

TRA FORMA E VITA: UNO, NESSUNO E CENTOMILA DI LUIGI PIRANDELLO

Dr Joanna Mstowska

*Wydział Nauk Prawnych, Społecznych i Humanistycznych
Kujawsko-Pomorska Szkoła Wyższa Bydgoszcz
e-mail: j.mstowska@kpsw.edu.pl, <http://orcid.org/0000-0003-2584-5432>*

BETWEEN FORM AND LIFE: ONE, NO ONE AND ONE HUNDRED THOUSAND BY LUIGI PIRANDELLO

Summary: The aim of the article is to analyze Luigi Pirandello’s novel entitled *One, No One and One Hundred Thousand*, applying the Pirandellian theory of form/life opposition presented in his essay *L’umorismo (Humorism)* written in 1908. The first part of the article investigates a spontaneous flow of life which is forced to enter determined, stable forms, finally becoming imprisoned in them. The protagonist of the novel, Vitangelo Moscarda, not at all used to reflecting, may be considered similar to the mythological Orestes, who accepts the chains of the blind determination of marionettes on the stage of the *theatrum mundi*. The second part is devoted to epiphany of life, regarded as a momentary illumination during which the character sees a collapse of all the fictitious forms that imprison life. Characterized by the existential insecurity of a modern Hamlet, Moscarda consciously rejects all social roles, enjoying the flow of life both in him and in the surrounding world. The final part explores the dichotomy of form and life after the post-epiphanic reflection. Although Pirandello underlines the difficulty of leaving the limiting form, he does not negate the possibility of liberation from the existential prison. The fact that the protagonist finishes in a poorhouse may therefore be interpreted as his participation in the authenticity of life driven to the edge of possibility.

Key words: life, form, Luigi Pirandello, Italian culture.

Introduzione

Nel presente saggio intendo analizzare, applicando la famosa formula vita/forma riscontrabile nel saggio sull’*Umorismo* del 1908, il testo *Uno, nessuno e centomila*, romanzo che è stato tradotto in polacco nel 2011. *Uno, nessuno e centomila*, l’ultimo romanzo di Luigi Pirandello (1867-1936) che ha occupato il pensiero dello scrittore per una quindicina d’anni [Aste 1979, p. 25], appare in forma completa sulla rivista

Fiera Letteraria tra il 1925 e il 1926 e presso l'editore Bemporad. Nella "Lettera Autobiografica" del 1912, Pirandello chiama il suo romanzo 'il più amaro di tutti, profondamente umoristico di scomposizione della vita' [Manotta 1998, p. 268]. Inoltre, il libro assume l'aspetto di riepilogo dell'intera opera pirandelliana: 'In questo romanzo', dichiara Pirandello al *Messaggero della domenica* nel 1919, 'c'è la sintesi completa di tutto ciò che ho fatto e la sorgente di quello che farò' (p. 269).

La prima parte del saggio è dedicata all'analisi della vita chiusa nelle forme delle convenzioni piccolo-borghesi e della convenzionalità che regola l'esistenza inautentica del protagonista. Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* è presentato come uomo senza qualità che si trova involontariamente proiettato sul palcoscenico di un grande *theatrum mundi*. Ingannato dalla qualità mistificatoria delle apparenze, non sa distinguere fra la finzione della forma e l'autenticità della vita. Nella seconda parte si è esaminato il momento epifanico, concepito come 'rivelatore' di un profondo significato esistenziale. È inoltre sottolineato che Pirandello attribuisce un significato simbolico allo specchio per rivelare la presenza dell'*alter ego* del protagonista ed evocare l'aspetto di *vanitas vanitatum*. Nell'ultima parte si è abbozzata l'analisi del rapporto tra vita e forma dopo il momento epifanico. Si è evidenziato che Pirandello sottolinea la difficoltà di uscire dalla forma, presentando l'individuo che vuole liberarsi verso la vita come sospeso tra il nulla e il vuoto.

Vitangelo Moscarda: il 'caro Gengè' o l' 'usuraio Moscarda'?

Nel saggio sull'*Umorismo*, Pirandello presenta una visione tragicomica della condizione umana, smascherando tutte le debolezze e miserie scrupolosamente nascoste sotto le apparenze. Smarrito nel mondo ingannevole e nello stesso tempo troppo vano per riflettere sulla sua condizione, l'individuo non è più capace di fare distinzione tra la forma e la vita. Nell'*Umorismo* Pirandello, studiando il dualismo della vita e della forma, sottolinea l'illusorietà della percezione e l'impossibilità dell'oggettività. Poiché il processo conoscitivo si ferma all'apparenza, l'uomo è suscettibile di diventare una inconsapevole vittima non solo delle ipocrisie sociali ma anche delle illusioni individuali. Lo scrittore siciliano, applicando la nozione del topos di *theatrum mundi*, presenta la vita come prigione e teatro, nel palcoscenico del quale i suoi personaggi si trovano involontariamente proiettati. Ogni attore sulla scena del grande teatro del mondo è ridotto ai movimenti automatici di una marionetta, la cui esistenza è cristallizzata in forme.

In *Uno, nessuno e centomila*, 'un inconsapevole dramma dell'io "diviso"' [Manotta 1998, p. 267] Vitangelo Moscarda viene presentato come una figura *pars pro toto* che rappresenta l'incatenamento alla forma di tutta l'umanità. Esaminando il nome e cognome del protagonista, Vincenzo Faenza nota che 'questo nome che sembra un proclama di liberazione, è costretto a convivere con lo sgraziato ed irritante Moscarda, nome "brutto fino alla crudeltà" e che arreca "l'aspro fastidio ronzante della mosca"' [Faenza 2004, p. 68]. Collegando il nome 'Vitangelo', che può essere interpretato come una glorificazione della spontaneità della vita,

con il cognome ‘Moscarda’, che connota la bruttezza e la limitatezza della forma, Pirandello mette in evidenza il conflitto tra realtà e illusione, tra essere e sembrare. Nonostante Pirandello sottolinei quanto sia difficile uscire dalla forma limitatrice, d’altra parte non nega la possibilità della liberazione dalla forma in direzione della vita. Anzi, nelle sue opere glorifica l’uomo ‘impegnato a trascendere la forma’ [Aste 1979, p. 34].

Vitangelo Moscarda che spesso è narratore della propria avventura presenta ai suoi interlocutori nascosti una ‘meditazione interrogativa sugli inesplorabili abissi dell’anima’ [p. 31]. Discendendo dentro se stesso e facendo un’analisi retrospettiva della propria esistenza, Moscarda è capace di guardarsi con una certa oggettività. Non a caso l’attenzione del lettore si fissa sul pronome ‘noi’ che viene usato *ad nauseam* dal protagonista. A giudizio di Marziano Guglielminetti *Uno, nessuno e centomila* può essere concepito come ‘un dialogo con un pubblico chiamato all’ascolto della voce narrante’ [Pirandello 1992, p. XX-XXI] in cui il narratore in prima persona riesce a trasformare la propria vicenda personale in un’esperienza universale. All’improvviso il lettore si trova proiettato involontariamente sul gigantesco palcoscenico della vita. Anche seguendo i soliloqui di Moscarda, che sembrano ‘una sorta di flusso di coscienza’ [p. XX], il lettore partecipa allo spettacolo dell’esistenza formalizzata. Narrando le proprie vicende con un atteggiamento umoristico e attribuendogli una dimensione universale, Moscarda getta una luce ambigua su ogni evento presentato, suscitando nel lettore-spettatore uno stato di inquietante perplessità.

Vitangelo Moscarda è figlio di un banchiere da cui ha ereditato una banca e una grande somma di denaro. Nella sua giovinezza Moscarda studia diverse materie ma alla fine decide di vivere con i guadagni della banca, amministrata dagli amici del padre. Forzato al matrimonio dal padre, sposa Dida, una donna carina ma intellettualmente limitata che ben rappresenta le convenzioni piccolo-borghesi. Nella città di Richieri Moscarda continua ‘la sua esistenza, senza infamie, senza lode, senza ambizioni e senza pensieri’ [Aste 1979, p. 21]. Infatti il protagonista non è affatto un uomo di riflessione. Sottolineando la sua ignoranza, lui mostra chiaramente che ‘[n]on conosceva nulla, né si conosceva; viveva per vivere, e non sapeva di vivere’ [Pirandello 1992, p. 20] e confessa al lettore: ‘[V]ivevo come un cieco nelle condizioni in cui ero stato messo’ [p. 60]. Il protagonista dichiara che è sempre stato troppo vano e presuntuoso per farsi una sorta d’analisi introspettiva. Comunque lui aggiunge subito: ‘Presunzione [...] di cui bisogna pagar la pena’ [p. 61].

Nonostante il personaggio sembri perfettamente felice chiuso nella forma delle convenzioni piccolo-borghesi, in realtà la sua esistenza non è che angoscia, disarmonia e tormento. C’è un parallelismo tra il filo del suo racconto e quello della sua vita cittadina. La rottura dell’ordine narrativo tramite l’introduzione di monologhi interiori e dialoghi con i lettori-interlocutori è paragonabile all’esistenza frenetica e disordinata, smarrita nei labirinti della città, del personaggio. Nella descrizione di Richieri l’enfasi è posta sull’artificialità della città. È indubbio che la spettacolarità

della città rispecchia l'inautenticità della vita dei cittadini: 'un mondo *costruito*: case, vie, chiese, piazze; non per questo soltanto, però, *costruito*, ma anche perché non ci si vive più così per vivere [...] [p. 38]. Appunto, a Richieri non si vive ma si recita, camminando eternamente tra essere e sembrare sulla scena del *theatrum mundi*.

Moscarda, che incarna 'quella comoda consistenza di marionetta' [p. 131], mette in evidenza l'illusorietà della sua esistenza, apparentemente tranquilla, di benestante: 'Siamo molto superficiali [...]: l'essere agisce necessariamente per forme, che sono le apparenze ch'esso si crea, e a cui noi diamo valore di realtà' (p. 64). Lui vive in un mondo fantasmagorico, rivelandosi continuamente non come una persona ma come un personaggio. Sposato ad una fragile bambola, Moscarda non è che un fantoccio imprigionato nel suo ruolo di 'caro Gengè' della moglie Dida. Essendo una marionetta mossa dalla mano invisibile di Dida, Moscarda si costruisce secondo la forma dell'onesto e placido marito, quasi un gingillo. Moscarda costituisce a pieno titolo un uomo senza qualità imprigionato 'dentro il guscio vuoto di un ordine sclerotizzato – come mosca in una bottiglia' [Masiello 1988, p. 81]. Il fatto che lui venga costretto alla recitazione nel gigantesco teatrino delle marionette lo condanna simultaneamente alla fissità soffocante della forma che blocca ogni spontaneità.

Oltreché nella forma di 'caro Gengè', il protagonista si frantuma in quella di 'usuraio Moscarda'. La sua condizione del prigioniero di un'altra forma viene metaforicamente evocata dalla descrizione della banca di Richieri: 'la luce filtrava squallida dai vetri così inonacati di ruggine e polverosi, che lasciavano trasparire appena le sbarre dell'inferriata e i primi tegoli sanguigni d'un tetto, su cui la finestra guardava' [Pirandello 1992, p. 93]. È da notare che la banca può simboleggiare una mai esplicitamente menzionata prigione esistenziale del protagonista. Attraverso il riferimento all'oscurità impenetrabile e al colore del sangue, il posto acquista i contorni di uno spazio infernale. Essendo alla banca, il protagonista si sente intrappolato, anzi inghiottito, dalla forma intollerabile dell'usuraio. Percepito dai concittadini come figlio di un banchiere della cui usura continua a godere e giudicato un avaro quasi-padrone della banca, Vitangelo viene condannato a una forma dell'usuraio Moscarda'. Nel suo articolo Mario Ricciardi afferma che l'identità del protagonista 'appare come limitazione del soggetto e costruzione imposta dagli altri [...] che hanno formato quell'identità e hanno chiuso in gabbia una soggettività potenzialmente libera' [Ricciardi 1989, p. 30].

Moscarda, un personaggio schiacciato dalle circostanze, può somigliare al mitico Oreste. Nella mitologia greca Oreste è figlio del re Agamennone e di Clitennestra. Quando Agamennone viene assassinato da Egisto, l'amante della madre, l'oracolo di Delfi impone a Oreste il ruolo di vendicatore del padre. Nonostante il giovane venga condannato non solo all'omicidio ma anche al matricidio, non si ribella al suo destino. Infine Oreste vendica la morte del padre, uccidendo sia Egisto che Clitennestra. Come Oreste, anche Moscarda inconsapevolmente accetta d'essere incatenato alla cieca determinazione delle marionette, costruendosi secondo le forme imposte dagli altri.

Non essendo affatto un uomo avvezzo alla riflessione e alla critica, il protagonista convive agevolmente con la falsità e con la futilità, senza cercare ‘una salvezza dall’inautenticità del quotidiano’ [Borsellino 1991, p. 57]. Applicando il punto di vista di Pirandello, secondo cui la tragicità è strettamente legata alla consapevolezza della propria condizione, si può constatare che l’artefatta e inautentica esistenza di Moscarda rimane squallida e spregevole, ma non tragica. È solo la scoperta della propria condizione che rende tragica l’esistenza della marionetta. In altre parole, il mitico Oreste diventa un moderno Amleto.

Il naso di Moscarda e la scoperta dell’alter ego

Amleto, il personaggio centrale di una delle più famose tragedie shakesperiane, può essere concepito come l’incarnazione della riflessione. Vivendo continuamente in una dimensione di perplessità, Amleto non è capace di creare un rapporto fiducioso con la realtà. Essendo consapevole della sua condizione di marionetta sul palcoscenico del *theatrum mundi*, il principe danese vuole rifiutare il proprio ruolo. È la consapevolezza che lo rende farneticante, cioè totalmente diverso dalle altre marionette. Il monologo di Amleto ‘essere o non essere’ costituisce il passaggio più famoso del dramma. È indubbio che l’interrogativo sull’essere (vivere) e il non essere (morire) simboleggia l’indecisione amletica che paralizza ogni capacità di agire. La cieca determinazione delle marionette viene trasformata in insicurezza esistenziale. Su questo momento della scoperta della propria condizione pone l’accento Marco Manotta, chiamandolo ‘la più bella delle epifanie pirandelliane’ [Manotta 1998, p. 242]. A giudizio di Pirandello l’epifania è un’illuminazione momentanea in cui il personaggio vede crollare tutte le forme fittizie che imprigionano la sua vita. L’individuo scopre il flusso della vita che si lascia spegnere nella rigidità della forma.

L’epifania come tecnica letteraria è stata usata frequentemente nelle opere di James Joyce, ad esempio in *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* o *Ulysses*. In base a questa tecnica un oggetto o un gesto insignificante, o perfino una situazione banale, portano un personaggio ad un’illuminazione spirituale grazie a cui lui comprende se stesso e il mondo circostante. L’epifania può quindi essere concepita come ‘rivelatrice’ di un significato esistenziale profondo. Nelle opere di Joyce alcuni episodi apparentemente non importanti hanno in realtà un valore profondamente simbolico e diventano cruciali nella vita del protagonista [Cuddon 1999, p. 277]. Marco Manotta definisce l’epifania pirandelliana, che assomiglia tanto a quella joyciana, come ‘sospensione dell’esistenza consueta che apre l’essere verso [...] un contatto rinnovato con le cose, fuori di ogni rapporto pratico, scoperte nella loro gratuità e quindi nella loro totale alterità’ [1998, p. 243].

A mio parere in *Uno, nessuno e centomila* c’è un rapporto tra la riflessione post-epifanica e l’atto di guardarsi allo specchio. Giustamente, dunque, osserva Vincenzo Faenza che Pirandello mette in evidenza un ‘insolubile paradosso: non si può vivere e vedersi vivere al tempo stesso. Si può vedere solo un se stesso atteggiato, privo di naturalezza e di spontaneità: chi vive con naturalezza, chi si lascia andare, cessa

per ciò stesso di osservarsi' [Faenza 2004, p. 59]. Siccome lo specchio rappresenta la scomparsa della bellezza e l'inevitabilità della morte, quest'oggetto costituisce, secondo Danuta Künstler-Langner, uno dei simboli della *vanitas vanitatum* [1996, p. 29]. Non a caso, quindi, Pirandello applica questo strumento per evocare l'atmosfera di sospensione tra realtà e finzione e proiettare il lettore nella dimensione simbolica della morte-in-vita. Dopo l'epifania della vita, il mondo della forma appena crollata non sembra che una fantasmagoria creata nello specchio da riflessi effimeri e fugaci. Sparite le finzioni con cui l'individuo ha orchestrato la propria esistenza, egli si rende conto di aggirarsi 'tra miraggi, tra fantasmi evanescenti, nell'impossibile ricerca di una sicura identità, di un approdo certo e definitivo' [Faenza 2004, p. 57]. Pirandello sottolinea che in conseguenza del momento illuminante attraverso lo specchio si rivela anche la presenza dell'*alter ego*. Acquisita l'autocoscienza amletica, l'individuo non è più capace di identificarsi con altri fittizi personaggi riflessi negli specchi che lo circondano.

In *Uno, nessuno e centomila* Moscarda entra in crisi d'identità quando sua moglie gli dice che il suo naso è lievemente storto. La banale osservazione fatta da Dida senza dubbio rappresenta una delle epifanie pirandelliane, perché rivela al protagonista la realtà della sua esistenza formalizzata. La scoperta della pendenza del suo naso conduce Moscarda a un'autoriflessione che per vanità e per paura aveva sempre evitato. Come nota Paola Daniela Giovanelli, 'è ben plausibile che, se il naso davvero gli pende a destra, Moscarda sia portato a mettere in discussione e a controllare se per caso anche il suo io non possa essere una sorta di forma sbilanciata e vacillante: come infatti deve subito ammettere' [1989, p. 95]. Una ricerca post-epifanica lo conduce alla scoperta che la sua esistenza apparentemente tranquilla e ordinata non è che una sorta di morte-in-vita. Esaminandosi il naso allo specchio, Moscarda, schiacciato da una forma mortuaria, si sente inetto a vivere. Il protagonista dichiara: 'Non si può vivere davanti a uno specchio' [Pirandello 1992, p. 154]. Si può soltanto osservare il fluido della vita preso nella trappola della forma.

Lo specchio è un simbolo ricorrente in *Uno, nessuno e centomila*. Nel romanzo di Pirandello quest'oggetto diventa un 'rivelatore' della vera condizione umana, imprigionata nella forma. Amplificando il significato simbolico dello strumento, Pirandello lo usa per rivelare la presenza dell'*alter ego* di Moscarda e per sottolineare l'illusorietà della forma che si propone come realtà. Quando nel momento culminante del romanzo il protagonista si guarda allo specchio, gli viene rivelato il fatto che esiste non solo il Moscarda per sé, ma anche i centomila Moscarda per gli altri. L'iperbolico 'centomila' del titolo mette in evidenza che quante persone stanno in giro a Moscarda, tante immagini di lui esistono. Ciascuno se n'è costruita una, producendo un numero infinito di *Doppelgänger* del protagonista. Moscarda odia il suo *alter ego* moltiplicato e lo vuole distruggere: 'E io, ah come lo avrei schiaffeggiato, bastonato, sbranato!' [Pirandello 1992, p. 46]. Siccome la sua autopercezione e il modo in cui viene percepito dagli altri non sono convergenti, il protagonista non si riconosce nelle numerose immagini riflesse che lo circondano: 'Non più usurajo (basta con

quella banca!) e non più Gengè (basta con quella marionetta!)’ [p. 123].

In seguito all’osservazione illuminante di Dida, Moscarda scopre che il mondo della forma, costruito così scrupolosamente, non è in realtà che una fantasmagoria, effimera e fragile come il riflesso di uno specchio. Spariti tutti i suoi riflessi fittizi, Moscarda finisce con l’essere nessuno, un’ombra vana priva di ogni identità. La condizione di un fantoccio senza qualità che non è più capace di rappresentarsi agli altri nella forma che si è dato prima, conduce il protagonista al completo allontanamento dalla società di Richieri e dalla moglie. Dida-bambola che vive la vita illusoria in un teatrino di marionette rimane totalmente estranea al marito-Amleto. Dopo il momento epifanico, Dida e Vitangelo diventano due estranei. Non essendo capace di riconoscere il marito smascherato, la moglie ne rimane sconvolta. Cadute le maschere del ‘caro Gengè’ e dell’‘usuraio Moscarda’, il protagonista rimane soprattutto straniero a se stesso. Consapevole della sua condizione di estraneo e intuendo dentro di sé i segni di una vita non spenta, Moscarda rigetta la futilità della forma riflessa allo specchio per seguire la strada ignota dell’autenticità.

Sottolineando come sia difficile uscire dalla forma, Pirandello presenta l’individuo che vuole liberarsi verso la vita come sospeso tra il nulla e il vuoto. Anche Vilitio Masiello afferma nel suo articolo che l’uscita dalla forma verso la vita inevitabilmente conduce l’individuo da una parte a una ‘sconvolgente esperienza del nulla’ e dall’altra a ‘un’angoscia oscura e in apparenza paradossale di “restar prigioniero fuori”’ [Masiello 1988, p. 76].

‘Nuvole e vento’: il mistero della vita

Analizzando la dinamica tra vita e forma dopo il momento epifanico, Marco Manotta osserva che ‘la scoperta del vuoto, della solitudine e dell’instabilità dell’identità individuale lascia una traccia indelebile: il personaggio non riuscirà più a indossare la maschera sociale come una seconda natura’ [Manotta 1998, p. 245]. Infatti, Moscarda confessa al lettore: ‘Troppo ero già compreso dall’orrore di chiudermi nella prigione d’una forma qualunque’ [Pirandello 1992, p. 132]. Il protagonista maltratta e insulta la moglie per uscire dalla forma del ‘caro Gengè’ e si libera dalla forma dell’‘usuraio Moscarda’ con la decisione di liquidare la banca. La sua amara consapevolezza del nulla e di essere nessuno nonché un’infaticabile ricerca della libertà lo conduce ai margini della pazzia. Giustamente, però, nota Federico Italia, ‘la pazzia da cui sono affetti i personaggi di Pirandello non è una malattia fisica, uno squilibrio mentale ma, nella maggior parte dei casi, è uno stato di estrema sincerità, una forma di liberazione per riacquistare se stessi’ [Italia 1968, p. 23]. Della stessa opinione è Ettore Mazzali. Indagando sulla perversione esaminata nell’opera pirandelliana, lui osserva: ‘Secondo Bergson le anomalie sono deviazioni dal sistema, secondo Pirandello sono ribellioni contro il sistema’, ribellioni contro ‘una norma convenzionale divenuta intollerabile’ (Mazzali 1973, p. 18). Finalmente evaso dalla forma limitatrice, Moscarda ‘è sulla soglia di una nuova vita, anzi della vera vita. Ma è anche al bivio della follia’ [Faenza 2004, p. 40].

Opponendosi alla finzione della società di Richieri, Moscarda decide di comportarsi da squilibrato per rendere una nuova immagine di sé ai concittadini. Quando si reca al tribunale in camicione e zoccoli, Moscarda avalla la sua fama di pazzo. A giudizio di Mario Aste, Pirandello contrappone la vita falsa alla vita della pazzia [Aste 1979, p. 69]. Anche Marziano Guglielminetti osserva che ‘l’individuo, che cerca di ribellarsi a siffatta costrizione, diventa di necessità un sostenitore di proposizioni assurde’ [Pirandello 1992, p. IX]. Ma nel caso di Moscarda l’assurdità è strettamente legata alla libertà. È significativo che la vita senza nome e senza ricordi in un ospizio di mendicizia finanziato dal protagonista, ‘senza mai discordanza tra “essere” e “parere”, tra il contenuto e la forma’ [Aste 1979, p. 24], rende Moscarda fino in fondo libero restituendogli un’identità perduta: ‘Diventavo “uno”. Io. Io che ora mi volevo così. Io che ora mi sentivo così. Finalmente!’ [Pirandello 1992, p. 123].

Alla fine del romanzo il protagonista vive tutto fuori di sé, nella natura. La libertà ai margini della pazzia così raggiunta lo fa rientrare nella vita universale, eterna, mobile e mutabile. Crollate le forme che bloccano il libero fluire della vita, Moscarda sperimenta una sorta di catarsi partecipando alla vita della natura: ‘Ah, non aver più coscienza d’essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome! Sdrajati qua sull’erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole; udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, come un fragor di mare. Nuvole e vento’ [Pirandello 1992, p. 38]. Vitilio Masiello chiama l’esperienza del protagonista ‘il naufragio nel mare dell’essere senza identità e senza radici’ [Masiello 1988, p. 78]. Anche Mario Aste, sottolineando gli aspetti esistenziali alla base del romanzo, nota che l’identificazione con la natura mostra chiaramente che l’esistenza di Moscarda è ‘aperta all’Essere da cui deriva e a cui deve ritornare. Egli sente drammaticamente la reciprocità dell’ESSERE e il NULLA, tra nascere e morire. Acquistata la consapevolezza del Nulla’, conclude Aste, ‘egli raggiunge l’autenticità’ [Aste 1979, p. 128].

Moscarda riesce a dare un senso alla sua esistenza apparentemente assurda. Inoltre, Joanna Ugniewska mette in evidenza che non contemplando la sua solitudine allo specchio ma vivendo veramente, il protagonista non si percepisce più come uno straniero. Anzi, il suo io si dissolve totalmente nella natura, morendo e rinascendo in ogni attimo: ‘La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. [...] Sono quest’albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo’ [Pirandello 1992, p. 165]. È la partecipazione all’unica vita universale che elimina l’estraneità del protagonista e fa emergere il suo io autentico. A mio giudizio nella scena finale, in cui Moscarda lascia l’artificialità della città per perdersi nell’autenticità della natura, Pirandello intende dimostrare che il trionfo della vita sulla forma è possibile. A mio parere l’affermazione ‘La città è lontana’, cioè, fuor di metafora, il mondo di convenzioni e ipocrisie sociali, mostra chiaramente che il protagonista ha trovato la via della salvezza.

Non essendo capace di ritrovare la pace nell'ambito delle norme sociali, Moscarda decide di cercarla fuori della società con il gesto di buttarsi nell'abisso della vita. Sebbene la liberazione dal chiuso verso l'aperto condanni il protagonista a un'invincibile solitudine e lo induca ad abbandonare la strada nota per quella ignota, il finale del libro mi sembra positivo. Secondo me il mondo in cui si aggira Moscarda alla ricerca della sua identità perduta è privo di ogni connotazione negativa e può simboleggiare il trionfo del protagonista sull'ansia dell'autenticità. Perdendosi nella immensità, Moscarda lascia indietro il mondo della forma per aprirsi al mistero inesplorabile della vita. Finalmente diventa "uno".

Conclusionione

La tesi sostenuta nel presente saggio è che *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello può essere interpretato attraverso la formula vita/forma riscontrabile nel saggio sull'*Umorismo* del 1908. L'analisi del romanzo di Pirandello mostra l'esistenza inconsapevolmente imprigionata nella forma come una sorta della morte-in-vita. Applicando la nozione del topos del *theatrum mundi*, Pirandello presenta i suoi protagonisti come attori che sulla scena del grande teatro del mondo recitano la parte che gli è stata assegnata dagli altri. La sua esistenza automatica priva di ogni spontaneità trasforma Vitangelo Moscarda in un fantoccio. Inoltre, lo scrittore italiano si sofferma sull'epifania della vita, strettamente legata nelle sue opere all'acquire consapevolezza della propria condizione formalizzata. Crollate le forme fittizie che bloccano il libero fluire della vita e scoperta la pluralità delle diverse personalità, il protagonista pirandelliano prova a liberarsi verso la vita per cercare la sua identità perduta. Moscarda, immergendosi nella natura, riesce ad accedere ad una dimensione autentica dell'esistenza.

Bibliografia

- Aste M. (1979). *La narrativa di Luigi Pirandello: dalle novelle al romanzo 'Uno, nessuno e centomila'*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Borsellino N. (1991). *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma: Laterza.
- Cuddon J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books Ltd.
- Faenza V. (2004). *Silenzio della coscienza e gioco delle maschere: letture psicologiche su 'La nausea' di Sartre e 'Uno, nessuno e centomila' di Pirandello (a cura di Paola Zamagni)*. Bologna: CLUEB.
- Giovanelli P. D. (1989). *Immagini della corporeità nelle forme del punto di vista in Nuvole e vento: introduzione alla lettura di 'Uno, nessuno e centomila' (a cura di Stefano Milioto)*. Agrigento: Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani.
- Italia F. (1968). *L'esistenza umana secondo Luigi Pirandello*. Roma: Scuole professionali Don Orione.

- Künstler-Langner D. (1996). *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Manotta M. (1998). *Luigi Pirandello*. Milano: Bruno Mondadori.
- Masiello V. (1988). *La mosca nella bottiglia. Introduzione alla lettura del 'Fu Mattia Pascal' in Lo strappo nel cielo di carta: introduzione alla lettura del 'Fu Mattia Pascal' (a cura di Nino Borsellino)*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- Mazzali E. (1973). *Pirandello*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pirandello L. (2011). *Jeden, nikt i sto tysięcy (con una nota di Joanna Ugniewska)*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pirandello L. (1986). *L'umorismo (introduzione di Salvatore Guglielmino)*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Pirandello L. (1992). *Uno, nessuno e centomila (introduzione di Marziano Guglielminetti)*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Ricciardi M. (1989). *'Uno, nessuno e centomila': il romanzo della scomposizione della personalità (a cura di Stefano Milioto)*. Agrigento: Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani.

MIĘDZY FORMĄ A ŻYCIEM: JEDEN, NIKT I STO TYSIĘCY LUIGIEGO PIRANDELLA

Streszczenie: Celem artykułu jest analiza powieści Luigiego Pirandella pt. *Jeden, nikt i sto tysięcy* przy zastosowaniu pirandelloowskiej koncepcji formy i życia przedstawionej w eseju „Humoryzm” z 1908 roku. Pierwsza część zarysowuje życie zamknięte w formie drobnomieszczańskich norm i konwenansów. Główny bohater utworu, Vitangelo Moscarda, jest ukazany jako marionetka, która, podobnie jak mityczny Orestes, nieświadomie odgrywa swoją rolę na scenie *theatrum mundi*. Żyjąc w świecie ułudy i unikając autorefleksji, bohater analizowanego utworu nie potrafi odróżnić fikcyjnej formy od autentycznego życia. Część druga dotyczy epifanii życia, postrzeganej jako objawienie głębokiego sensu istnienia przeobrażającego ślepą determinację mitycznego Orestesa w egzystencjalną niepewność nowoczesnego Hamleta. Podkreślono również banalną uwagę żony bohatera, Didy, która stanowi w powieści moment epifaniczny, oraz uwypuklono symboliczny wymiar lustra, ujawniającego obecność *alter ego* Moscardy. Trzecia część poświęcona jest analizie dychotomii forma/życie po momencie epifanicznym. Ukazując trudności związane z wyswobodzeniem się z formy ku życiu, Luigi Pirandello podkreśla jednocześnie, że opuszczenie egzystencjalnego więzienia jest możliwe.

Słowa kluczowe: życie, forma, Luigi Pirandello, kultura włoska.