, Nationalgalerie.

## SCHEDA 1

## LIBRO PRIMO

## Contenuto

1. Divertita per lo stupore che il marito mostra all'idea di avere il naso storto, la moglie di Moscarda gli indica altri leggeri difetti fisici. Quali sono?
2. Fin dalle prime pagine Moscarda confessa la propria inettitudine: che cosa si è aspettato il padre da lui? E Vitangelo come ha corrisposto a quelle speranze?
3. Moscarda vorrebbe restare solo per riflettere sulle implicazioni delle sue recenti scoperte. Tuttavia, non è soltanto la continua presenza della moglie che glielo impedisce: anche restando solo con se stesso, avrebbe difficoltà. Per quale ragione?
4. Vitangelo approda a una prima conclusione sconsolata: «lo non potevo vedermi vivere». Che cosa significa? Come è arrivato a concepire un pensiero come quello?

## Significato

1. Preoccupato per le recenti scoperte fatte a proposito del proprio naso, Moscarda ne cerca, nei rr. 85-136, la verifica durante una conversazione con un amico. Ciò crea un equivoco. Rileggendo il brano, identifica di che equivoco si tratti.
2. Tra i rr. 390 e 527 accade che Moscarda può per un momento vedere finalmente il suo viso quale esso appare agli altri mentre egli non può osservarlo. Rileggi il brano, cercando di individuare il passo esatto.
3. L'aspetto del viso di Moscarda è descritto tra i rr. 461 e 472: che ritratto ne emerge?
4. Perché Moscarda può affermare, divertito, che «per parecchi giorni di fila nella nobile città di Richieri io vidi un numero considerevolissimo di miei concittadini passare da una vetrina di bottega a un'altra e fermarsi davanti a ciascuna a osservarsi»?

## Forma

1. Moscarda parla del proprio comportamento davanti allo specchio come di «pantomime». Al di là del significato contingente, che cosa sono, propriamente, delle pantomime? Ne esiste un sinonimo?
2. Il rapporto che si stabilisce in quasi tutto il romanzo tra il narratore-protagonista e il lettore si può definire “allocutorio”: in che cosa consiste?
3. Tra i rr. 82 e 85 è compreso un elemento che si può dire «metanarrativo»: che cosa significa? Qual è, in questo caso, l'elemento in questione? E, ancora, che scopo ha introdurlo nella narrazione?
4. Perché, tra il rigo 368 e il 371, si può parlare di «iterazione»? Qual è l'elemento che la determina?
5. Che cos'è un'apocope? Danne una definizione. Sotto quale forma la riscontriamo nei rr. tra il 402 e il 414?
6. Segnala i righe nei quali si utilizza l'immagine di un cane per sottolineare particolari stati d'animo negativi.

## Tem i da sviluppare

Il celebre racconto di Franz Kafka intitolato *La metamorfosi* inizia, al pari di *Uno, nessuno e centomila*, con l'improvviso impatto del protagonista con la scoperta di un'alterazione del proprio corpo: minima e non certo deturpante per Vitangelo Moscarda, mentre si tratta di una modificazione mostruosa per Gregor Samsa. Eppure i più radicali combiamenti nel comportamento riguarderanno, a ben vedere, il personaggio di Pirandello, anziché quello di Kafka: forse, tutto dipende dalla maggiore possibilità di agire che il primo conserva, proprio perché la mostruosità che scopre in se stesso è soprattutto morale e non oggettivata, se non in minima parte, nel suo aspetto fisico. Metti a confronto le due situazioni ed esponi le reazioni che queste producono nei due personaggi, sottolineando quali aspetti essi colgano della loro nuova condizione.

## SCHEDA 2

## LIBRO SECONDO

## Contenuto

1. Perché Moscarda sostiene che la propria coscienza non può essere il giudice dell'esattezza o meno dell'opinione che gli altri hanno di noi stessi?
2. Per quale motivo il padre di Moscarda aveva fatto costruire una nuova casa dopo la morte della moglie? E quale giustificazione immagina Moscarda per il fatto che il padre l'abbia lasciata incompiuta?
3. La zanzariera che Moscarda suggerisce al pensionato è vista in modo assai diverso da questi due personaggi: spiega qual è il punto di vista dell'uno e dell'altro.
4. Perché Vitangelo può dire che Dida sua moglie conosca il suo Gengè meglio di lui? Chi è in realtà questo Gengè?

## Significato

1. Nel rigo 189, il narratore entra educatamente nella stanza di un altro: chi è costui? Possiamo dire che l'intera sequenza costituisca una digressione o faccia parte integrante della trama del romanzo? Giustifica la tua risposta.
2. Al rigo 533 si dice che «Dida mia moglie non m'aveva né sopraffatto né sostituito». Può sembrare paradossale, vista la ben scarsa comprensione che la donna ha per il marito. Ma la spiegazione avviene immediatamente prima e subito dopo: in che cosa consiste?
3. Un episodio significativo dell'impossibilità di conoscersi anche tra marito e moglie viene narrato ai rr. 625-650: rileggilo e riassumilo brevemente, spiegandone il senso.
4. Ai rr. 650-663 viene spiegata la singolare gelosia di Moscarda nei confronti della moglie. In quelli successivi essa viene paragonata a una gelosia più convenzionale. Confrontale e spiegate la profonda diversità.