



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

# Le figure femminili nelle opere di Luigi Pirandello

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatori**

Prof. Aldo Maria Costantini

Prof. Valerio Vianello

**Laureanda**

Nilay Kanarya

**Matricola**

982933

**Anno Accademico**

2016/2017



# INDICE

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUZIONE</b>   | 4  |
| <br>  |    |
| <b>CAPITOLO PRIMO</b>                                       |    |
| <b>I LUIGI PIRANDELLO, UN GENIO DEL NOVECENTO</b>           | 6  |
| I.1. Introduzione generale alla vita di Pirandello          | 6  |
| I.2. Il figlio del Caos                                     | 7  |
| I.3. La crisi in famiglia                                   | 17 |
| <br>  |    |
| <b>CAPITOLO SECONDO</b>                                     |    |
| <b>L'ESCLUSA</b>  | 26 |
| II.1. La donna nella vita e nella letteratura del Novecento | 26 |
| II.2. Introduzione al primo romanzo di Pirandello           | 29 |
| II.3. Un'eroina in lotta per l'emancipazione: Marta Ajala   | 31 |
| II.4. I comportamenti crudeli verso le donne nell'Esclusa   | 44 |
| <br>  |    |
| <b>CAPITOLO TERZO</b>                                       |    |
| <b>SUO MARITO</b>   | 49 |
| III.1. Introduzione al romanzo                              | 49 |
| III.2. Il contrasto tra Silvia e suo marito Giustino        | 53 |
| III.3. Il cambiamento di Silvia                             | 60 |

## **CAPITOLO QUARTO**

|  |    |
|--|----|
| <b>UNO, NESSUNO E CENTOMILA</b>                | 72 |
| IV.1. Introduzione al romanzo                  | 72 |
| IV.2. La donna è la rivelatrice: Dida Moscarda | 75 |
| IV.3. Anna Rosa e la negazione dell'identità   | 88 |

## **CAPITOLO QUINTO**

|  |     |
|--|-----|
| <b>COSÌ È (SE VI PARE)</b>   | 96  |
| V.1. Il rapporto di Pirandello con il teatro                       | 96  |
| V.2. Introduzione all'opera: <i>Così è (se vi pare)</i>            | 100 |
| V.3. La donna e il ruolo della verità e la negazione dell'identità | 104 |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> | 109 |
|---------------------|-----|

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| <b>RINGRAZIAMENTI</b> | 115 |
|-----------------------|-----|

## INTRODUZIONE

Il principale intento della mia tesi è di porre in evidenza le figure femminili che attirano maggiormente l'attenzione nelle opere di Pirandello. L'autore, che è vissuto a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, mostra il ruolo della donna nella società italiana dell'epoca.

Luigi Pirandello è uno dei più importanti scrittori del ventesimo secolo nella letteratura italiana e nel mondo. Ha una posizione rilevante nel mondo letterario, non solo per le sue opere di teatro ma anche per i suoi racconti e romanzi. È uno degli scrittori più importanti del nostro secolo perché rappresenta le ansie e le angosce degli uomini contemporanei.

Ho deciso di iniziare la mia indagine dalla biografia dello scrittore siciliano, una scelta suggerita dalle parole da lui spesso ripetute, «ciò che scrivo è il contenuto della mia vita». Mi sono resa conto che si potrebbe dare al lettore un'idea sulla sua vita. Quindi, nel primo capitolo tratterò delle vicende più significative della sua vita, come la pazzia della moglie Antonietta, allo scopo di mostrarne il percorso di avvicinamento alla scrittura drammatica. Poi concentrandomi sulla sua produzione letteraria, cercherò di analizzare le figure femminili che caratterizzano le opere di Pirandello.

In questo elaborato ho cercato di analizzare delle opere in cui le figure femminili rivestono un ruolo primario, mentre gli altri personaggi sono in secondo piano e ruotano intorno alla donna. In particolare i temi sono: i rapporti tra moglie-marito, l'infedeltà della donna, il triangolo dell'amore tra donna-uomo-terza persona. Questo suo interesse verso la

questione femminile appare chiaramente già nel suo primo romanzo nel 1893 con *L'esclusa*. Fin da allora Pirandello affronta nel romanzo un tema fondamentale come quello dell'emancipazione femminile. Il passo successivo del mio lavoro si incentra proprio sulla protagonista dell'*Esclusa*, Marta Ajala che può essere definita come "l'eroina di una rivolta imperfetta"; una donna ingiustamente accusata di adulterio dal marito è esclusa dalla casa e dalla società per esservi riammessa dopo che l'adulterio sarà effettivamente consumato.

Invece, Silvia Roncella, protagonista del romanzo *Suo Marito*, pubblicato nel 1911, riesce in parte nella sua impresa; la sua è un'emancipazione possibile poiché lei<sup>1</sup> ha successo nel suo lavoro, a discapito però della sua sfera più intima, quella di madre.

L'elemento femminile assume poi connotazione simbolica nell'ultimo romanzo di Pirandello, *Uno nessuno e centomila*, l'opera che meglio riassume la poetica dello scrittore: la donna, nello specifico Dida, la moglie del protagonista, diventa uno specchio in cui si riflette la debolezza di un uomo, Vitangelo, che vede l'immagine di sé frantumarsi e disgregarsi in mille frammenti.

Un'altra prova dell'interesse che Pirandello dimostra di avere, non solo nei suoi romanzi ma anche nelle sue opere teatrali, è la commedia *Così è (se vi pare)*. Con questo testo, in cui si centralizza il tema dell'inconoscibilità del reale, affronteremo il problema dell'identità femminile che in questo caso rappresenterà, come metafora, la verità.

Pirandello nei suoi romanzi espone le proprie considerazioni e i giudizi personali nei confronti del genere femminile attraverso i suoi personaggi. Dall'analisi emerge in ogni caso la complessità del mondo femminile nei romanzi dello scrittore il quale è riuscito in tal modo a dare importanza alla donna.

---

<sup>1</sup> Silvia è una scrittrice di successo.

## CAPITOLO PRIMO

### LUIGI PIRANDELLO, UN GENIO DEL NOVECENTO

#### I.1. Introduzione generale alla vita di Pirandello

Vissuto nel periodo a cavallo tra '800 e '900, fra il Naturalismo e l'inizio del Decadentismo, Pirandello è uno scrittore isolato, difficile da costringere negli schemi di uno specifico movimento letterario. Sin dalle prime opere cerca di trovare le risposte ai problemi dell'esistenza umana; mostra che non è possibile un'interpretazione deterministica della vita, che è complicata dal mescolarsi di verità e finzione. Proprio a cavallo tra due secoli si determina la crisi dei valori ottocenteschi, in cui viene meno la fiducia nella scienza, nella razionalità e nei valori borghesi. L'autore vive e presenta questa crisi sentendo i contrasti e la porta nella letteratura italiana. Pirandello è uno scrittore che interpreta la crisi dell'uomo contemporaneo. Secondo la sua concezione il dramma dell'uomo nasce dall'impossibilità di conoscere con certezza la realtà.

Il legame tra la vita di Pirandello e le sue opere è molto stretto a tutti i livelli. In tutte le sue opere si basa sul suo passato, i suoi ricordi e le sue esperienze. Ha scritto le sue opere pensando molte volte al motivo dell'esistenza, guardando al di fuori della propria vita, come se guardasse con gli occhi di un'altra persona.

Nelle pagine della rivista «L'illustrazione italiana» Pirandello dice così:

Ricordo che da bambino avevo piena fiducia che avrei potuto farmi intendere da chiunque. Un'ingenuità, che naturalmente mi costò amarissime delusioni. Ma di qui trassi lo stimolo ad affinare le mie facoltà espressive, e anche il bisogno di studiare gli altri per rendermi conto di coloro con cui avrei avuto da fare: fermo sempre nella fede incrollabile di poter comunicare quando che sia tutto a tutti. E per questo posso dire d'aver lavorato da allora. Piccino, mi tornava difficile persino con mia madre; e con mio padre mi appariva impossibile non già mentre mi ci preparavo, ma all'atto della prova, che il più delle volte finiva miseramente. Molto debbo a lui, come artista, per le angosce e spasimose di quei momenti.<sup>1</sup>

In un'altra intervista Luigi Pirandello ripete spesso così: «ciò che scrivo è il contenuto della mia vita».<sup>2</sup>

Partendo da questa espressione si capisce che generalmente alla base delle sue opere c'è un fondo psicologico, tratto da situazioni che l'autore stesso ha vissuto, tra cui il cambiamento della situazione economica della sua famiglia, il matrimonio visto come una costruzione, la follia di moglie, la perdita di nipote durante la prima guerra mondiale, le difficoltà causate della guerra. Quindi, chiunque legga le opere di Pirandello vedrà in ogni pagina i personaggi e i casi importanti riguardanti la sua vita.

## **I.2. Il figlio del Caos**

Luigi Pirandello nacque il 28 giugno 1867 ad Agrigento (allora Girgenti) in una casetta di Villasetta, presso il bosco del Caos, per sfuggire dall'epidemia di colera che inferiva in quei giorni:

---

<sup>1</sup> FERDINANDO VIRDIA, *Invito alla Lettura di Pirandello*, Milano, Mursia Editore, 1975, p. 11.

<sup>2</sup> MARIO MANAIRA, *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, ad altri uomini*, Sovaria Mannelli, Rubettino Editore, 2002, p. 319.

Io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra compagna, che trovasi presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, Càvusu dagli abitanti di Girgenti. Colà la mia famiglia si era rifugiata dal terribile colera del 1867, che inferì fortemente nella Sicilia. Quella compagna, però, porta scritto l'appellativo di Lina, messo da mio padre in ricordo della prima figlia appena nata e che è maggiore di me di un anno; ma nessuno si è adattato al nuovo nome, e quella compagna continua, per i più, a chiamarsi Càvusu, corruzione dialettale de genuino e antico vocabolo greco Xaos.<sup>3</sup>

In verità, Girgenti è una sorta di microcosmo in cui si concentra e si proietta tutta l'esperienza di vita dello scrittore, la sua percezione del mondo, la sua capacità senza fine di creare e di distruggere, di immaginare e di mistificare. Sia per parte di padre, dunque come per parte di madre, Luigi Pirandello è nato alla conclusione di moto risorgimentale appartenendo alla nuova borghesia che sarà la nuova classe dirigente della Sicilia dopo l'unità d'Italia. In quel periodo come Sicilia anche Girgenti acquistava i migranti, soprattutto dopo la conquista musulmana in Sicilia. Gaspara Giudice, nella sua biografia; ce ne dà una descrizione sulla «Gazzetta d'Italia» del 4 maggio 1874, quando Pirandello aveva sette anni:

Girgenti era allora un ammasso di casupole e di tuguri; le vie, non vie, ma sentieri e rampe scabrose e tortuose e piene di sporche e cenciose creature non solo, ma pur anche di bestiame grosso e minuto; gli alberghi, ricovero d'insetti e di sudiciume, fanno venire i brividi addosso.<sup>4</sup>

Anche Pirandello stesso descriveva nel romanzo *I vecchi e i giovani* le turbe degli abitanti del contado che riempivano a volte la città:

---

<sup>3</sup> NINO BORSELLINO, *Ritratto di Pirandello*, Roma, Editore Laterza, 1983, p. 11.

<sup>4</sup> F. VIRDIA, *Invito alla Lettura di Pirandello*, cit., p. 15.

Parlavano tutti con cupi suoni gutturali o con aperte protratte interiezioni[...] E avevan seco le loro donne, madri mogli e figlie e sorelle, dagli occhi spauriti o lampeggianti d'un'ansietà torbida e schiva, vestite di baracane, avvolte nelle brevi mantelline di panno, bianche e nere, col fazzoletto dai vivaci colori in capo, annodato sotto il mento, alcune coi lobi delle orecchie strappati dal peso degli orecchini a cerchio, a pendagli, a lagrimoni; altre vestite di nero e con gli occhi e le guance bruciati dal pianto, parenti di qualche assassinato.<sup>5</sup>

I due aspetti di questa Girgenti popolare disegnano le due facce della stessa medaglia della provincia pirandelliana. Quindi si può dire che Girgenti è il luogo in cui avvengono, in diversa misura, contraddizioni, menzogne, impedimenti, strane memorie ed amori, dal quale l'autore trarrà i motivi, i caratteri, i personaggi, le vicende e, soprattutto, il dolore umano. Come ogni scrittore ha una provincia alla quale rimane legato, anche Girgenti ha influenzato per sempre l'opera di Pirandello anche quando è sembrato che cercasse altrove i motivi ispiratori essenziali, come in ambienti aristocratici o intellettuali o nelle complesse psicologie, questa provincia rinasce sempre il sentimento di solitudine e di abbandono o la deformazione di caratteri fisici e morali.

Al fondo della sua ispirazione c'è sempre quella Girgenti che è diventato l'incontro di culture diverse dopo l'invasione arabo-musulmana. Così quel luogo, visto nel periodo dell'infanzia come una città squallida e tenebrosa, è diventato un luogo il quale piccolo Luigi è riuscito ad amare e imparare grazie ai canti popolari, fiabe e leggende del folklore siciliano raccontati dall'anziana servente di casa Pirandello, Maria Stella.

Nato in una famiglia laica, il piccolo Luigi ha avuto la prima istruzione religiosa da questa Maria Stella, ma di una religione sostanzialmente a sfondo magico e animistico. Maria Stella lo conduceva, con l'aiuto silenzioso di madre di Pirandello, nella vicina chiesa

---

<sup>5</sup> *Ibidem.*

di S. Pietro dove il padre beneficiale Sparma cercava di completare gli insegnamenti di Maria Stella. «Pirandello imparò piccino da lei anche a credere negli spiriti»,<sup>6</sup> scrive Gaspara Giudice nella sua biografia. Gli stessi riappariranno più tardi anche nell'opera pirandelliana: *La Casa del Granella*, *L'angelo Centuno*, *Il Covo di Mizzaro*, in alcuni episodi di romanzi come nella prima stesura dell'*Esclusa* e *Il Fu Mattia Pascal*.

È certo che questa provincia, questi complessi rapporti della prima età con le connessioni psicologiche e umane avranno un riflesso particolarmente intenso nell'opera di Pirandello. In questo caso sembra importante tra gli episodi riportati da Nardelli. Ci spiega che Stefano, il padre di Pirandello, ha sparato i colpi di fucile contro le campane della vicina chiesa che turbavano la tranquillità dei suoi sogni e successivamente per riparare il gesto inconsulto ha donato una nuova campana alla chiesa.

Secondo il Giudice, tra padre e figlio c'era sempre una barriera e rispetto a sua mamma, aveva un rapporto distante e freddo con suo papà: «Ubbidiva per dovere e per amore. E amava la mamma non il padre».<sup>7</sup>

È probabile che anche questo disagio familiare facesse avvicinare di più il piccolo Pirandello alla famiglia di sua madre che era agrigentina borghese e intellettuale, non a quella del padre Stefano. Le motivazioni che hanno condotto Pirandello si è avvicinato al mondo della narrativa e al teatro attraverso: la vita sociale girgentana, l'istruzione religiosa presa da Maria Stella e la vita sociale che ha vissuto fermandosi a osservare prevalentemente la società borghese di cui faceva parte la famiglia della madre. Così, osservando due tipi di classi sociali, ha proiettato gli stessi valori e disvalori di queste nell'Italia unita.

Questo primo periodo della vita di Pirandello è particolarmente fondamentale perché ci permette di individuare alcuni suoi punti salienti essenziali. Hanno una certa importanza

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 17.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

i contrasti e le incomprensioni della vita familiare, come le infedeltà coniugali del padre, perdonate quasi sempre dalla madre ma non dal piccolo Luigi.

Fino ai tredici anni la vita di Luigi Pirandello passò a Girgenti. Leggeva tanto appassionatamente ma anche in modo disordinato. Scrisse le tragedie, le quali sono state perdute, che rappresentava con le sorelle e con altri ragazzi in un teatrino, mise in scena inoltre qualche testo di Goldoni. Nel 1880 Stefano Pirandello subisce un grave rovescio finanziario che riduce quasi alla povertà la famiglia. Il fratello maggiore, Felice, che viveva a Palermo, affida a Stefano la direzione di un suo deposito di zolfo, quindi Stefano si è dovuto trasferirsi a Palermo.

Il distacco dalla sua città fu molto spiciante per Luigi, però essere a Palermo, la capitale dell'Isola, offrì al giovanissimo Pirandello un ricco bagaglio di esperienze culturali e una vita più benestante. A differenza di Girgenti alla quale lui rimase sempre legato, Palermo era un mondo nuovo, una grande e illustre città che improvvisamente allarga gli orizzonti del ragazzo, muove la sua fantasia; questa mutazione è un cambiamento senza che lascerà qualche impronta nei suoi romanzi e novelle. Palermo era un mondo formidabile da scoprire per il giovane Pirandello. Gli anni tra il 1880 e il 1886 sono gli anni formativi di Pirandello sul piano degli studi e delle scoperte culturali più ricche e più moderne a differenza di Girgenti.

In questo periodo scrive poesie di nascosto dei famigliari. Sono le poesie in cui si sentono le impressioni di letture scolastiche, da Foscolo a Prati, da Carducci a Graf, da Rapisardi allo Stecchetti. Nella sua biografia, Gaspare Giudice esprime che sia un passo dai semplici avvicinamenti a un'ideale antologia romantica.

Ci sono non pochi nomi e immagini femminili nel «piccolo canzoniere pirandelliano», per prima Brunetta, una “villanella”, una Ghita, e ancora Maria e infine Linuccia. Tra tutte

queste immagini femminili Linuccia ha un senso molto particolare nella vita di Pirandello. Lina, diciannove anni, è la figlia di un fratello di Stefano. In quel periodo Luigi, che ha sedici anni, si innamorerà appassionatamente e più tardi sarà la prima fidanzata dello scrittore.

La biografia di Nardelli e di Giudice sono affini su un episodio, ovvero l'odio verso il padre di Pirandello. Quest'ultimo ebbe una relazione con una donna appartenente a vincoli lontani di famiglia.

Era un piccolo scandalo dentro la famiglia, che influenzò profondamente il rapporto tra il padre e figlio. Nardelli pensava che ci fosse un silenzio ostinato e lontano. Questo silenzio durò anche quando Stefano, ormai vecchio e povero, trovò rifugio nella casa di Luigi a Roma dopo la morte della moglie. Il rimpianto e il rancore vicendevole tra il padre e Luigi lasciarono le tracce in opere narrative dello stesso Pirandello; come sottolineato nella novella *Ritorno* e in modo particolare nel romanzo *I vecchi e i giovani*, dove il personaggio di Flaminio Salvo ha dei tratti in comune con il padre. In altre parole, questo episodio costituì un nuovo trauma familiare che influenzò profondamente l'animo di Pirandello lasciando in lui una traccia incancellabile e che lo condusse in una via piuttosto insolita.

Una delle sorelle di Luigi influenzò Stefano in merito alla decisione di riportare la famiglia nel 1886 a Girgenti per commerciare lo zolfo sulla costa del canale di Sicilia. Ma Luigi rimase a Palermo per frequentare l'ultimo anno di liceo. Dopo il fidanzamento di Pirandello con la bella cugina Lina di cui il giovane Luigi era molto innamorato, ella pretese che lo scrittore abbandonasse gli studi per dedicarsi al lavoro nell'azienda paterna e per poter affrontare i pesi della sua famiglia. Era un'esperienza nuova per il giovane studente e poeta quella di trasferirsi dai suoi libri e dalle sue carte al lavoro di controllo in una polverosa nube di zolfo. Per questo salto improvviso in un mondo del tutto diverso da quello che era stato,

si può intravedere che sia una testimonianza il romanzo *I vecchi e i giovani* dove lo scrittore riflette sé stesso nel personaggio di Antonio Del Re.

Probabilmente questo nuovo incontro con la realtà fu l'occasione di un nuovo trauma per lo scrittore; quello dell'impossibilità di far conoscere il suo mondo agli altri, un colpo che confermava la sua solitudine nella vita sociale.

Luigi riescì a ottenere il permesso dal padre di iscriversi all'Università di Palermo nelle facoltà di Legge e di Lettere. Così, riprese i suoi studi prediletti nella capitale dell'Isola. Si formarono proprio in quel periodo i principali ideologi e dirigenti del movimento dei Fasci Siciliani tra cui ci furono i suoi amici come Francesco De Luca, Enrico La Loggia, il De Felice Giuffrida. Per tutto l'anno che rimase a Palermo, non pensò praticamente a essere attivo nella politica.

Fu un anno assai arduo per il giovane Pirandello in quanto dovette declinare del suo rapporto con la cugina, in quanto poteva portare a un disagio sulla vita familiare, forse per gelosia o sospetti di Pirandello stesso. Il fidanzamento di due giovani avrà una rottura definitiva quando Luigi Pirandello si trasferirà l'anno successivo per proseguire i suoi studi.

Il periodo di Pirandello a Roma non durerà tanto; indubbiamente non sarà possibile abbandonare la Sicilia con la quale sarà unito per tutta la vita da sottili legami e la Sicilia rimarrà fino all'ultimo giorno come la fonte più ricca della sua ispirazione. La vita a Roma, l'ambiente universitario romano in cui viveva lo rendevano felice. Inoltre, in quel periodo tentò di rappresentare i suoi lavori nel teatro di Roma; che evidentemente non portarono al successo. Uno dei suoi lavori ha un titolo significativo, *Provando la commedia*, che già prefigura l'idea di un pirandelliano "teatro nel teatro". I testi sono andati dispersi e quindi non c'è nessuna traccia di rappresentazioni pirandelliane negli archivi teatrali romani dell'epoca.

D'altre parte, gli aspetti monumentali della città e i suoi ricordi storici, le contraddizioni e i contrasti politici e sociali sono le tracce lasciate da questo primo periodo romano nella raccolta di poesie *Mal giocondo*. Si possono notare anche i segni dell'ironia, del pessimismo talvolta al limite nel nichilismo, nelle novelle e nelle commedie come *La giara*, *Il berretto a sonagli*, di romanzi come *Suo marito* e *Uno, nessuno e centomila*.

Dopo il breve soggiorno romano, a causa di un contrasto col docente, preside della facoltà di Lettere, Pirandello si iscrive all'università di Bonn, rinomata in quel tempo per la scuola di Filologia romanza. La scelta di studiare in un'università di una piccola città, anziché in quella di una metropoli (che era diventata oramai la capitale dell'Impero Germanico), per Pirandello era una maggiore possibilità di assimilare e di concentrarsi sui propri studi. Questa città, come in molti altri intellettuali meridionali, ha inciso impronta anche in Pirandello e questo era come una scoperta di un mondo totalmente diverso da quello che conosceva: mentalmente più aperto, con una cultura più ampia e articolata, costumi di vita liberi dai tabù del mondo mediterraneo, indubbiamente si trattava di una nuova società più dinamica.

Pirandello era uno studente molto bravo ed aveva uno stretto contatto con i docenti e compagni di studi; partecipando appassionatamente alla vita universitaria ha migliorato anche la conoscenza del tedesco. Sebbene fosse ancora formalmente legato dal fidanzamento con la cugina Lina avrà anche una relazione con una ragazza di Bonn, Jenny Schulz-Lander. A lei è dedicato il secondo volume dei versi *Pasqua di Gea*.<sup>8</sup> In queste poesie si tratta delle visite notturne di Jenny nella camera di Pirandello:

Giù per la scala di legno  
Furtiva tu scendi la notte.

---

<sup>8</sup> Apparso nel 1891 presso la Libreria Editrice Galli di Milano.

Tremi e nel profondo amplesso  
Soffochi la paura.

E aggiunge descrivendo il mattino:

... come un'italica aurora tu rosea ti levi  
Dall'amorose lotte con voluttà perdute...<sup>9</sup>

Questo rapporto con la giovane tedesca non è un amore privo di rimorsi o di proibizioni. Pirandello non riesce a superare una sua incapacità all'abbandono totale, una censura intima che gli vieta di liberarsi dalle ombre di pregiudizi e di tabù.

Il periodo di Bonn è assai importante per comprendere meglio della personalità e dell'opera di Luigi Pirandello in quanto conclude la sua tesi rigorosamente, arricchendosi di una certa professionalità e del bagaglio culturale. Dopo la laurea a Bonn, tornò a Roma e collaborò a giornali e riviste italiane e a Roma cercò subito di inserirsi nell'ambiente letterario in certo senso "ufficiale". Pirandello frequenta il siciliano Ugo Fleres, giornalista e pittore, che non lo presenta soltanto a Luigi Capuana, siciliano, ma anche agli altri scrittori e artisti d'avanguardia o comunque innovatori, per lo più docenti universitari o giornalisti. Si potrebbe dire che con il ritorno da Bonn Pirandello entra nel quadro istituzionale grazie agli studi presso l'università della città e con il prestigio che poteva derivarne nel piccolo mondo letterario romano. Continua a scrivere poesie e a collaborare a riviste letterarie con recensioni e novelle. Inoltre, a quell'epoca, con il sostegno di Luigi Capuana, uno dei suoi amici, intensifica il suo lavoro di narratore in prosa e scrive il primo romanzo *Marta Ajala*, che pubblicherà solo nel 1901 con il titolo *L'esclusa*.

---

<sup>9</sup> N. BORSELLINO, *Ritratto di Pirandello*, cit., p. 90.

Nel 1894, anche il matrimonio a Girgenti dà una svolta importante alla vita di Pirandello. La sposa, Maria Antonietta Portulano, che è la figlia di un ricco socio di affari del padre, gli porta una dote molto grande per l'epoca. Il fidanzamento era stato attentamente negoziato tra le due famiglie. Ai due giovani era stato concesso di vedersi da lontano. Antonietta ha ventidue anni (quattro anni meno di Luigi) e ha compiuto i suoi studi presso le suore girgentane di San Vincenzo. Orfana di madre, Antonietta è stata severamente educata secondo i canoni della rigida moralità ottocentesca e siciliana.

Il periodo successivo al matrimonio è felicemente creativo per il giovane letterato. Insieme alla stesura del primo romanzo, *L'esclusa*, che apparirà otto anni più tardi, uscirà nel 1894, l'anno stesso del matrimonio, la prima raccolta di novelle; completa quindi la stesura dei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, la cui seconda parte apparirà nella rivista «Tavola rotonda» nel novembre 1895. Nello stesso anno, completa il suo secondo romanzo *Il Turno* che vedrà la luce nel 1902 presso l'editore di Catania Giannotta e traduce le *Elegie romane* di Goethe. Si intensifica in questo periodo la sua collaborazione a giornali e riviste, tra le quali «*la Gazzetta letteraria*» di Torino, «*Natura ed Arte*», «*Roma letteraria*», «*La Critica*» pubblica note di critica d'arte sul «*Giornale di Sicilia*» di Palermo, collabora a «*La Tribuna illustrata*», «*La Vita italiana*» con note e articoli di critica letteraria e di filologia.

Trascorre serenamente la vita familiare dello scrittore in questi anni; nel giugno del 1895 nasce il primo figlio Stefano, nello stesso mese del 1897 la figlia Lietta e ancora nel giugno 1899 il terzo figlio, Fausto. Gli anni passavano tranquillamente, ma forse con un groviglio di malintesi difficili da chiarire che esploderanno più tardi, dopo lunghi anni operosi e senza problemi economici. Pirandello continua ad allargare le sue collaborazioni e nel 1901 raccoglie sotto il titolo *Zampogna* le poesie successive a *Pasqua di Gea*, però la sua produzione di questi anni sarà quasi solamente di carattere critico e narrativo; molte sono

infatti le novelle apparse in questo periodo. Tra le nuove collaborazioni: «Tribuna», «Nuova Antologia», «La Riviera Ligure», «La settimana» di Napoli. Nel 1902 appaiono anche due volumi di novelle: *Beffe della morte e della vita* e *Quand'ero matto*.

### **I.3. La crisi in famiglia**

Il 1903 è l'anno che segna la grande crisi familiare di Luigi Pirandello a causa dell'improvviso tracollo finanziario di suo padre, in seguito all'alluvione di una miniera di zolfo nella quale lo scrittore si era impegnato. Antonietta ebbe la notizia attraverso una lettera in assenza del marito a casa. Al ritorno, Pirandello trovò la moglie a letto, sconvolta dalla notizia e semiparalizzata. Da questo trauma Antonietta non si risolleverà più. Fin dall'inizio, l'incontro tra due giovani causa una essenziale reciproca difficoltà che portò ad una incomprensione sin dall'inizio. La fragilità di Maria Antonietta risale alla sua stessa educazione familiare.

Difficoltosa per Antonietta, e a causa di altri piccoli o meno piccoli traumi, dovè essere ancora la prima ambientazione a Roma, in un mondo così diverso da quello provinciale dei Portulano e delle famiglie legate alla sua, con un marito di cui forse non riusciva ad afferrare i pensieri e le fantasie, e il difficile, se non per lei ermetico, linguaggio di quell'ambiente culturale di cui egli fa parte, i suoi problemi così diversi da quelli del suo mondo provinciale. Queste sono, certo, le ragioni «dalla parte di Antonietta», cui si aggiunge il colpo finale della sparizione della dote, quasi una perdita di prestigio familiare, di autorità morale. Guarita dopo sei mesi dalla paresi che le aveva inferto la notizia, Antonietta non riuscirà più a ritrovare un equilibrio, e Luigi Pirandello ne soffrì in tutti gli anni successivi le immotivate gelosie che giunsero sino all'assurdo sospetto di incestuosi rapporti con la figlia Lietta, non senza amoroze riconciliazioni seguite da ricadute nella follia e da furenti scenate.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> F. VIRDIA, *Invito alla Lettura di Pirandello*, cit., p. 31.

Afferma così Gaspare Giudice che ricava l'informazione da confidenze di persone della famiglia Portulano.

Ma il trauma è stato gravissimo anche per lo stesso Pirandello, tanto che al primo momento aveva meditato di suicidarsi. Scarta l'idea del suicidio e si pone il problema di far fronte alle esigenze di vita per sé e per la sua famiglia. Con dolore e vergogna vende i gioielli della moglie e chiede lavoro ai giornali e riviste con le quali collaborava, grazie alla sua conoscenza del tedesco fece traduzioni e impartì lezioni private. Allo stesso tempo continuò a scrivere di sera, dopo le lezioni private. Il romanzo successivo fu *Il fu Mattia Pascal*. Mentre vegliava la moglie, traspose il suo dramma in quello del protagonista cercando, nel perenne contrasto con il mondo della moglie, i motivi della fuga dalla sua identità del personaggio stesso. Fu un romanzo nuovo nella letteratura dell'epoca e anche rispetto alla sua precedente produzione narrativa. La novità del romanzo fu subito riconosciuta in Italia ed esterno: fu pubblicato in volume nel 1904 nelle edizioni della stessa «Nuova Antologia».

Nel 1906 Pirandello inizia la stesura del romanzo *I vecchi e i giovani* che ha per sfondo le lotte e i rivolgimenti sociali nella Sicilia degli ultimi decenni dell'Ottocento. Raggiunto uno dei traguardi più ambiti, allora e forse anche oggi, dagli scrittori italiani, Pirandello collaborò al «Corriere della Sera» fino alla sua morte.

L'avvicinamento di Pirandello al teatro inizia piano ma senza diffidenza fin dall'infanzia. Ma tredici anni che corrono tra le crisi famigliari del 1903 e il 1915, saranno dedicato in modo particolare alla narrativa. Dopo il romanzo *I vecchi e i giovani*, scrive anche il romanzo *Suo Marito* nel 1911. A causa della collaborazione al «Corriere della Sera» si era impegnato di più con la pubblicazione di altre raccolte. Il suo ritorno al teatro è stato grazie al commediografo Nino Martoglio. Lo persuade a trarre una commedia dalla novella

*Lumie di Sicilia*. Subito dopo mette in scena pur essa tratta da una novella, *Il dovere del medico*. Tuttavia Pirandello non riesce ancora a vincere tutte le sue paure per il teatro.

Vorrei aggiungere che fa parte della nativa Sicilia con un'idea istituzionale della letteratura, ha il successo in poesia e anche in prosa, che nella laurea a Bonn e più tardi nell'insegnamento scolastico cerca una copertura accademica alla sua vocazione di scrittore che deve anche servire di freno alle tensioni del suo mondo. Probabilmente questo suo atteggiamento mentale gli vieta di essere presente nel dibattito culturale di quegli anni che si sviluppa nelle riviste fiorentine sulle quali non compare la sua firma, né viene citato. Bisogna aggiungere che Pirandello, il quale sarà l'autore di testi come *Sei Personaggi in Cerca d'autore*, *Così è (se vi pare)*, *Il Berretto a sonagli*, è già l'autore di un romanzo come *Il fu Mattia Pascal* e sarà l'autore di *Uno, nessuno e centomila*, sembra ignorare del tutto le prime avanguardie letterarie e artistiche italiane come il Futurismo, il Simbolismo, il Surrealismo, l'Impressionismo e l'Espressionismo. Tutti questi movimenti culturali non lo influenzano ma solo molto più tardi si renderà conto di alcune somiglianze della sua ispirazione con le intuizioni di Freud. Vorremmo aggiungere che questo isolamento da tutti gli ismi contemporanei non soltanto è uno dei caratteri della solitudine pirandelliana, ma di una particolare libertà nella sua osservazione del mondo e della vita ed anche di una forte autonomia alla sua scrittura. Non si dovrebbe mai pensare che Pirandello sia come un uomo fuori del tempo; al contrario, nonostante questa sua astrazione dalle problematiche a lui contemporanee e il linguaggio molto particolare tipicamente ottocenteschi, Pirandello non è mai uno scrittore antiquato o tradizionale.

Pirandello era considerato anche un apolitico, anche perché il suo corrosivo spirito di negazione gli vieta di inserirsi in una ideologia politica: «Tuttavia non vanno dimenticate le origini risorgimentali della sua educazione familiare che incidono su lui anche nel senso di

una delusione nata da quello che egli considera il tradimento politico del Risorgimento da parte delle nuove classi dirigenti italiane».<sup>11</sup>

Era anche contro la guerra, soprattutto quando suo figlio Stefano si arruolò volontario; anzi fu tentato di arruolarsi come volontario (aveva quasi cinquant'anni e non era mai stato soldato prima di allora). Anche se è cresciuto in Sicilia ed educato rispetto alla tradizione cattolica, dichiara come un ateo. Ma proprio grazie a questa ambiguità e ambivalenza, riesce ad analizzare i sentimenti e ha la capacità di cogliere attraverso l'assurdo e il grottesco gli aspetti della condizione umana e di scoprire in fondo alle anime dei suoi personaggi il perenne paradosso dell'esistenza, "la pena di vivere così".

Il 1915 e gli anni successivi segnano un altro nodo doloroso della vita familiare di Pirandello anche se sono gli anni più operosi per il suo lavoro di scrittore. Per i problemi ai quali non riesce a trovare soluzione come il dissesto finanziario del padre e la follia della moglie, l'unica consolazione sua era scrivere. Dal momento che non sono più sufficienti gli strumenti del suo esordio e adatti i mezzi per l'espressione del drammatico mondo poetico, nascono in lui nuove tensioni con la necessità di superare gli ultimi scogli da raggiungere. Sulla sua vita familiare pesa sempre il dramma della sua moglie che non si riprende mai del tutto dal trauma del 1903, e all'entrata dell'Italia nel primo conflitto mondiale, il figlio Stefano, studente in lettere e scrittore, parte volontario per il fronte. Anche il secondo figlio Fausto che è affermato pittore, è chiamato alle armi, tuttavia malato di tubercolosi, sarà morto alcuni mesi più tardi. Pirandello rimarrà chiuso nella solitudine e nell'angoscia per le condizioni di Stefano, per il destino di Fausto, accanto alla moglie che lo opprime con le assurde scene di gelosia.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 35.

Sono gli anni in cui Pirandello si avvicina di più al teatro senza rinunciare al suo lavoro di narratore. Nel 1912 incomincia infatti a scrivere il romanzo *Uno nessuno e centomila* che riprenderà e porterà a compimento nel 1925. Nello stesso anno scrive anche il romanzo *Si Gira* che appare a puntuale sulla «Nuova Antologia» e l'anno dopo finirà di scriverlo con il titolo definitivo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

Così afferma il biografo Federico Vittore Nardelli:

Caduto prigioniero, ferito, il figlio Stefano, Pirandello, che lo sa in precarie condizioni di salute, cerca di ottenere con uno scambio di prigionieri il suo ritorno, facendosi ricevere anche da alti dignitari della Chiesa, ma le condizioni poste dal governo imperiale di Vienna rendono impossibile l'operazione. Pirandello si adatta, sia pure a malincuore ed anche sapendo che la moglie lo accuserà di non aver fatto tutto il possibile per farlo tornare. La gelosia di Antonietta si è mutata in aperta e a volte scatenata ostilità nei confronti del marito, alimentata anche dai pregiudizi provinciali sul suo lavoro di scrittore.<sup>12</sup>

Nel 1915, poco dopo la partenza di Stefano, muore a Girgenti la madre di Pirandello, Caterina Ricci Gramitto. Sua madre è molto fondamentale per lui per cui scrive *Colloquio con la madre*, subito dopo la scomparsa di Caterina, che sarà il primo dei *Colloquio coi personaggi*.

Il 1916 è l'anno del suo avvicinamento al teatro, dal quale aveva deciso di tenersi lontano dopo la caduta del Teatro Manzoni di Milano in cui aveva messo in scena la sua prima commedia in tre atti *Se non così*. Poi ebbe il successo anche *Pensaci Giacomino*, una commedia in tre atti al Teatro Argentina e il 4 novembre dello stesso anno la commedia campestre *Liolà*, pure in tre atti, in dialetto siciliano. Anche se per qualche tempo si rifiuterà di assistere alle rappresentazioni delle sue opere teatrali, Pirandello si è incentrato sul teatro.

---

<sup>12</sup> FEDERICO VITTORE NARDELLI, *Pirandello, L'Uomo Segreto*, Milano, Bompiani, 1986, p. 94.

Nel 1917 la Compagnia di Virgilio Talli mette in scena con successo la parabola in tre atti *Così è (se vi pare)* tratta dalla novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*. Il 27 giugno al Teatro Nazionale di Roma va in scena, rappresentata dalla Compagnia di Angelo Musco, la commedia in dialetto siciliano *'A birritta cu' i ciancianeddi (Il berretto a sonagli)* e il 9 luglio l'atto unico, sempre in dialetto, *La Giara*. Il 27 novembre la Compagnia di Ruggero Ruggeri rappresenta al Teatro Carignano di Torino la commedia in tre atti *Il Piacere dell'onestà*.

Nel novembre del 1928, poche settimane dopo la fine della guerra, ritorna il figlio Stefano, e questo ritorno permette a Pirandello e ai suoi familiari di prendere la decisione però in quel momento era molto difficile e doloroso. Lo scrittore affronta dopo molta esitazione, su consiglio dei medici di trasferire Antonietta in clinica dove sembra riacquistare un po' di tranquillità, non trovandosi più accanto il marito. Si può notare che tutto questo che si sviluppa proprio nel quadro familiare di Pirandello è una tipica situazione della novellistica e del teatro pirandelliano. Antonietta detesta suo marito. A causa della sua pazzia, vede Pirandello come un demoniaco donnaiolo capace di insidiare le sue alunne, amiche di famiglia e moglie di amici, con i pensieri incestuosi nei confronti della stessa figlia:

Va aggiunto che Antonietta nella sua follia detesta le qualità migliori di suo marito, il suo attaccamento al lavoro, la sua cultura, la sua vocazione d'artista, valutandole ingiuriosamente come prove di infedeltà, di fatuità, di vanità. Nessuno ha forse sondato, salvo forse lo stesso Pirandello, il dramma intimo, profondo, di questa donna, e se Pirandello lo ha fatto non lo ha certo rivelato ad altri.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 99.

Sarebbe giusto cercare nel suo ambiente familiare le cause di questa avversione di Antonietta; il padre di lei, Carmelo Portulano, odia fin dall'inizio il suo genero e anche la perdita della dote della figlia ingrandisce forse la sua malevolenza. Con il ricovero in clinica di Antonietta, Luigi Pirandello riacquista la sua tranquillità, ma soffre per questa divisione dalla moglie che aveva sposato senza amore, ma che aveva fatto oggetto di un particolare culto, al quale si univa un sentimento di protezione e una sensuale attrazione per la donna che molti descrivevano come bellissima, alta e fiorentina.

L'entrata di Antonietta in una casa di cura, dalla quale non uscirà più, segna una nuova svolta nella vita di Luigi Pirandello. Apre infatti il periodo del successo teatrale di Pirandello nel quale raggiunge il momento più alto e più intenso della sua capacità creativa. Tra il 1919 e il 1920 appaiono due nuove raccolte di novelle; *Berecche e la guerra* e *Il Carnevale di morti*. Al Teatro Olimpia di Milano mette in scena *L'uomo, la bestia e la virtù*, al Goldoni di Venezia *Come prima meglio di prima*, al Quirino di Roma *Tutto per bene*. Ormai Pirandello è uno degli autori di teatro più conosciuti. Però la società italiana non può capire o accettare naturalmente il suo teatro. Per cui gli dà il via all'interesse internazionali:

Per la prima volta 'Sei personaggi in cerca d'autore' si rappresenta al Teatro Valle di Roma dalla compagnia di Dario Niccodemi con Vera Vergani e Luigi Almirante. Al grido di «Manicomio!», quasi una parola d'ordine antipirandelliana, il pubblico, o meglio la parte del pubblico mondano incapace di comprendere il gioco sottile e talvolta sofisticato della dialettica pirandelliana, la sua novità, attese lo scrittore che usciva dal teatro con la figlia, difeso da pochi amici, per insultare "quel matto di Pirandello", il quale passò imperturbabile tra quella folla di scalmanati per raggiungere un taxi in attesa.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> F. VIRDIA, *Invito alla Lettura di Pirandello*, cit., p. 40.

Anche la critica dei giornali romani fu negativa; ma qualche mese dopo, recitata dalla medesima compagnia al Teatro Manzoni di Milano, *Sei personaggi* ebbe un esito glorioso e il successo fu sottolineato dal consenso della critica milanese. Con questo successo ottenuto, la sua carriera iniziò nei maggiori teatri di tutto il mondo, da Parigi a Berlino, da Londra a New York, da Vienna a Mosca, da Barcellona a Buenos Aires. Lo stesso accadde per l'*Enrico IV*, rappresentato per la prima volta a Milano. Fu un successo memorabile anche per della critica milanese e anche quest'opera iniziò a sua volta una carriera internazionale non meno prestigiosa dei *Sei personaggi*.

È difficile a questo punto seguire tutta la serie degli innumerevoli spettacoli pirandelliani in Italia e all'estero. Pirandello è lo scrittore italiano che per la prima volta oltrepassa i confini della fama nazionale, una fama mai raggiunta nei suoi tempi migliori.<sup>15</sup> Il suo teatro è al centro di discussioni e di dibattiti in Italia e fuori d'Italia, e la sua filosofia «pirandellismo» sembra accrescere i consensi alla sua opera, anche a quella narrativa.

A poco a poco si era aperto al suo ruolo di grande scrittore internazionale accettando anzi di essere presente alle prime dei suoi testi di teatro. Entrava nel mondo del teatro con una partecipazione sempre più intensa: a Parigi ebbe un buon rapporto con Charles Dullin e Crémieux che suscitarono una certa curiosità verso lo scrittore. Pirandello che per molti anni non si era mosso da Roma, ormai accettava inviti ad assistere alle rappresentazioni di suoi lavori in città europee e persino oltre oceano.

Nel 1925 apre al pubblico la sua attività con l'atto unico *Sagra della nave* al Teatro d'Arte di Roma accompagnato da un gruppo di giovani scrittori tra i quali Stefano Landi (figlio di Pirandello), Orio Vergani, Massimo Bontempelli. Luigi Pirandello ne assume la

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

direzione. Prima attrice è una giovane, Marta Abba, che Pirandello stesso ha scelto distinto e che sarà interprete, ispiratrice e compagna dello scrittore negli anni successivi.

Gli anni '20 furono gli anni in cui lo scrittore cominciò a interessarsi di politica. Pirandello è assimilato a una forma di anarchismo individualista. Era contro lo Stato e lo biasimava a causa del disinteresse nei confronti del sud Italia. In un romanzo come *I vecchi e i giovani*, e così anche in molte novelle di ambiente siciliano, Pirandello non nasconde la sua protesta per la condizione di miseria e di estremo sfruttamento degli operai delle zolfare e dei contadini, la sua simpatia o la sua comprensione per le lotte pre-socialiste dei Fasci dei lavoratori siciliani.

Nel novembre del 1936 si ammala gravemente di polmonite dato che esce da un teatro Cinecittà<sup>16</sup> senza coprirsi abbastanza e il 10 dicembre muore. Qualche mese dopo vengono scoperti i sulfamidici che forse avrebbero potuto guarirlo.

Aveva disposto che il suo corpo fosse cremato e che l'urna cineraria fosse portata in Sicilia. Le sue ceneri, racchiuse in un cratere greco ricavato nel tufo arenario della sua terra, riposano al «Caos» dove Pirandello nacque, come si leggeva nelle sue ultime volontà: «murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui».

---

<sup>16</sup> Dove si facevano le riprese cinematografiche de *Il fu Mattia Pascal*.

## CAPITOLO SECONDO

### L'ESCLUSA

#### **II.1. La donna nella vita e nella letteratura del Novecento**

Nella seconda metà dell'Ottocento, il passaggio dal Romanticismo al Verismo corrisponde a un passaggio da una civiltà contadina a una civiltà cittadina e industriale. Si vede anche il cambiamento del ruolo della donna nella società. Nell'Ottocento mentre le donne iniziano ad essere più informate dei loro diritti, nel frattempo si mantengono il loro ruolo di figlia-madre-casalinga assegnato dalla società. La rivoluzione industriale crea un ambiente benevolo per le donne. Iniziano a entrare nelle fabbriche nonostante abbiano un pagamento alla metà di quello maschile. È molto essenziale per la donna della classe media, così comincia ad avere la possibilità d'istruzione e la libertà nella vita sociale e per le ragazze giovane si aumentano le opportunità di possedere una propria indipendenza economica. Questa trasformazione trova un confronto nel mondo della letteratura e del teatro.

La donna romantica era una donna assolutamente idealizzata, giovane, bella ed è sovrastante moralmente rispetto all'uomo. Il romanticismo dedica un posto assai grande alla donna anche perchè la letteratura dell'Ottocento indica molte figure femminili. Infatti non si è parlato tanto di amore quanto nel periodo romantico: le opere liriche o teatrali avevano i modelli di donne che erano rappresentate come figure immaginarie con una visione amorosa,

divina e travolgente. La donna è in capace di migliorare il cuore dell'uomo e indurlo alla virtù dato che viene considerata come un angelo il quale sconvolge l'uomo con la sua bellezza. Secondo il pensiero Romantico, la donna raffigura le aspirazioni del poeta. Le donne erano rappresentate come creature fragili, tenere, appassionate e pronte a vivere l'amore fino alla morte. Inoltre l'amore, il più pure dei sentimenti, è fonte di dolore e tormento per l'impossibilità di vivere l'amore assieme con la donna amata a causa delle convenzioni sociali.

La trasformazione sociale ed economica dei paesi europei influisce sulla rappresentazione della figura femminile. Di conseguenza, l'attenzione della letteratura si sposta su altri esempi di donne meno idealizzate nel romanticismo. In questo caso i letterati e gli artisti sviluppano un altro pensiero lontano dalle concezioni precedenti. Ormai questa concezione potrà alla donna a emanciparsi nel mondo del lavoro.

Non intendo porre l'attenzione sulla figura della donna che lavora a casa bensì della donna che decide di lavorare in cambio di un salario per sopravvivere. Questo tipo di donna esisteva già prima della rivoluzione industriale quando si guadagnava per vivere come filatrice, ricamatrice, bambinaia o domestica. Ma con la nascita della civiltà industriale, il ruolo della donna ha iniziato poco a cambiarsi.

In quell'epoca si incomincia a discutere l'idea che la donna avrà un lavoro fuori casa simile a quello degli uomini. Si aggiunge anche una serie di discussioni legate alla produttività del lavoro femminile non sempre ritenuto compatibile con il ruolo di madre, di creatura debole, non molto intelligente.

L'accettazione del lavoro femminile come espressione di autonomia della famiglia avverrà solo quando miglioreranno le condizioni di lavoro. Per alcune donne, il lavoro in fabbrica diventa un'affermazione di libertà e anche il punto di partenza per salire di un

gradino la scala sociale. La donna, lavorando continuamente, viene guardata con un certo sospetto dal mondo maschile. Creazione di un senso della perdita del potere da parte dell'uomo mette in crisi un modello di femminilità imposta da una cultura totalmente maschile.

Tutto questo si riflette in letteratura con le nuove figure femminili. Nella letteratura, a partire da metà dell'Ottocento alla concezione della "donna angelo" cantata da Dante, della donna religiosa come la Lucia manzoniana, della donna sottomessa, fragile che arriva a morire per l'amore, si sovrappone quella di una donna più sicura di sé, alcune volte anche aggressiva.

Il grande salto di qualità per l'emancipazione femminile in Italia come all'estero avviene quando alle donne viene data la possibilità di studiare e di cercarsi un lavoro, non per necessità, e quando vengono superati i pregiudizi della famiglia.

Tutti noi ricordiamo lo splendido, gentile personaggio di *Cuore* di De Amicis, la maestrina dalla penna rossa sul cappello, quasi a dare un tocco di grazia e di eleganza a un personaggio da molti ritenuto diverso dall'ideale femminile del tempo.

Ma se la maestrina di De Amicis è solo una figurina di contorno di *Cuore*, nello spazio di poco più di un decennio, in cui appariranno in Italia romanzi che hanno come protagonisti coloro che hanno studiato e scelto una professione per una loro esigenza di affermazione in modo da coltivare i propri interessi culturali e sostenere le proprie scelte di vita.

Uno di questi romanzi è *L'esclusa* di Pirandello. Siamo in Sicilia, negli ultimi anni del secolo, in una cittadina di provincia. Marta Ajala, sorpresa dal marito mentre legge una lettera di un giovane avvocato, amico di famiglia con cui aveva un semplice rapporto di amicizia, ingiustamente accusata di tradimento dal marito Rocco Pentagora, viene cacciata di casa. Dopo essere rientrata nella famiglia d'origine si trova a dover affrontare una serie di

difficoltà. Dopo la morte del padre rimane sola con la madre e la sorella e cerca lavoro. Vince un concorso da maestra che le viene negato per la sua vergognosa condotta. Solo per intervento di colui che sarebbe il suo amante, ormai diventato deputato, ottiene un posto in una scuola privata di Palermo. In questo romanzo Pirandello mostra che una donna esclusa dalla società viene riaccettata solo quando confessa di essere colpevole. Ciò che si può evidenziare è il comportamento della donna che in mezzo alla società maschilista riesce a sopravvivere solo grazie al suo lavoro.

## **II.2. Introduzione al primo romanzo di Pirandello**

Nelle opere pirandelliane si insiste con determinazione sul triangolo amoroso, sul nodo dei rapporti tra uomo e donna. In questa prospettiva i personaggi cercano di stabilire la propria identità e quella degli altri. La donna, per Pirandello, rappresenta il contrasto tra due realtà: una positiva (nella quale si riflette la vita con i suoi aspetti generici) e una negativa (dove si riflettono le convenzioni imposte dalla società) anche se questa ambivalenza rischia di rendere semplicistica e riduttiva la visione pirandelliana della donna. Le figure femminili nelle opere di Pirandello subiscono maggiormente la crisi dell'identità rispetto agli uomini, ma, allo stesso tempo, anche il contrasto dei ruoli sociali. Sono rappresentate da donne isolate e staccate dalla società che non rinunciano a rivelare l'ingiustizia che gli viene attribuita dal popolo. È chiaro, perciò, che il contatto con il mondo femminile di Pirandello sia problematico. Basta considerare il rapporto complicato con sua moglie, la quale arriverà alla pazzia a causa della sua gelosia. Si allontanerà, dunque, dalla casa anche perché sarà colpita da delirio paranoide che la rende pericolosa per la famiglia e gli altri.

Il matrimonio, per le donne pirandelliane, diventa un tormento e una pena. La vita matrimoniale viene paragonata ad una prigione, perciò le mogli non hanno la possibilità di sentirsi libere davanti al proprio marito. Talvolta questa situazione conduce la donna ad annullare la sua l'identità perché è l'unico modo per essere autonoma.

Franco Zangrilli afferma che “spesso in Pirandello la donna viene posta in un ambiente di pregiudizi secolari. E per quanto ella si faccia protagonista di una ribellione morale, infondo rimane la vittima di quell'ambiente”.<sup>1</sup>

La donna non riesce a esprimersi in matrimonio e tante volte il contatto fisico crea una situazione spiacevole perché ella ha stretto un legame che non dipende dalla sua volontà.

Quando ci si trova davanti al nome “Pirandello”, si pensa immediatamente alla seconda vita di Mattia Pascal. Però c'è anche chi pensa alle smorfie del signor Moscarda allo specchio e al conseguente raggiungimento alla verità triste sul suo naso storto. Pochissimi pensano a Marta Ajala, protagonista femminile del primo romanzo pirandelliano, *L'esclusa*.

Pirandello scrive il suo primo romanzo *L'esclusa* nell'estate dell'anno 1893 quando ha ventisei anni. Il titolo originario è *Marta Ajala*. Il primo romanzo dello scrittore agrigentino avrà tre redazioni: quella del 1901 nelle appendici del quotidiano romano «La Tribuna», con il titolo *L'esclusa*, poi quella milanese in volume nel 1908, presso Treves, e la redazione definitiva, riveduta e corretta, a Firenze del 1927. L'opera si presenta al lettore principalmente come un romanzo «di polemica sociale contro l'oppressione della donna da parte dei pregiudizi e delle convenzioni di una società arretrata, soggetta ai rigidissimi codici dell'onore e si offre, per almeno buona parte dello svolgimento della vicenda [...]»<sup>2</sup>

L'avvenimento ruota intorno alla figura della giovane Marta Ajala e si evidenzia la lotta per

---

<sup>1</sup> FRANCO ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo Editore, 1983, p. 170.

<sup>2</sup> GUIDO BALDI, *Pirandello e il romanzo – Scomposizione umoristica e «distrazione»*, Napoli, Liguori Editore, 2006, p. 8.

l'emancipazione della donna. È la storia ambientata in Sicilia, dove la protagonista viene accusata ingiustamente di adulterio. Dopo essersi cacciata da casa del marito verrà riammessa soltanto accettando la colpa illecita.

Marta, la protagonista del romanzo, dimostra diverse personalità davanti agli eventi diversi. La società italiana l'allontana e l'esclude, accusandola e approvando la violenza del marito dopo aver scoperto le lettere inviate da un ammiratore: l'avvocato Alvignani. In seguito, il padre di Marta si chiude in una stanza per la vergogna. La condanna nei confronti della giovane donna è unanime; tutta la comunità la indica come un'adultera, compresa la sua famiglia.

### **II.3. Un'eroina in lotta per l'emancipazione: Marta Ajala**

L'ambiente in cui si svolge la vicenda narrata da Pirandello in questo suo primo romanzo è una piccola comunità della provincia siciliana di fine Ottocento e inizio Novecento. L'Italia, all'epoca, era un paese caratterizzato da grandi differenze tra le regioni, dove l'identità nazionale non era ancora forte. Inoltre le differenze tra i due sessi erano chiare: «la condizione giuridica, economica e sociale delle donne era per molti versi inferiore a quella degli uomini. Escluse dal voto e dai pubblici impieghi in ragione del loro sesso e, soprattutto se sposate, [...] le donne italiane non erano ancora cittadine attive».<sup>3</sup> Tutti questi elementi influenzano la vita della donna. La maggior parte della popolazione pensava che le donne fossero degli esseri deboli e poco adatti a relazionarsi con la dura realtà del mondo che le circondava. È particolarmente nel sud Italia che queste 'credenze' sul genere femminile apparivano più diversificate, se si fa riferimento al concetto dell'onore: nel

---

<sup>3</sup> PERRY WILLSON, *Italiane. Biografia del Novecento*, trad. it. di Paolo Marangon, Bari, Laterza, 2011, p. 4.

“codice dell’onore” il prestigio sociale di una famiglia, soprattutto dei maschi della famiglia, poteva essere compromesso dall’immoralità sessuale della parentela femminile. La condizione della donna era per lo più disciplinata da un codice civile, detto anche “codice Pisanelli”<sup>4</sup> quando l’Italia era diventata da poco uno Stato unitario. Questo codice stabiliva molte disuguaglianze tra due generi riguardante l’adulterio:

L’adulterio della donna era sanzionato in modo diverso da quello del marito. Se un marito aveva rapporti sessuali occasionali, il fatto era considerato irrilevante, mentre se una donna aveva rapporti extraconiugali anche una sola volta, o semplicemente se l’opinione pubblica riteneva che lo avesse fatto, ciò costituiva un motivo per avanzare richiesta di separazione.<sup>5</sup>

Pirandello nell’*Esclusa* non usa i termini giuridici e non fa riferimento al codice civile. Tuttavia, attraverso il suo romanzo emerge il contesto ideologico e sociale in cui la vicenda è rappresentata: una Sicilia di fine dell’Ottocento, legata ancora a un’idea vecchia della società e soprattutto del ruolo della donna al suo interno. In questo senso lo scrittore agrigentino, attraverso la figura di Marta Ajala, sembra aver segnato una vera e propria svolta nella narrativa italiana a cavallo tra Ottocento e Novecento. Quindi Pirandello ci presenta Marta Ajala come un’eroina che decide di rispondere non con la ubbidienza alla condanna, ma con la ribellione con l’affermazione della propria innocenza e con una dignità che la porterà a essere «sdegniosa nei confronti del contesto sociale e delle sue persecuzioni».<sup>6</sup> Non si piega neppure di fronte alla rovina economica piombata alla sua famiglia dopo che il padre decide di rinchiudersi in casa reagendo alla vergogna di una figlia accusata di adulterio e di

---

<sup>4</sup> Il codice civile italiano del 1865 rappresentò il primo codice civile del Regno d’Italia e fu emanato il 2 aprile 1865 insieme ad altri codici. Sostituì le leggi e i codici civili che vigevano autonomamente e separatamente negli antichi Stati pre-unitari.

<sup>5</sup> Ivi, p. 5.

<sup>6</sup> G. BALDI., *Pirandello e il romanzo – Scomposizione umoristica e «distrazione»*, cit., p. 7.

trascurare l'azienda di famiglia. Alla fine il padre muore in breve tempo per dolore della vergogna.

Fin dall'inizio Marta si profila come l'eroina di una rivendicazione di giustizia. Affronta tutto ciò che è avvenuto coraggiosamente, combattendo con un ambiente ostile. Marta Ajala riesce a far uscire il suo lato eroico anche grazie alla presenza, al suo fianco, di due figure femminili, la madre Agata e la sorella Maria, che rappresentano lo stereotipo della donna sottomessa a una società patriarcale a cui non hanno il coraggio di ribellarsi. Si possono definire queste due donne come «prigioniere di un ruolo tradizionale della donna, passivo e rassegnato».<sup>7</sup> Il lato coraggioso di Marta viene sottolineato anche da un altro personaggio femminile: Anna Veronica che è un'amica sincera che porta un velo nero come simbolo dell'infedeltà e allude al destino brutto che Marta dovrebbe vincere. È una donna che era stata condannata e allontanata dalla società a causa dello stesso errore di Marta. Però, al contrario della protagonista del romanzo, Anna Veronica aveva accettato la colpa con la pazienza trovando conforto nella religione.

La signora Agata vedeva spesso in chiesa Anna Veronica, ma fingeva di non accorgersene; Anna intendeva e non se n'aveva per male: levava gli occhi in alto, e in essi e sulle labbra le ferveva più viva la preghiera, preghiera nutrita ormai d'amore per tutti, per gli amici e per i nemici, come se toccasse a lei dare prima esempio di perdono.<sup>8</sup>

Per un certo periodo, anche se sembra incline a seguire il suo esempio, Marta non seguirà questo ideale di pensiero. In quanto rinuncia alla confessione perché si sente innocente dato che la confessione si percepirebbe come ammissione della colpa. Lo rifiuta

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 8.

<sup>8</sup> LUIGI PIRANDELLO, *L'esclusa*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994, p. 33.

orgogliosamente perchè in lei è troppo forte la voglia di ricominciare, la rabbia e il desiderio di vendetta verso una società che l'ha resa un'esclusa:

Da quel momento, non aveva più versato una lacrima. Si era sentita tutta rimescolare, e la rabbia raffrenata s'era irrigidita in lei in un disprezzo freddo, in quella maschera d'indifferenza dispettosa di fronte all'afflizione della madre e della sorella, le quali, anzichè condannare il padre per la sua cieca, testarda giustizia, si mostravano costernate per lui, per il male che certo gliene sarebbe venuto alla salute, come se n'avesse colpa lei [...] Marta fremeva di sdegno e di rabbia, faceva un continuo violento sforzo su se stessa per contenersi di fronte alla madre e alla sorella, che si mostravano sempre più afflitte e abbattute.<sup>9</sup>

La vera svolta verso un percorso di emancipazione è mostrata dalla decisione della giovane donna di riprendere gli studi che aveva abbandonato quando aveva sedici anni a causa del matrimonio con Rocco Pentagora. L'idea di Marta era quella di incominciare la carriera dell'insegnamento, per garantire il sostentamento della madre e della sorella che erano in una situazione di miseria dopo la morte del padre Francesco Ajala:

Chinava il capo su libri, animata improvvisamente dall'antico fervore, quasi per un bisogno irresistibile di rinutrirsi [...]<sup>10</sup>

La possibilità per Marta Ajala di incominciare la professione di insegnante rappresenta una «rivendicazione del diritto della donna ad accedere alla cultura e all'attività professionale, che la liberi dalla dipendenza dall'uomo e ne sancisca la libertà come una persona autonoma». <sup>11</sup> Per Marta è un modo di ripartire da zero per la sua volontà di emanciparsi.

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 36-38.

<sup>10</sup> Ivi, p. 63.

<sup>11</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo – Scomposizione umoristica e «distrazione»*, cit., p. 9.

Il rapporto tra la donna e il lavoro è stato sempre un problema soprattutto considerando che all'inizio del Novecento i tassi di occupazione femminile erano in calo. In ogni caso lo stipendio delle lavoratrici era in genere poco più della metà di quello dei lavoratori. Con il matrimonio la donna perdeva quasi tutti i diritti civili. La condizione socioeconomica delle donne fra fine '800 e primi del '900 era disuguale. Il lavoro femminile difficilmente veniva riconosciuto e quasi tutte le donne occupate non venivano riconosciute come lavoratrici. Mentre gli impieghi erano impediti alle donne, ne spicca uno che al contrario rappresentava l'unica professione femminile di massa, l'insegnamento.

L'insegnamento era una professione accettabile per le donne perché non era in netto contrasto con l'idea del loro destino domestico, dal momento che riguardava l'educazione dei giovani [...] un nuovo tipo di figura femminile, più moderna, soprattutto per le donne che vivevano lontano dalla famiglia e dai genitori.<sup>12</sup>

Marta Ajala ha dalla sua parte una grande forza di volontà che la spinge a raggiungere l'obiettivo dello studio, vissuto da lei come una sfida nei confronti dei pregiudizi, non solo verso il disprezzo che le sue vecchie compagne di scuola avevano mostrato nel passato, ma anche nei confronti della comunità che era colpevole di averla resa un'esclusa nella società. L'impulso di Marta alla lotta è molto forte, ma questa sua resistenza non riesce a impedirle di essere la vittima di un'altra esclusione cioè quella del posto di insegnante. Un esempio della sua non resilienza di imporsi di fronte alle difficoltà della vita contro la società è: l'episodio della processione dei santi patroni: arrendendosi davanti al suo balcone per l'ordine del suocero Pentagora, il quale aveva messo su di lei lo stigma del disonore. Grazie all'intervento dell'Alvignani ottiene di nuovo il suo posto. Il trasferimento di Marta a

---

<sup>12</sup> P. WILLSON, *Italiane. Biografia del Novecento*, cit., p. 27.

Palermo, sempre grazie alla protezione di Alvignani, sembra indicare finalmente una svolta positiva:

Per quell'anno, del resto, la maestra Ajala poteva andare come supplente nel Collegio Nuovo in Palermo. In attesa di così grave decisione, Marta fu costretto a prolungare di altri quindici giorni 'la sua malattia'. Dopo circa un mese arrivarono due lettere dell'Alvignani, una per Marta, l'altra per l'ispettore Torchiara [...] Avvilta dall'impotenza di lottare contro l'ingiustizia patente di tutti; rivoltata della punizione inflittale immeritamente, si sentiva ormai avvelenata d'odio e di bile. Quella lettera le parve un'arma per la vendetta.<sup>13</sup>

Si giunge alla seconda parte del romanzo. L'ambiente cambia e Pirandello sposta la protagonista dal piccolo paese di provincia alla città siciliana. Qui Marta trova un luogo di lavoro sereno, soprattutto l'affetto dei colleghi e delle allieve, anche se all'inizio ha un timore incomprensibile:

Nessuno, è vero, l'aveva molestata; ma si sentiva ferita da tanti sguardi; le pareva che tutti la guardassero in modo da farla arrossire; e andava impacciata, a capo chino, mentre gli orecchi le ronzavano e il cuore le batteva forte. Perché? E come mai, tutt'a un tratto, la sua presenza di spirito s'era rintanata così in quello sciocco timore? Di che temeva? [...] appena entrata nel Collegio, si rinfacciava. E la presenza di spirito le ritornava di fronte ai tre professori [...]<sup>14</sup>

Insomma per lei sembra segnare la rinascita a una nuova vita. Il lavoro a Palermo ha dato a Marta la possibilità di mantenere la madre e la sorella e questo può essere un'occasione di rivincita nei confronti di suo padre che le aveva condannata ingiustamente:

---

<sup>13</sup> L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., pp. 84-85.

<sup>14</sup> Ivi, p. 96.

Marta non accetta la sua nuova condizione anche se apparentemente è calma. I suoi atti tendono a farla impossessare delle funzioni del padre venute a mancare o a riconquistarne il simulacro, la figura simbolica. Fa le maestre per mantenere madre e sorella, cioè per svolgere un compito economico cui il padre aveva deliberatamente rinunciato; quando si trasferisce a Palermo trova casa “guidata” - dice il narratore- da un lontano ricordo. Il padre tanti anni addietro aveva voluto mostrarle il luogo ove da giovane aveva combattuto, il giorno stesso dell’entrata di Garibaldi.<sup>15</sup>

Quindi Palermo rappresenta per la protagonista un ricordo lontano, che la riporta proprio al padre, il quale l’aveva portata in quei luoghi molti anni fa:

Marta aveva voluto, a sua volta, condurre la madre e la sorella a quella via, per indicar loro il posto. Per caso, alzando gli occhi, aveva scorto un cartello con l’appigionasi giusto lì, al portoncino su l’imboccatura del vicolo. E avevano preso a pigione quella casa per memoria del padre, quasi perché il padre stesso ve le aveva condotte.<sup>16</sup>

Il conflitto con la figura paterna si può dire uno dei temi più importanti e fondamentali dell’*Esclusa*. In Marta è particolarmente evidente che si determina «un processo di identificazione che la porta a sostituirsi al padre, vendicando così e cancellando l’ingiusta condanna subita da parte sua».<sup>17</sup>

In verità ciò che fa soffrire la protagonista è il fatto di essere esclusa dalla vita, «lei sola era l’esclusa, lei sola non avrebbe più ritrovato il suo posto, checchè facesse; per lei sola non sarebbe più tornata la vita d’un tempo».<sup>18</sup> La protagonista del primo romanzo di Pirandello è lontana dagli altri protagonisti delle opere più mature dello scrittore agrigentino. Questi personaggi che trasformano la loro esclusione in un privilegio, una possibilità di

---

<sup>15</sup> N. BORSELLINO, *Ritratto di Pirandello*, cit., p. 163.

<sup>16</sup> L. PIRANDELLO, *L’esclusa*, cit., p. 88.

<sup>17</sup> G. BALDI, *Pirandello e il romanzo – Scomposizione umoristica e «distrazione»*, cit., p. 10.

<sup>18</sup> L. PIRANDELLO, *L’esclusa*, cit., p. 95.

uscire dalla realtà che li circonda per poter osservare dalla lontananza. Non è ancora presente in Marta, come sarà poi in Mattia Pascal (si ricordi il grido dell'eroe che si prepara a trasferirsi a Roma: "io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere") un ineliminabile bisogno di vivere, di gettarsi nella vita di relazione, di godersi e di soddisfare i fondamentali bisogni. Forse, in lei, si presenta ancora in forma lieve la fisionomia che caratterizza il tipico personaggio pirandelliano, dalla personalità isolata, incoerente e plurale, quella che verrà teorizzata da Pirandello nel saggio pubblicato nel 1908 *L'umorismo*, e che fa la sua comparsa nel romanzo *l'Esclusa*:

Non si sentiva forse ciascuno guizzar dentro, spesso pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili, come sorti da un'anime diversa da quella che normalmente ci riconosciamo? Poi quei guizzi si spengono, e ritorna l'ombra uggiosa o la calma luce consueta.<sup>19</sup>

Da queste parole è difficile capire se siano parte della riflessione del narratore o del personaggio Marta, oppure se questo sia cosciente della propria pluralità interiore. Di conseguenza il suo atteggiamento di distacco dalla realtà, risente del bisogno di soddisfare le necessità legate all'istinto. Questo è un bisogno che si intreccia con l'insoddisfazione sentimentale e sessuale che ha Marta. Anche perché si disinteressa della cura di sé e della propria bellezza la quale provoca l'ammirazione dei passanti:

Non voleva più curarsi di sé. La madre si era rimessa a pettinarla e a ogni mattina; ma lei non voleva che perdesse tanto tempo ad acconciarla. [...] E allontanava lo specchietto a bilico che teneva sul tavolino, quasi infastidita della propria immagine, dello splendore intenso degli occhi, dalle labbra accese. Se poi la madre la costringeva a stare ancora seduta, sotto il pettine, sbuffava dall'impazienza, diventava irrequieta, smaniosa, come se sottostesse a una tortura. Perché, a che pro, adesso, tanto studio e

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 26.

tanto amore per la sua acconciatura? Non intendeva la madre che a lei, adesso, non doveva importare proprio nulla di comparire più o meno bella?<sup>20</sup>

Si nota anche come Marta afferma che a lei “non doveva importare di essere bella” anziché “non importava”, indicando cioè non una realtà di fatto ma un dover essere autoimposto.

A Marta dava segreto fastidio l’ammirazione che suscitava nei passanti. Talvolta, per essere meno notata, usciva di casa senza rifarsi a modo i capelli [...] Ma s’accorgeva, pur senza volerlo, che quel po’ di disordine cresceva grazie alla sua figura: fuggevolmente glielo diceva lo specchio, glielo ripetevano poi gli sguardi dei passanti e le vetrine delle botteghe.<sup>21</sup>

Però c’è un conflitto dentro Marta Ajala che da una parte la porta a trascurare il proprio aspetto mentre dall’altra genera in lei una soddisfazione della propria bellezza e del suo fascino che risponde al bisogno di piacere agli altri e di contentare il desiderio.

L’autoinganno non poteva durare tanto. La pace desiderata è impossibile e le notti di Marta sono tormentate da incubi e da visioni strane. Sebbene nella realtà quotidiana del lavoro cercasse di considerare di essere contenta, le appare effettivamente un’altra cosa.

Dopo il duro urto nel riaprire gli occhi stanchi alla realtà nuda e monotona della sua esistenza, in mezzo a quel rifiorire fascinoso della stagione, ogni mattina l’apprensione di sentirsi sola le cresceva.<sup>22</sup>

Ci sono due fatti o meglio dire due traumi nella vita di Marta che fanno emergere alla luce la coscienza della insoddisfazione e della propria infelicità. Il primo è la scoperta di

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 95.

<sup>21</sup> Ivi, p. 88.

<sup>22</sup> Ivi, p. 101.

essere oggetto d'amore da parte del collega mostruosamente brutto, Matteo Falcone, e il secondo è l'incontro con il marito che è venuto a Palermo per vedere di nascosto se quel mostro sia il suo amante. Marta ormai confessa a sé stessa che la via percorsa fino a quel momento è piena di sassi e spine ed è lontana dalla vita soddisfacente. Quindi dentro di lei esplose il bisogno di godere la giovinezza, cioè soddisfare il desiderio:

La sua vita, la sua giovinezza dovevano rimanere sepolte lì, nel passato? Non se ne doveva più parlare? Quel ch'era stato era stato? Morta? Tutto morto, per lei? Viva solamente per far vivere gli altri? Sì, sì, se ne sarebbe magari contentata se, esclusa così dalla vita, le avessero almeno concesso di godere in pace dello spettacolo dolce e quieto di quella casetta, ch'era come edificata sul sepolcro di lei. Ma che si parlasse almeno un poco, che si avesse qualche compianto almeno della sua giovinezza morta, della sua vita spezzata! Era stato pure un delitto spezzarle la vita così, senza ragione, stroncarle così la giovinezza!<sup>23</sup>

Dopo questa confessione, ricompare un'eroina ribelle, che rifiuta ormai l'esclusione dalla vita e sembra pronta per lottare, per affermare i propri diritti e per raggiungere l'ultima tappa della sua emancipazione<sup>24</sup> come donna:

Non vedeva l'uscita della sua via; ma sarebbe andata fino in fondo, a qualunque costo; già in attesa e preparata a scagliarsi contro ogni nuovo ostacolo che volesse sopraffarla.<sup>25</sup>

La lettera venuta da Alvignani, tornato a Palermo in cerca di riposo e distrazione, è l'occasione della rivolta nei confronti di una condizione difficile. Nel momento in cui ha dovuto abbandonare il lavoro, la invita a una propria conferenza. Le parole appassionate

---

<sup>23</sup> L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 107.

<sup>24</sup> Si parla anche di un'emancipazione sentimentale e sessuale.

<sup>25</sup> Ivi, p. 108.

dell'uomo sono come una voce di rivolta nei confronti di tutto quanto le era toccato fin lì di soffrire.

Ma perché doveva essere una vittima, lei? Lei che aveva vinto? Una morta, lei che faceva vivere? Che aveva fatto, lei, per perdere il diritto alla vita? Nulla, nulla... E perché soffrire, dunque, l'ingiustizia palese di tutti? Né l'ingiustizia soltanto: anche gli oltraggi e le calunnie. Né la condanna ingiusta era riparabile. Che avrebbe più creduto infatti all'innocenza di lei dopo quello che il marito e il padre avevano fatto? Nessun compenso dunque alla guerra patita: era perduta per sempre. L'innocenza, l'innocenza sua stessa le scottava, le gridava vendetta. E il vendicatore era venuto.<sup>26</sup>

Rimaner fuori per sempre dalla vita? Riempire d'ombra e di nebbia quel fulgore? Soffocare gli affetti che già da un pezzo cominciavano a ridestarsi in lei confusamente, febbrilmente, come ansiosa aspirazione a quell'azzurro, a quel sole di primavera, a quella letizia di rondini e di fiori; le rondini che avevano nidificato in capo al balcone; i fiori che la madre aveva sparso un pò da per tutto nella casa? Non era venuto anche per lei il tempo di rivivere?<sup>27</sup>

Infatti «Vivere! Vivere!» diceva l'Alvignani nella sua lettera. La sua innocenza e le ingiustizie sopportate fino a quel momento la fanno sentire ormai finita. Infatti Marta lo incontra fuori dal collegio dove insegna e si concede a lui.

A questo punto si aspetta che questa relazione segna finalmente la realizzazione del desiderio di emancipazione dell'eroina con l'inizio di una vita pienamente appagata a fianco del nuovo amante.

Comincia così la loro relazione vissuta sotto il segno della colpa e dell'oppressione. Gregorio Alvignani è innamorato, coinvolto sia sentimentale che sensualmente, ma è anche un uomo «solo in parte sincero».<sup>28</sup> Invece Marta è incapace di lasciarsi andare all'abbandono

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 113.

<sup>27</sup> Ivi, p. 114.

<sup>28</sup> MARGHERITA GANERI, *Pirandello romanziere*, Catanzaro, Rubettino Editore, 2001, p. 23.

passionale e al trasporto sensuale. Non ama l'amante come non amava suo marito. «Aveva perduto affatto la coscienza di sé, di ogni cosa; e andava innanzi senza volontà».<sup>29</sup> Non si era sposata per sua decisione ma per decisione dei genitori. Allo stesso modo sta con lui senza amore, per il desiderio di un sostegno e forse per un bisogno di rivincita. L'incapacità di amare è la base della psicologia di Marta la quale segna il centro profondo del romanzo. Infatti, l'Alvignani la rimprovererà per questo motivo.

Tu non mi hai mai amato: non hai amato nessuno, mai! O per il tuo difetto tuo o per colpa d'altri; non so. Tu stessa l'hai detto: tu sei sentita spinta da tutti nelle mie braccia [...]<sup>30</sup>

Però il problema è che Marta non sa amare perché non è libera intellettualmente. Non potendo scegliere il proprio destino e le proprie relazioni non riesce neanche a identificarsi in quello che le convenzioni sociali le hanno imposto. Con il discordo dell'Alvignani, Marta è caricata da un altro senso di colpa e si ritiene inevitabilmente di essere perduta.

[...] ormai si sentiva come giunta al suo fine, piombata nel suo fondo, dove tutti, tutti la avevano spinta, quasi a furia d'urtoni alle terga, e precipitata. Come ritrarsene? Come ritornare più indietro? Come riprendere più la lotta oramai? Era finita! Dove tutti avevano voluto ch'ella arrivasse, era arrivata. [...]<sup>31</sup>

Chiamava in soccorso, a raccolta, ragioni, scuse che sottonessero di fronte a lei stessa il concetto della propria onestà, quasi per farsene forte contro colui che così improvvisamente gliela aveva tolta, e per sottrarsi nello stesso tempo all'idea che l'avviliva e la schiacciava, di essere stata tratta, cioè, quasi passivamente, a quella stessa colpa, di cui – innocente – era stata accusata.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 120.

<sup>30</sup> Ivi, p. 137.

<sup>31</sup> Ivi, p. 123.

<sup>32</sup> Ivi, p. 124.

Marta cerca di trovare inutilmente una giustificazione per tacere quel senso di colpa confermando il motivo della caduta è che gli altri l'avevano spinta a comportarsi così con le loro persecuzioni e ingiustizie. Avere un rapporto adultero per vendicarsi contro le persecuzioni sarebbe un comportamento di negazione delle convenzioni, delle regole e dei tabù. Invece questo senso di colpa l'angoscia anche perché Marta rimane legata ai codici morali della sua società.

Mentre si svolge la relazione tra Marta e l'Alvignani, l'ex marito, Rocco, non sapendo niente degli ultimi sviluppi, prende la decisione di riavvicinarsi alla moglie. Invia a Palermo come suo intermediario Luca Blandino. Per caso va dall'Alvignani una sera in cui ci si trova anche Marta. Nascosta dietro la soglia, l'eroina ascolta il discorso: le intenzioni del marito e la risposta del suo amante. Dopo l'uscita dell'ospite scoppia una discussione furiosa tra i due. Alvignani obietta che è lei a decidere. Lui la invita a seguirlo a Roma ma lei non sa risolversi ad accettare. È allora meglio tornare con Rocco. Ma c'è un altro colpo di scena: Gregorio non sa che Marta è incinta.

Dopo questa rivelazione, ogni soluzione sembra impossibile. Marta che ha rifiutato di fuggire a Roma con l'amante per non abbandonare la madre e la sorella ed è stata disprezzata a causa della riconciliazione con il marito, comincia a meditare il suicidio. La situazione le appare sempre più insopportabile. La morte le sembra l'unica via d'uscita.

Marta e suo marito si incontrano di fronte alla donna Fana Pentàgora che è gravemente ammalata da tempo. Rocco, uscito vivo miracolosamente da una lunga malattia, le appare molto cambiato: è pallido, sofferente e al tempo stesso gentile. Sono momenti di grande contatto sentimentale. La moglie gli confessa i suoi mutati rapporti con l'Alvignani e il suo progetto di suicidio. Dopo la morte della signora Pentàgora, Marta, rimanendo a guardarla,

scoppia furiosamente a piangere. In quel momento il marito rientra e, vedendola piangere, crolla anche lui. Vuole abbracciarla chiedendo di perdonarlo, di dimenticare tutto:

-Perchè? Perchè?... - chiese egli, tenendola sempre a sé, più stretta e baciandola perdutoamente.

-Lasciami, no! Lasciami. Non mi hai voluta. -seguì Marta.

-Ti voglio! Ti voglio! -gridò lui, esasperato, accecato dalla passione.

-No, lasciami! -scongiurò Marta, schermendosi, già quasi abbandonata di forze.

-Fammi andar via. Te ne supplico.

-Marta, dimentico tutto! E tu pure, dimentica! Sei mia! Non mi vuoi più bene?

-Non è questo, no! - disse Marta in un gemito, affogata dall'angoscia. -Non è più possibile, credimi, non è più possibile!

-Perchè? Lo ami ancora? – gridò Rocco fieramente, sciogliendola dall'abbraccio.

-No, Rocco, no! Non l'ho mai amato, ti giuro! Mai mai mai [...]<sup>33</sup>

Il romanzo ha dunque un finale aperto.

#### **II.4. I comportamenti crudeli verso le donne nell'Esclusa**

Marta viene mandata via da casa dal marito, Rocco, che scopre alcune lettere inviate alla sua moglie da Gregorio Alvignani, perché lui crede che Marta abbia commesso adulterio. Le lettere sono gli oggetti che causano la tragedia. Anche la madre di Rocco era stata accusata di tradimento nel passato:

-Chi vuol morire, muoja. Io m'ingegno di campare. Salute, ne abbiamo da vendere e, per tutto il resto, la grazia di Dio non ci manca. Si sa, per altro, che le mogli è il loro mestiere d'ingannare i mariti. Quando io sposai, figlio mio, tuo nonno mi disse precisamente quel che poi io ripetei a te, parola per parola. Non volli ascoltarlo come non hai voluto ascoltarmi. E si capisce! Ognuno vuol farne esperienza da sé. Che cosa

---

<sup>33</sup> L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 162.

credevo io che fosse Fana, mia moglie? Precisamente ciò che tu Roccuccio mio, credevi che fosse la tua: una santa! Non ne dico male, né gliene voglio: ne siete testimoni. Do a vostra madre tanto che possa vivere, e permetto che voi andiate a visitarla una volta l'anno, a Palermo. M'ha reso in fin dei conti un gran servizio: m'ha insegnato che si deve obbedire ai genitori. Dico perciò a Niccolino: "Tu almeno, figliolo mio, salvati!".<sup>34</sup>

Qui si vede l'autorità degli uomini nel romanzo. Cercano di essere superiori alle donne, però il padre di Marta viene vinto dalla morte e il marito di Marta dall'amore.

Accese un altro fiammifero e si mise a leggere la lettera, che era scritta di minutissimo carattere, su una carta cinerea, ruvida in vista. Lesse macchinalmente le prime parole: «TI SCRIVO DA TRE MESI (SON GIA' TRE MESI) E ANCOR.» Saltò alcuni righe; fissò lo sguardo su un «QUANDO?» sottolineato.

Aveva sforzato l'uscio con un violento spintone, gridando: 'La lettera! Dammi la lettera!' Al fracasso, Marta s'era fatta riparo dello sportello aperto del grande armadio a muro presso al quale leggeva. Egli aveva tratto in avanti con forza lo sportello e le aveva attanagliato i polsi. "Che lettera? Che lettera?" [...] Ma la carta, spiegazzata nell'improvviso terrore e impigliata tra le vesti e un palchetto dell'armadio era caduta come una foglia secca sul pavimento. Ed egli, nel lanciarsi a raccoglierla, si era ferito alla fronte, urtando contro lo sportello aperto dell'armadio. Accecato dall'ira, dal dolore, aveva allora inveito contro di lei, senza riguardo alla maternità incipiente, e le aveva senz'altro cacciata di casa a urtoni, a percosse"<sup>35</sup>

L'opera critica i pregiudizi sociali e le calunnie, ma accetta i valori spirituali. La società assegna ruoli pesanti alle donne che devono sposarsi e obbedire alle regole sociali, ma non devono tradire il marito, invece un maschio lo può fare. Tuttavia, alla fine del romanzo, capiamo che tutte le regole sociali non possono essere rispettate.

Anche il padre di Marta ha un carattere molto violento:

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 8.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 15-16.

E la signora Agata, infatti, soffriva sopra tutto di questo: che nell'animo di lui fossero impressi di due falsi concetti di lei: l'uno di malizia, l'altro d'ipocrisia. Tanto più ne soffriva, in quanto che lei stessa si vedeva spesso costretta e riconoscere che non senza ragione egli doveva credere così.

Era sicura adesso la signora Agata, che il marito, nel furore, le avrebbe rinfacciato tutte quelle lievi concessioni che in tanti anni era riuscita con la dolcezza a ottenere.

-Francesco! -chiamò con voce umile, nel silenzio della strada.

-Chi è là? -domandò forte l'Ajala, scotendosi, curvandosi su la ringhiera del balcone.

-Tu? Chi ti ha detto di venire? Vattene! Vattene via subito! Non mi far gridare di qua!

-Apri, te ne supplico.

-Vattene, t'ho detto! Non voglio veder nessuno! A casa! No? Scendo, sai?

Ella attese a capo chino, come una mendicante, appoggiata al portone, asciugandosi di tanto in tanto gli occhi con un fazzoletto che teneva in mano da quattr'ore. Lo sportello a destra del portone si'apri, e l'Ajala, curvandosi, sporgendosi il capo, afferrò per un braccio la moglie.

-Che sei venuta a far qui? Che vuoi? Chi sei? Non conosco più nessuno io; non ho più nessuno; né famiglia né casa! Fuori tutti! Fuori! Schifo mi fate! Vattene via! Via!

E le diede un violento spintone. Ella rimase, col braccio indolenzito dalla stretta, davanti al vano dello sportello.<sup>36</sup>

Il padre si chiude in una stanza e le sue parole indicano che è molto autoritario insieme con la tendenza di picchiare la moglie. Inoltre, lui vuole che sua moglie se ne vada via lasciandolo in pace e sparisca. Anche l'atteggiamento dei pugni serrati indicano la voglia di vendetta e l'ira. La moglie sta «a capo chino»: questo indica che lei si sottomette. Lei piange continuamente da quattro ore, ma il marito le afferra il braccio violentemente. Perché pensa che lei appartenga a un rapporto inferiore e la manda fuori dicendo che non conosce più nessuno e non ha nessuna famiglia. La moglie piange nel buio e questo atto ci indica la rottura nella relazione familiare come un oggetto astratto mentre Agata e Francesco hanno i

---

<sup>36</sup> Ivi, pp. 19-20.

ruoli sociali di moglie e di marito. L'adulterio inesistente della figlia è la causa di finire la loro relazione lunga costringendo la società a non riaccettare Marta come una figlia o una moglie. Così Marta perde questi due ruoli sociali che possiede nella società.

Nel 1881 Anna Maria Mozzoni<sup>37</sup>, una giornalista italiana, attivista dei diritti civili e pioniera del femminismo in Italia, fondò la Lega degli interessi delle donne dimostrando come la seconda metà del XIX secolo avesse aperto la strada a nuove forme di assemblee femminili. L'Unione Femminile formata nel 1899 a Milano è un risultato di questa lega e difende i diritti dell'educazione delle donne. Il romanzo *L'esclusa* venne scritta e pubblicata in un periodo in cui le donne si univano per difendere i propri diritti al lavoro e agli studi. Si può dire che Pirandello difende l'emancipazione delle donne e i loro diritti essendo contro il potere maschile nella famiglia e alla violenza contro le donne. Tuttavia, Pirandello oppone al nepotismo<sup>38</sup> che è il problema del mondo anche di oggi. Marta non può avere un posto di maestra a causa di un'altra persona preferita per il suo cognome, però trova un altro lavoro tramite un uomo, una figura maschile che è deputato e riesce a inviarla a Palermo, il proprio paese:

Marta Ajala avrebbe occupato il posto di maestra supplente nelle prime classi preparatorie del Collegio, solo perché "protetta" del deputato Alvignani.

E vi fu, nei primi giorni, una processione di padri di famiglia al Collegio: volevano parlare col Direttore. Ah! Era uno scandalo! Le loro ragazze si sarebbero rifiutate d'andare a scuola. E nessun padre, in coscienza, avrebbe saputo costringerle.

---

<sup>37</sup> Anna Maria Mozzoni è forse la figura più importante della vita politica italiana e internazionale fra Otto e Novecento. L'emancipazione femminile in Italia è stata particolarmente lenta, anche se tenace e continua rispetto a quella degli altri paesi, e ha richiesto tanto lavoro e abnegazione fin dal suo esordio, nel lontano 1861, anno dell'unificazione. Per questo è importante ricordare persone come Anna Maria Mozzoni che dedicò la sua vita ai diritti delle donne. A 27 anni scrisse la sua opera più importante, "La donna e i suoi rapporti sociali", che uscì cinque anni prima del libro dell'inglese Stuart Mill "La servitù delle donne", considerato la bibbia del femminismo.

<sup>38</sup> Significa favorire i propri parenti a causa della loro relazione familiare invece che a causa della loro abilità. Il termine deriva dalla parola latina *nepos*, che significa "nipote", e viene generalmente usato in senso spregiativo.

Bisognava trovare, a ogni costo e subito, un rimedio.

Il vecchio Direttore rimandava i padri di famiglia all'Ispettore scolastico, dopo aver difeso la futura supplente con la prova degli ottimi esami. Se qualche altra avesse fatto meglio, sarebbe stata presa a supplire in quella classe aggiunta. Nessuna ingiustizia, nessuna particolarità [...]<sup>39</sup>

Si vede che Pirandello difende le donne studiose e brave se si considerano i voti altissimi di Marta che la proteggono dalli pregiudizi e le calunnie. Questi voti alti fanno ignorare alla gente anche il sostegno di un deputato perché Marta viene ritenuta una brava insegnante tramite questi. Questo fatto sottolinea che le donne possono e devono avere i posti senza l'aiuto di qualcuno se studiano e lavorano molto in una società.

In poche parole, l'emancipazione femminile, la cultura della donna e la sua voglia di lavorare per essere indipendente ma soprattutto libera sono i temi principali che costituiscono un unico e grande problema in questo romanzo. Gli uomini della società in cui vive Marta Ajala sono terribilmente maschilisti e non accettano alcun tipo di emancipazione femminile. Secondo loro l'unico lavoro che può fare una donna è quello della levatrice. Pertanto, il ruolo dell'insegnante introduce un elemento nuovo: la cultura che porta alla consapevolezza che potrebbe trasformarsi domani in spirito di rivolta.

---

<sup>39</sup> L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, cit., p. 68.





## CAPITOLO TERZO

### SUO MARITO

#### III.1. Introduzione al romanzo

*Suo Marito* venne pubblicato nel 1911 a Firenze dalla Casa Editrice Italiana di Attilio Quattrini, nella collezione «Il Romanzo Italiano». L'edizione del 1911 fu piuttosto rara poiché Pirandello ne vietò la ristampa in quanto la vicenda narrata aveva suscitato il malcontento della scrittrice Grazia Deledda, molto apprezzata dall'autore, per i probabili richiami alla sua vita personale. La figura di Grazia Deledda aveva talmente influenzato Pirandello stesso da indurlo a scrivere un romanzo.

Prima della sua morte Pirandello inizia a scrivere il romanzo. Cambia il titolo da *Suo Marito* a *Giustino Roncella nato Boggìolo*, ma non riesce a concludere la revisione, riscrivendo solamente i primi quattro capitoli dell'opera. Il cambiamento del titolo, da *Suo Marito* a *Giustino Roncella nato Boggìolo*, dimostra la volontà di Pirandello di dare maggiore importanza al personaggio di Giustino. Nel romanzo la protagonista è una scrittrice anche se il titolo fa riferimento al marito. In questo romanzo si può intravedere l'identificazione dell'autore con la figura di Silvia, ma il tema principale è il cambiamento del ruolo della donna e la crisi delle relazioni tra uomo e donna. Questo ragionamento ci induce a pensare che Pirandello sia stato attento e interessato agli effetti dei cambiamenti sociali sulle relazioni tra i due sessi.

In questo romanzo, Pirandello si identifica con Silvia nominando due sue opere teatrali: *La nuova colonia* e *La ragione degli altri* intitolata nel romanzo *Se non così*. Entrambe le opere sono riassunte in dettaglio all'interno di *Suo Marito*.

*Suo Marito* delinea l'idea di Pirandello sul lavoro intellettuale della donna,<sup>1</sup> sul matrimonio e anche sul rapporto tra uomo e donna. «Si configura come un tentativo di analisi, da parte di Pirandello già all'epoca della prima stesura (1909-1911), del rapporto opera d'arte/pubblico e dei problemi connessi alla circolazione, per così dire, commerciale dell'opera d'arte, o alla pubblicità stessa, di cui Giustino sarebbe, nel romanzo, il nume tutelare e il mediatore assoluto, dal momento che totalmente si consacra a questa attività».<sup>2</sup> Mentre Silvia sarà il simbolo dell'arte come valore e creazione.

Il romanzo, a livello teatrale, si presenta come la contrapposizione tra la concezione dell'arte come valore puro, disinteressato, propria di Silvia, scrittrice famosa, e la riduzione del prodotto di lei a merce, a strumento di *escalation* economica e sociale, operata da Giustino.<sup>3</sup>

Dal primo capitolo ci si rende conto che l'oggetto del romanzo è la letteratura. La trama del romanzo si distingue tra i due differenti punti di vista rispetto alla vita e all'arte che i due coniugi possiedono: Silvia è simbolo della spontaneità artistica devota allo "spirittello pazzo" dell'arte che spesso la possiede, non solo *alter ego* dello stesso Pirandello; invece Giustino è convinto che l'arte possa essere strumento utile e di guadagno concreto. Le posizioni dei due protagonisti attraverso alterne vicende arrivano a delle conseguenze in quanto Silvia cercherà sempre più un rapporto intimo con l'arte, mentre Giustino arriverà a

---

<sup>1</sup> Anche la protagonista del romanzo *L'esclusa* Marta Ajala era intellettuale.

<sup>2</sup> *Pirandello poetica e presenza*, a cura di Walter Geerts, Franco Musarra, Serge Vanvolsem, Roma, Bulzoni Editore, 1986, p. 82.

<sup>3</sup> LUCIANA MARTINELLI, *Lo specchio magico, Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizione Dedalo, 1992, p. 51.

essere completamente ossessionato dall'attività artistica di Silvia per riuscire ad avere il merito di far fruttare in senso economico le opere della moglie.

Pirandello rimette mani a un'opera impregnata della propria poetica in quanto Silvia Roncella è portavoce del mondo pirandelliano di concepire l'arte. Inoltre Silvia, all'interno del romanzo scrive e ottiene un grandissimo successo portando in scena l'opera teatrale *La Nuova Colonia* che, nella revisione del romanzo effettuata dall'autore, cambierà il titolo in *L'Isola Nuova*, opera che andrà a costituire uno dei drammi della trilogia dei miti di Pirandello insieme a *Lazzaro* e ai *Giganti della montagna*.

Un mediocre impiegato d'archivio, Giustino Boggiolo, sposa una giovane scrittrice, Silvia Roncella, la quale diventa presto famosa. Giustino cerca di aiutare la moglie per condurla al successo. Senza intendere nulla d'arte, diventa impresario, agente e reclamista della moglie, firma i contratti, concede autorizzazioni a tradurre le opere in lingua straniera, fa perfino dichiarazioni ai giornalisti e tiene conferenze stampa.

«Le manovre di Giustino, per favorire il successo di Silvia, lo mettono facilmente in ridicolo; ma non per questo Pirandello gli nega una qualche partecipazione ad un sentimento tragico della vita, si da realizzare, in lui, una sorta di compromesso fra comicità e drammaticità, come previsto nella teoria generale dell'*Umorismo*».<sup>4</sup> Lui vive nell'ombra della moglie, non avendo così una personalità ben definita. È il «moglio» come si dice in Sicilia, è il «suo marito»; il marito della grande scrittrice.

Silvia naturalmente se ne allontana sempre di più e un giorno incontra il romanziere Maurizio Gueli, che convive con una donna estremamente sciocca ma molto bella, Livia Frezzi. Tra Maurizio e Silvia, i quali si trovano nella identica posizione familiare, costretti a

---

<sup>4</sup> MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Pirandello in I romanzi Umoristici*, Salerno Editrice, 2006, p. 154.

vivere con compagni meschini, nasce una profonda simpatia che si trasforma in passione così forte al punto tale da decidere di abbandonare tutti e fuggire.

Livia Frezzi, però, li raggiunge e riconduce Maurizio all'ovile; Silvia resta ancora una volta sola, separata dal marito e senza più l'amante. Dà alla luce il frutto della sua avventura d'amore, ma il bambino muore lasciandola ancora più sola. Giustino, da parte sua, è un uomo veramente finito e si riduce povero e stanco al paesello d'origine dopo tante promesse di gloria.

In questo romanzo si trova un meccanismo di proiezione dello scrittore in una figura femminile. Ci sono dei momenti di identificazione forte: «a Silvia sono attribuite sconessioni coscientiose e discorsi interiori tipici dell'epifanismo pirandelliano;<sup>5</sup> si disseminano spunti sulla questione femminile, magari per antifrasi attribuendoli al maschilista zio Ippolito Onorio, mediatore delle donne moderne».<sup>6</sup>

[...] che portano gli occhiali, camminano come soldati, oggi impiegate alla posta, telegrafiste, telefoniste e aspiranti all'elettorato e alla toga; domani, chi sa? Alla deputazione e magari al comando dell'esercito.<sup>7</sup>

Pirandello, sicuramente, mostra empatia nei confronti delle donne, le mette in una luce migliore rispetto ai tanti personaggi maschili, ma non ostenta a quel femminismo che vuole la donna pari all'uomo, in grado di fare le stesse cose che fa l'uomo.

Nello stesso capitolo vediamo la prima apparizione di Silvia nel romanzo, causa del silenzio che caratterizza il primo impatto della scrittrice Roncella con il suo pubblico. Questo silenzio mostra la distanza che Silvia vuole avere con il pubblico, una connessione mancata

---

<sup>5</sup> Ad esempio nel capitolo *Il banchetto* la riflessione sui fili d'erba, che nel rifacimento è portata piuttosto nell'area di competenza del doppio maschile, lo scrittore inaridito Gueli.

<sup>6</sup> MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Retoriche Pirandelliane*, Napoli, Liguori Editore, 1993, pp. 143-144.

<sup>7</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994, p. 21.

che lei non riuscirà mai a realizzare: anche nel momento del brindisi guarda il marito come se fosse smarrita e quando si alza dalla sedia è turbata e rivolge lo sguardo verso il basso.

Un improvviso silenzio arrestò quel fantasticare di Silvia Roncella. Romuldo Borghi, acconto a lei, s'era levato in piedi. Ella guardò il marito, che le fe' cenno d'alzarsi anche lei, subito. Si alzò, turbata, con gli occhi bassi. Ma che avveniva di là, nell'angolo ov'era seduto il marito?<sup>8</sup>

In questo romanzo la letteratura è come fonte di ricchezza per il marito: «-Sisignora, grazie, le rispose il Boggiolo, sorridendo; poi seguitò, rivolto al Luna: -Lei scrive nel *Corriere di Milano*, è vero? So che paga bene il *Corriere*». <sup>9</sup> In questo modo, dal primo capitolo, si coglie il contrasto tra Silvia e suo marito, messo sempre in evidenza.

### **III.2. Il contrasto tra Silvia e suo marito Giustino**

Nel matrimonio ci sono sempre stati dei ruoli predefiniti, ovvero l'uomo come capofamiglia che provvede alle necessità economiche e la donna come moglie e madre che annulla la propria individualità per essere fedele a questa immagine. In questo romanzo Pirandello pone l'accento su come le relazioni uomo-donna stessero cambiando di pari passo nella società del tempo.

Al momento del matrimonio, Silvia sembra una ragazza della piccola borghesia meridionale come tante altre. Possiede tutte le virtù femminili: modestia, pazienza, silenzio. Unico tratto a distinguerla dalla fanciulla "ideale" è la sua predilezione per la scrittura, come una "colpa", un motivo di vergogna. Accetta di sposare Giustino, senza amarlo perché lui

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 30.

<sup>9</sup> Ivi, p. 24.

sembra disposto ad accettare il suo “vizio”. Da parte sua, Giustino, mediocre impiegato dello stato e compagno di lavoro del padre di Silvia, non si sarebbe mai occupato dell’attività della moglie se un giorno un suo racconto non fosse stato accettato da una rivista e se, per questo, non fosse arrivato in casa un assegno di pagamento. Si nota che è il padre a spingerla a cercare la pubblicazione, non lei ad avere l’idea di stampare. Da allora in poi Silvia non ha più pace. È una donna che si rende schiava di sé stessa a cui non interessa il successo: scrive per sé stessa senza ambizione per la sua sfera privata. Allo stesso tempo, Giustino si dedica sempre di più a incoraggiare e a promuovere la sua attività:

Avrebbe voluto che Giustino impedisse alla moglie di scrivere, o, non potendo impedirglielo (ché Silvia veramente non gli pareva tipino da lasciarsi in questo imporre dal marito), che non la incoraggiasse almeno, santo Dio! Incoraggiarla? Altro che incoraggiarla! Le stava appresso dalla mattina alla sera, a incitarla, a spingerla, a fomentare in tutti i modi in lei quella passionaccia maledetta. Invece di domandarle se avesse rassettato la casa, sorvegliato la serva nella pulizia o in cucina, o se magari si fosse fatta una bella passeggiata a Villa Borghese: le domandava se e che cosa avesse scritto durante la giornata, mentr’egli era all’ufficio, quante cartelle, quante righe, quante parole[...]<sup>10</sup>

Giustino gestisce, con il solo intento di una rendita economica, tutti gli aspetti commerciali dell’attività di Silvia, sfruttandoli al massimo e incitandola a ritmi di produzione sempre più veloce. Dopo l’eccezionale successo ottenuto dal suo primo romanzo, per favorire l’ingresso di Silvia nel mondo letterario, Giustino decide perfino il loro trasferimento da Taranto a Roma. Il romanzo si apre poco dopo il loro arrivo nella capitale. Silvia ha appena cominciato a estendere la sua attività dalla narrativa al teatro, permettendo così a Giustino di fare l’impresario teatrale oltre che l’agente letterario:

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 21.

Il ruolo di Silvia appare, infatti, legato a una concezione preindustriale, tradizionale dell'artista, antecedente alle leggi del mercato e della riproduzione. Un periodo in cui l'artista era il detentore di qualità superiori, in virtù delle quali perveniva ad un'autonoma ed elitaria realizzazione del proprio destino e, allo stesso tempo, di sé stesso, distinguendosi dalla massa, mentre la mediocrità dei sentimenti e dell'immaginazione condannava alla subordinazione ai valori livellati e dominati della società organizzata. Giustino, per contrasto, appare come il rappresentante del momento di diffusione del prodotto artistico, che, sottoposto alle leggi, ferree e ineludibili del mercato, del lavoro, del guadagno, travolge il rapporto tradizionale tra autore e pubblico, tra intellettuale e società. Il nucleo narrativo del romanzo è, in tal modo, collocato nella collisione storico-psicologica della coppia oppositiva Giustino-Silvia.<sup>11</sup>

Le vicende iniziano in casa di un personaggio minore, Giulio Raceni, direttore di una rivista femminile, che sta organizzando un pranzo per presentare Silvia sulla scena letteraria romana. La prima comparsa di Silvia sarà del tutto significativa nel quadro di questa occasione mondana. Sia Raceni che il marito si servono di lei per promuovere i loro interessi: a Raceni interessa la sua rivista, mentre al marito la "loro" carriera.

-Chi è Giustino?

-Ma suo marito, ve l'ho detto, Giustino Boggiolo. Mi si è raccomandato per la stampa. Vorrebbe molti giornalisti. Ho inviato il Lampini [...]<sup>12</sup>

Molto presto, però, diventa evidente che ciò che Pirandello vuole sottolineare in questa situazione, almeno nel caso del marito, non è tanto lo sfruttamento economico, quanto un altro tipo di esproprio. Ma è segnalato fin dall'inizio da una strana descrizione della tensione che afferra Giustino durante la prima del dramma di Silvia, *La nuova colonia*. Si dà il caso che la sera della prima sia proprio quella in cui nasce il figlio, e Giustino assiste dunque alla

---

<sup>11</sup> L. MARTINELLI, *Lo specchio magico, Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, cit., p. 52.

<sup>12</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, cit., p. 8.

rappresentazione da solo. Il capitolo è titolato in una concezione del tutto pirandelliana *Mistress Roncella: two accouchements*.<sup>13</sup> L'analogia fra procreazione e creazione artistica a cui il titolo allude non serve però a significare, secondo la tradizione, soltanto l'incompatibilità delle due attività; vuole mettere in risalto il fatto che Giustino si è appropriato del ruolo creatore di Silvia. Infatti la descrizione della tensione di Giustino lo colloca metaforicamente al posto della "doppia partorientente" fuori scena:

Si levò il sipario e a Giustino Boggiolo parve che gli scoperchiassero l'anima e che tutta quella moltitudine d'un tratto silenziosa s'apparecchiasse al feroce godimento del supplizio di lui, supplizio inaudito, quasi di vivisezione, ma con un che di vergognoso, come se egli fosse tutta una nudità esposta, che da un momento all'altro, per qualche falsa mossa impreveduta, potesse apparire atrocemente ridicola e sconcia.<sup>14</sup>

Più tardi, Giustino si farà portavoce di Silvia e si sostituirà addirittura durante la sua convalescenza, presentandosi al suo posto sui palcoscenici di tutta Italia:

Era gonfio d'orgoglio, ora, pensando che già era uno splendido e magnifico spettacolo per sé stesso quel teatro così piena, e che si doveva a lui: opera sua, frutto del suo costante, indefesso lavoro, la considerazione di cui godeva la moglie, fama di lei. L'autore, il vero autore di tutto, era lui.<sup>15</sup>

Per quanto riguarda Silvia bisogna considerare che all'inizio è per lo più sottomessa, nonostante la segreta e crescente insofferenza. La scrittura che era uno svago privato, diventa perciò un obbligo. Si sente a disagio nei riguardi degli obblighi sociali che le impone il marito ed è oltretutto schiacciata dalla responsabilità. Vive male l'opposizione fra il ruolo

---

<sup>13</sup>È Giustino stesso a parlare di "due parti" con un giornalista inglese, il quale prese frettolosamente l'appunto: *Mrs. Roncella two accouchements*.

<sup>14</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, cit., p. 89.

<sup>15</sup> Ivi, p. 88.

tradizionale della donna e quello che invece si trova a vivere perché è come se la sua vita fosse dettata dagli altri, sopportando le decisioni del marito anche nel periodo di maternità. Il figlio, anziché svolgere una funzione essenziale, è ritenuto da Giustino “superfluo”, un ostacolo alla produttività della moglie, per cui la incoraggia a lasciarlo con la nonna paterna nella campagna piemontese. Ma la mano di Giustino si fa sempre più pesante, fino al giorno in cui Silvia non ne può più. Ormai è chiaro che la sua vera motivazione non è totalmente il guadagno ma il prestigio e lo status che gli derivano dalla gestione “felice” della carriera della moglie. Attraverso la moglie Giustino si lega al mondo letterario e intellettuale romano e acquista una posizione e una fama nuova rispetto al ruolo di mediocre impiegato dell’Archivio di Stato. Arriva perfino a rilasciare interviste indiscrete ai giornalisti poco onesti e a costringere Silvia a tenere un salotto letterario in casa.

Per Silvia, quest’ultima imposizione rappresenta l’apice. Invece di proteggerla e difenderla, il marito la sfrutta, la deruba della gloria che le spetta e infine la vuole esporre come una merce in una vetrina:

[...] ora egli s’era messo a far bottega di quel segreto su cui era edificata la stima, la gratitudine di lei; s’era messo a vendere e a gridare con tanto baccano la merce, perchè tutti entrassero nel vivo segreto di lei e vedessero e toccassero. Qual rispetto potevano aver gli altri d’un tal uomo? Ne ridevano tutti ed egli non se ne curava!<sup>16</sup>

Il conflitto Silvia-Giustino è costruito dall’autore come funzione dell’analisi dei temi che particolarmente impegnano Pirandello nel periodo in cui scrive il romanzo. I temi affrontati sono il legame arte-società, il rapporto fra scrittore e pubblico, tra valenza femminile e valenza maschile e tra flusso dell’esistenza e della sua rappresentazione.

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 149.

È evidente che il conflitto di Silvia non deriva dalle pressioni del pubblico e degli editori, cioè dalle leggi del mercato, ma da quelle del marito che è intento ad acquistare, tramite la moglie, una consistenza e una notorietà che non possiede. Nel frattempo egli non si rende conto che le premesse originali del suo rapporto con Silvia sono venute a mancare completamente:

Quasi tutte le donne di laggiù erano sposate senz'amore, per calcoli di convenienza, per prendere uno stato; ed entravano soggette e obbedienti nella casa del marito, ch'era il padrone. La loro obbedienza, la loro devozione non eran mosse da affetto, ma solo dalla stima per l'uomo che lavora e che mantiene; stima che poteva reggersi solo a patto che quest'uomo, con la laboriosità, se non in tutto con la buona condotta, certo e in ogni modo col rigore sapesse conservare a sé il rispetto che si deve al padrone. [...]

Quale stima poteva più averne lei a qual gratitudine, se egli ora, invertendo le parti, la costringeva anche al lavoro e voleva viver di esso?<sup>17</sup>

A questo punto Silvia comincia a distaccarsi dal marito. Per mettere fine a una situazione ormai per lei insopportabile, Silvia decide di fuggire con Maurizio Gueli, il famoso scrittore per il quale aveva provato un certo interesse fin dai primi tempi del suo arrivo a Roma. Ma l'adulterio è un pretesto passeggero per sottrarsi alle grinfie di Giustino, il quale, rimasto senza più scopo nella vita, torna a vivere dalla madre. Anche Silvia è sempre più disperatamente sola, ma nel pieno del suo successo. Il figlio, nato la notte del primo grande successo teatrale di Silvia, si ammala gravemente la sera della seconda rappresentazione e muore prematuramente, a testimoniare il simbolo del fallimento reciproco dei genitori nei suoi confronti.

---

<sup>17</sup> Ivi, pp. 148-149.

Nell'ultima scena del romanzo Silvia riceve da Giustino tutte le carte che le permetteranno di gestire autonomamente la sua carriera al punto di impadronirsi, finalmente, del controllo di tutti gli aspetti della sua attività creativa. La protagonista, nonostante perda l'amore del Gueli e subisca la morte improvvisa del figlio, non tornerà più dal marito.

In questo romanzo Pirandello vuole mostrare non solo la crisi dell'individualità femminile, ma anche quella maschile che è messa alla prova dagli inevitabili cambiamenti dei tempi storici.

Silvia parte come persona che si adatta al suo ruolo predefinito non riconoscendo ingenuamente il suo grande talento nello scrivere. In seguito alle pressioni del marito vediamo come il personaggio di Silvia riesca a prendere consapevolezza di sé e a capire cosa sia meglio per lei, diventando così creatrice del proprio destino.

La donna scrittrice di successo interessa a Pirandello sia in quanto fenomeno specifico, proprio perché egli stesso è scrittore, sia in quanto simbolo della nuova donna emancipata con i mezzi economici e con la possibilità di ottenere dignitosamente, in caso di necessità, il prestigio sociale con le proprie risorse. Silvia Roncella, a differenza della Spera e di Mita de *La nuova colonia*, e di Ersilia di *Se non così*, possiede un valore dipendente dalla sua capacità.

A confermare che le tre opere sono infatti incentrate su questa struttura profonda comune, cioè sul rapporto fra prestigio dell'uomo e valore di scambio della donna, bisogna sottolineare il fatto che la vicenda di Silvia, una volta che questa ha abbandonato Giustino, non interessa più allo scrittore. A questo punto Pirandello capovolge completamente il punto di vista della narrazione per farci entrare nei panni del povero Giustino, che non figura più come sfruttatore della moglie, ma come uomo abbandonato a sé stesso, superfluo, senza identità o scopo nella vita tanto da essere costretto a tornare dalla madre. Del destino di Silvia come donna indipendente non ci viene detto nulla, se non ciò che Giustino riesce a

sapere dai giornali o da conoscenti. Ciò che è importante per Pirandello è mettere in rilievo il fatto che Giustino, senza Silvia accanto, non ha più nulla che lo tenga legato alla vita:

La morte per lui non era tanto in quella piccola bara, quanto nell'aspetto di Silvia, nella definitiva partenza di lei. Quel ch'era morto di lui nel suo bimbo era ben poco a confronto di quel che di lui moriva con l'allontanamento della moglie. I due dolori erano per lui un dolore solo, inseparabile. Deponendo il bambino nella tomba, egli doveva deporre insieme un'altra cosa, nelle mani di lei: gli ultimi resti della sua vita, ecco.<sup>18</sup>

Nonostante il pathos della situazione, Pirandello sottolinea in modo evidente che “gli ultimi resti” della vita di Giustino (che egli pone letteralmente “nelle mani di lei”) non hanno nulla a che vedere con gli affetti:

“Ecco”, le disse, porgendole le carte, “tieni... Ormai io... che... che me ne faccio più? A te possono servire... Sono recapiti di traduttori... note mie... appunti, calcoli... contratti... lettere... Ti potranno servire per non ingannare... Chi sa... chi sa come ti rubano... Tieni... e ... addio! Addio!”

E si buttò singhiozzando tra le braccia del Prever che s'era avvicinato.<sup>19</sup>

### **III.3. Il cambiamento di Silvia**

All'inizio del romanzo, Silvia Roncella è legata al ruolo femminile tradizionale in una società patriarcale. Come le altre ragazze della città ha il ruolo di moglie, madre e casalinga. Oltre a scrivere, sa svolgere i lavori casalinghi, quali cucinare, pulire, cucire. La scrittura è un vizio e non vuole neanche ammetterlo al suo futuro marito perché vuole scrivere solo per

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 232.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

sé stessa. Per Silvia scrivere è una cosa intima e segreta e non ha la minima intenzione di stampare ciò che ha scritto:

Forse non si dovevano scrivere tali cose? Era un errore scriverle a quel modo? Ella, o piuttosto, quella là non lo sapeva. Non avrebbe mai pensato a stamparle, se il padre non gliele avesse scoperte e strappate dalle mani. Ne aveva avuto vergogna, la prima volta, un gran paura di sembrare strana, quando non era tale, per nulla.<sup>20</sup>

Invece di avere soddisfazione, Silvia prova una gran confusione nel veder lodato con entusiasmo il suo primo libro.

Avrebbe saputo più scrivere, ora, come prima? Non più per sé soltanto? Il pensiero della lode le si affacciava, e le turbava; si poneva tra lei e le cose che voleva descrivere o rappresentare. Non aveva toccato più la penna, per circa un anno.<sup>21</sup>

Anche ne *La Nuova Colonia* scrive per sé stessa. Legata al “nido” domestico, nella cui chiusura si sente sicura e protetta, legata alla sua piccola città di provincia, è riluttante a trasferirsi nella capitale.<sup>22</sup> Dopo il trasferimento a Roma con il marito che ha in mente i suoi ambiziosi piani commerciali, non riconosce più sé stessa. Si vede diversa rispetto all’inizio e più distante tra gli ambienti letterari, cercando di evitare il contatto con ogni relazione mondana:

Avrebbe dovuto parlare, mostrarsi... e che dire? Era proprio ignara di tutto. Quel che di volutamente angusto, di primitivo, di casalingo era in lei s’era ribellato, massime quando i primi segni della maternità le si erano manifestati. Quanto aveva sofferto durante quel banchetto, esposta lì, come una fiera!<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 50.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> GUIDO BALDI, *Pirandello e Romanzo, Scomposizione umoristica e “distrazione”*, Napoli, Liguori Editore, 2006, p. 70.

<sup>23</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, cit., p. 51.

Era completamente lontana dall'idea di mettere ciò che scriveva sul mercato. La creazione di un'opera per lei è un atteggiamento spontaneo, non guidato dalla coscienza e dalla volontà:

Aveva potuto scrivere tante cose? Come? Perché? Chi gliel'aveva insegnate? Donde le erano potute venire in mente? Pochi libri aveva aveva letti, e in nessuno aveva mai trovato un tratto, un atteggiamento che avesse una somiglianza anche lontanissima con tutto ciò che veniva a lei di scrivere spontaneamente, così, all'improvviso.<sup>24</sup>

Silvia non sa tante cose della cultura letteraria, anzi si ritiene ignorante. Non conosce neanche l'opera *Medea* la quale viene paragonata da altri al suo dramma. Secondo la sua concezione creare significa dare ascolto agli istinti che provengono dal suo cuore. Per questa ragione Silvia crea spontaneamente come succede in natura. Nel primo capitolo intitolato «banchetto» si nota chiaramente la sua assomiglianza con la natura:

Silvia Roncella, intanto, per non sentir l'impaccio che le veniva da tanti occhi appuntati su lei, che la spiavano, aveva rivolto lo sguardo e il pensiero alla verde campagna lontana, ai fili d'erba che colà crescevano, alle foglie che vi brillavano, agli uccelli per cui cominciava la stagione felice, alle lucertole acquattate al primo tepore del sole, alle righe nere delle formiche, che tante volte ella s'era trattenuta a mirare, assorta.<sup>25</sup>

Per Silvia comporre è un atto naturale come la creazione del mondo. Immagina e scrive i libri come comprende e fa nascere figli. Questa particolarità della creazione di Silvia verrà compresa anche dal critico Baldani:

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 50.

<sup>25</sup> Ivi, p. 30.

-E questo spiega tutto! -esclamò allora il Baldani, come se proprio lì la aspettasse.  
-Tutta la vostra arte è qui, signora mia.

-Nelle righe bianche o nere? -domandò Silvia, fingendo quasi sgomento.

-No, -sorrise il Baldani. -Nella vostra meravigliosa incoscienza, la quale spiega la non meno meravigliosa natività spontanea dell'opera vostra. Voi siete una vera forza della natura; dirò meglio, siete la natura stessa che si serve dello strumento della vostra fantasia per creare opere sopra le comuni. La vostra logica, intanto, è quella della vita, e voi non potete averne coscienza, perchè logica ingenita, logica mobile e complessa.<sup>26</sup>

Però, in questa casalinga e buona madre di famiglia che scrive seguendo solo gli istinti inconsapevoli e compone solo per sé, si nasconde un'altra persona; una Silvia Roncella da cui può uscire una scrittrice del tutto diversa. Questa nuova Silvia emerge in modo evidente nel secondo capitolo. La prima cosa che si manifesta è la resistenza del personaggio che guardandosi dentro, nel profondo, trova solo una preoccupazione che lo avvolge:

Ella aveva sempre rifugiato dal guardarsi dentro, nell'anima. Qualche rara volta che ci s'era provata per un istante, aveva avuto quasi paura d'impazzire.

Entrare in sé voleva dire per lei spogliar l'anima di tutte le finzioni abituali e veder la vita in una nudità arida, spaventevole.

Quante volte, nell'insonnia, mentre il marito e maestro le dormiva placido accanto, ella non s'era veduta assaltare nel silenzio da uno strano terrore improvviso, che le mozzava il respiro e le faceva battere in tumulto il cuore! Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, sospesa nella notte e nel vuoto della sua anima, priva di senso, priva di scopo, le si squarciava per lasciarle intravedere in un attimo una realtà ben diversa, orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, in cui tutte le fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini si scindevano, si disgregavano.<sup>27</sup>

Appartenendo al mondo delle intellettuali, viene trascinata dal marito per la sua educazione. Inizia, dunque, un tipo di scuola da parte dalla signorina Edy Facioli per

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 153.

<sup>27</sup> Ivi, p. 47.

presentarsi nella società. Sottomettendosi a queste lezioni con pazienza e ragionando sul proprio «demone artistico»<sup>28</sup> che costituirà la sua parte più intima, non riesce né a vivere né a voler far vivere. Ha sempre paura di guardarsi dentro. Nonostante ci metta tutta la sua volontà, è sul punto di impazzire perché guardarsi dentro per lei vuol dire scoprire l'anima senza la falsità e l'inganno, vedere tutto in modo trasparente non avendo finzioni, ma così non riesce a capire cosa sia la verità. Per ella la verità era come «come uno specchio che per sé non vede, e in cui ciascuno mira sé stesso, com'egli però si crede, quel'egli s'immagina che sia».<sup>29</sup>

Qui si vede un'altra Silvia riservata, chiusa, priva di esperienza come lo è tipicamente un individuo complicato pirandelliano. Nei momenti in cui ella subisce le conseguenze negative da lei vissute, Silvia riesce a vedere non solo le finzioni, ma anche ciò che si basa sulla vita comune. Dopo queste conseguenze orribili non è più facile ritornare alla vita quotidiana ed è quindi costretta a continuare a vivere con questo suo segreto che è privo di ogni valore di realtà:

In quell'attimo terribile ella si sentiva morire, provava proprio tutto l'orrore della morte e con uno sforzo supremo cercava di riacquistare la coscienza normale delle cose, di riconnettere le idee, di risentirsi viva. Ma a quella coscienza normale, a quelle idee riconnesse, a quel sentimento solito della vita non poteva più prestar fede, poiché sapeva ormai ch'erano un inganno per vivere e che sotto c'era qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire.<sup>30</sup>

A Taranto si concentra prima sul ruolo di figlia, poi su quello di moglie e successivamente anche su quello di futura madre a causa della paura di sembrare strana

---

<sup>28</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, Editore Rubettino, 2002, p. 101.

<sup>29</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, cit., p. 47

<sup>30</sup> Ivi, p. 48.

perché talmente occupata a scrivere. Però c'era qualcosa in lei, uno «spiritello pazzo»<sup>31</sup> che germogliava e diventava un «demonietto»<sup>32</sup> che la spingeva a scrivere. Però, all'improvviso, riappare, causandole la stessa paura che provò dopo il successo del primo romanzo:

Più che soddisfazione, nel vedere accolto favorevolmente e lodato con molto calore il suo primo libro, ella aveva provato una gran confusione, un'ambascia, una costernazione smaniosa. Il pensiero della lode le si affacciava, e la turbava; si poneva tra lei e le sue cose che voleva descrivere o rappresentare. Poi... oh come aveva ritrovato cresciuto, ingrandito quel suo demonietto, e com'egli era divenuto cattivo, malizioso, scontento... Un demoniaccio s'era fatto, che le faceva quasi quasi paura, perchè voleva parlar forte, ora, quando non doveva, e rider di certe cose che ella, come gli altri, nella pratica della vita, avrebbe voluto stimar serie. [...] Ella vedeva bene che il marito non la comprendeva, o meglio, non comprendeva di lei quella parte ch'ella stessa, per non apparir singolare dalle altre, voleva tener nascosta in sé e infrenata, che ella stessa non voleva né indagare né penetrare fino in fondo. Se un giorno questa parte avesse preso in lei il sopravvento, dove la avrebbe trascinata?<sup>33</sup>

Questo spirito, questo vedere<sup>34</sup> con distacco e con la lucida consapevolezza la mancanza del senso e la leggerezza del reale, questo segno di follia delineano degli aspetti pirandelliani umoristici, i quali vengono teorizzati da Pirandello. I concetti citati sopra, quindi, sono i pensieri simili che si trattano nel saggio sull'umorismo. Come gli altri personaggi pirandelliani anche Silvia è una tipica eroina problematica che non è capace di lasciarsi andare come gli altri in un'unica forma di esistenza:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa nella vita, quasi in una nudità arida, inquietante. [...] Con uno sforzo

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 50.

<sup>32</sup> Un termine di paragone usato da Pirandello nel saggio *l'Umorismo* p. 138.

<sup>33</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, cit, p. 51.

<sup>34</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, cit, p. 103.

supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perchè sappiamo ormi che sono un nostro ignanno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire.<sup>35</sup>

Forse l'unica persona che nota questo aspetto della scrittrice è Baldani: «Vedete, signora mia: gli elementi che costituiscono il vostro spirito sono straordinariamente numerosi, e voi li ignorate; [...] questo non dipende dalla vostra volontà; essi non si lasciano fissar da voi in alcuna forma stabile; ma si mantengono, dirò così, in uno stato di perpetua fusione, senza mai rapprendersi; duttili, plastici, fluidi; e voi potete assumere tutte le forme senza che lo sappiate, senza che lo vogliate per riflessione».<sup>36</sup>

È chiaro che il romanzo di Silvia è criticato dalla società degli letterati, però ella si vede come una scrittrice nel genere dell'umorismo in quanto non lo fa coscientemente. Invece Silvia trova affinità unicamente nelle opere di Maurizio Gueli, le quali confermano il carattere umoristico dell'opera:

Leggeva, leggeva molto; ma fra tanti libri, soltanto quelli del Gueli erano riusciti a interessarla profondamente. Ecco un uomo che doveva aver dentro un demonio simile al suo, ma molto più dotto.<sup>37</sup>

A causa dell'esistenza di questo spiritello pazzo, Silvia comincia ad abbandonare il suo ruolo familiare e soprattutto il trasferimento a Roma, ovvero l'inizio di un nuovo contatto con il mondo degli intellettuali e il mercato letterario di suo marito, la porteranno a un

---

<sup>35</sup> L. PIRANDELLO, *L'Umorismo*, Introduzione di Salvatore Guglielmo, Milano, Mondadori, 1986, p. 160.

<sup>36</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, cit, p. 153.

<sup>37</sup> Ivi, p. 52.

cambiamento assoluto. Inoltre quel periodo, in cui il suo dramma ha successo sulle scene, funge da premonizione per il suo futuro inaspettato rispetto al passato percorso. Dopo questo successo ottenuto, Silvia comincia a vedersi celebrata da letterati, critici e giornalisti: il trionfo<sup>38</sup> le compare come una cosa fastidiosa, insopportabile e angosciante anche perché non l'aveva mai desiderato:

Qualcosa come un émpito immenso, tutto pungente di brividi, le si levava dal fondo dell'anima, turbando, sconvolgendo, strappando affetti e sentimenti. Era il dèmone, quell'ebbro dèmone che ella sentiva in sé, di cui aveva avuto sempre sgomento, a cui sempre s'era sforzata di contrastare ogni dominio su lei, per non farsi prendere e trascinar che sa dove, lontano da quegli affetti, da quelle cure in cui si rifugiava e si sentiva sicura.<sup>39</sup>

Questo «dèmone malioso della gloria»<sup>40</sup> allontana il suo ruolo femminile tradizionale. Germoglia in lei un tipo di «consapevolezza destinata a rimanere salda al fondo del suo animo e a svilupparsi ulteriormente».<sup>41</sup> Dunque ella comprende che fra due ruoli, quello di madre e artista, non c'è una coerenza, ma piuttosto una contrapposizione. A causa della sua gravidanza, Silvia non riesce a impegnarsi con il dramma nel teatro e dovrà affidare il lavoro al marito:

Silvia era tentata d'andare, ma poi, sul punto, sentiva mancare l'animo e le forze, aveva paura che la soverchia emozione recasse danno a quell'altro essere, che già le viveva in grembo. E poi, come presentarsi in quello stato? Come parlare ai cornici? No, no, chi sa che strazio sarebbe stato per lei!<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 98.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> G. BALDI, *Pirandello e Romanzo, Scomposizione umoristica e "distrazione"*, cit., p. 75.

<sup>42</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, cit., p. 80.

Pensa costantemente di mettere a rischio la sua vita e ha paura di interrompere la sua attività creativa: per la nascita di suo figlio, non potrà partecipare alla prima rappresentazione del dramma e vivere il suo successo. Questa sensazione verrà considerata come un primo passo di abbandono del suo ruolo di madre e moglie.

Il cambiamento più significativo di Silvia avviene a Cargiore dove ella passa qualche mese in cura. Il capitolo inizia con la sua domanda «Dov'era?»<sup>43</sup> la quale si ripete più di una volta. Immersa nella solitudine<sup>44</sup> di Cargiore, Silvia comprende il suo cambiamento. Sulla chiesa del paese si nota una frase: *Ognuno a suo modo*<sup>45</sup> che indica la sua nuova situazione di madre-moglie e scrittrice. Queste parole sono la chiave del testo e Pirandello descrive chiaramente la situazione dell'uomo, il quale vive la propria individualità come se fosse una prigioniera. Ecco perché ella ritiene di aver perduto la propria identità:

Da che s'era mossa da Roma e, con quel viaggio, tante e tante immagini nuove le avevano invaso in tumulto lo spirito, da cui già appena appena si diradavano le tenebre della morte, ella notava in sé con sgomento un distacco irreparabile da tutta la sua prima vita. Non poteva più parlare né comunicare con gli altri, con tutti quelli che volevano seguitare ad aver con lei le relazioni solite finora. Le sentiva spezzate irrimediabilmente da quel distacco. Sentiva che ormai ella non apparteneva più a sé stessa.<sup>46</sup>

Ormai Silvia non riesce più a comunicare con le altre persone che vogliono avere delle relazioni. Essendo più distaccata dal suo ruolo di donna tradizionale, «il suo demone ne aveva approfittato».<sup>47</sup> La sua parte segreta che aveva paura di infiammarsi, adesso si accende.

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 113.

<sup>44</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, cit., p. 106.

<sup>45</sup> È il titolo di una commedia di Pirandello.

<sup>46</sup> L. PIRANDELLO, *Suo Marito*, cit., p. 116.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Il suo demone rivela il suo senso di asprezza nella vita. La svolta essenziale di Silvia avviene a questo punto dal suo cammino perché rinuncia al suo ruolo femminile tradizionale, ossia quello di madre, moglie, casalinga:

Era un dispetto atroce. Specialmente di tutte quelle cose ch'ella aveva voluto e avrebbe ancora voluto aver più care e sacre, esso si divertiva ad avventarle agli occhi la stupidità; e non rispettava neppure il suo bambino, la sua maternità! Le suggeriva che stupidi l'una e l'altro non sarebbero più stati solo a patto ch'ella, mercè lui, ne facesse una bella creazione. E che così era di quelle cose, come di tutte le altre. E che soltanto per creare ella era nata, e non già per produrre materialmente stupide cose, né per impacciarsi e perdersi tra esse.<sup>48</sup>

Nonostante Silvia rifiuti la maternità, i suoi due drammi *La nuova colonia* e *Se non così* presentano questo argomento. Ella non può più provare il sentimento della maternità, però dovrà comunque parlarne nelle sue opere.

A causa del distacco da suo marito, ella prova la mancanza di avere un compagno ideale. Ha bisogno di un rapporto diverso da quello con il marito, una relazione che migliori la sua creatività e aumenti i suoi impulsi. È evidente che Silvia non giunge alla fine del suo percorso del cambiamento se sente ancora la necessità di una figura maschile:

La serietà austera, l'età del Gueli non farebbero sospettare ch'ella per basso pervertimento cercasse in lui l'amante, anziché una guida degna e quasi paterna, un nobile compagno ideale. E parimenti forse il Gueli in lei soltanto e per lei troverebbe la forza di rompere il tristo legame con quella donna che da tanti anni lo opprimeva.<sup>49</sup>

La relazione immaginata da Silvia è più elevata e diversa da una relazione a puro scopo sessuale. Anche se la fuga con Gueli, il quale non vuole far capire che è innamorato di lei,

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 117.

<sup>49</sup> Ivi, p. 163.

viene intesa come un bisogno per liberarsi, ella è assolutamente contraria all'idea di seduzione dal momento che desidera una relazione intellettuale. Tuttavia fin dall'inizio della relazione con Silvia, Gueli arriva al punto di non poter vivere con lei, ma allo stesso tempo non riesce a cogliere l'idea di una vita senza di lei. Il rapporto tra Maurizio Gueli e Livia Frezzi, la quale è innamorata di lui, arriva a una relazione pericolosa di odio-amore. Anche la Frezzi è una scrittrice per la quale «la letteratura era un'attività disonesta, anzi la più ridicola e disonesta delle professioni, come quella che consisteva in una continua offerta di sé, in un continuo commercio di vanità, in un accatto di fatue soddisfazioni, in un perpetuo struggimento di piacere altrui e d'averne lodi».<sup>50</sup> Questa fuga gli costa talmente tanto dato che la Frezzi è totalmente gelosa di lui.

Pure questa vicenda non ha un risvolto positivo per Silvia, che alla fine si rende conto che dovrebbe andare avanti da sola, senza aver bisogno di una figura maschile per esser protetta oppure per essere guidata. L'allontanamento dal marito Giustino è un'altra fase molto importante nella sua maturazione: inizia a svolgere i lavori che faceva suo marito, quindi segue la messa in scena del suo secondo dramma. Il marito dà a Silvia le sue carte, i suoi contratti, indirizzi e le altre cose che possono servirle nel futuro, fornendole la possibilità di essere pienamente autonoma.

A questo punto Silvia completa la sua trasformazione e lo capiamo nell'episodio in cui ella appare davanti a tutti nel teatro Alfieri di Torino per ringraziare il pubblico:

[...] Quella non era più Silvia, no, no, quella non era più Silvia; era un'altra, a cui egli non poteva più accostarsi, lontana, irraggiungibilmente lontana, sopra di lui, sopra di tutti, per quella tristezza ond'era tutta avvolta, isolata, inalzata, così diritta.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 174.

<sup>51</sup> Ivi, p. 218.

La scrittrice, infine, ricomincerà la sua vita provando un grande senso di pentimento e staccandosi da suo marito e dalla sua casa. La sua trasformazione causa una grande sofferenza: la morte del figlio e la perdita della maternità. Al teatro Alfieri quando esce sul palcoscenico «stava diritta, pallida e non sorrideva; inchinava appena il capo, lentamente, con una dignità non fredda, ma piena d'una invincibile tristezza».<sup>52</sup>

Silvia dà la colpa al marito di averla allontanata dalla sua vita precedente e di averla obbligata a scrivere. In questo caso lui rappresenta un personaggio negativo che ha causato tutta la sofferenza di sua moglie. Da un altro lato, grazie a lui, diventa una donna diversa da quella tradizionale, rimasta in una società patriarcale e chiusa in sé stessa. Grazie allo sforzo del marito entra nel mondo dei letterati e diventa così più autonoma e libera, creando le condizioni per essere una vera scrittrice. Questa vicenda traumatica apre un'altra via nella sua vita facendo nascere una nuova Silvia indipendente. Per trovare sé stessa doveva conoscere il mondo della società letterale e il mercato, altrimenti sarebbe sempre rimasta come moglie nella sua piccola città, sottomessa all'interno di una società patriarcale. Adesso, invece, è un'altra donna, diversa, trasformata e più matura, consapevole di ogni cosa accaduta attorno a lei.

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*

## CAPITOLO QUARTO

### UNO, NESSUNO E CENTOMILA

#### IV.1. Introduzione al romanzo

*Uno, nessuno e centomila* è l'ultimo romanzo scritto da Luigi Pirandello, uscito per la prima volta a puntate su «La Fiera Letteraria» (dicembre 1925-giugno 1926), sotto il nome *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*. Nell'intervista rilasciata a Rosso di San Secondo ed uscita sul «Corriere di Sicilia» del 25-26 luglio 1911 Pirandello dichiarava:

Si vedrà in esso un'altra delle caratteristiche fondamentali dell'umorismo, che è appunto la scomposizione operata dalla riflessione di tutti i fantasmi creati dal sentimento. È la tragedia tutta intera d'un pover'uomo che vorrebbe esser uno per sé e per tutti e scopre invece di esser diverso in sé e per tutti quelli che lo conoscono, ciascuno a suo modo. E comincia allora a commettere le più segnalate pazzie per scomporsi dal concetto che questi altri si sono formati di lui e per far sì che tutti lo vedano a un solo modo e dei centomila Moscarda che egli è, diventi un Moscarda solo ma quando è diventato un Moscarda solo, si accorge di non essere nessuno. [...] è proprio la tragedia stessa della vita che non può conoscer sé stessa e non può 'vedersi vivere'.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ANGELO RAFFAELE PUPINO, *Pirandello: maschere e fantasmi*, Roma, Editore Salerno, 2000, pp. 295-296.

Viene indicato come il romanzo testimone della sua vita. A tal proposito afferma che «c'è la sintesi completa di tutto ciò che ho fatto e che farò».<sup>2</sup> Vitangelo Moscarda assorbe da Pirandello i suoi tratti biografici come, ad esempio, le riflessioni sulla vita, sugli uomini e sulla società.<sup>3</sup> Il romanzo contiene un fondo autobiografico e trae le sue radici dall'idea dell'*Umorismo*, mostrando un personaggio che incarna sotto diversi aspetti un'evoluzione di Mattia Pascal, del quale intensifica il relativismo in prima persona che nello stesso tempo è il protagonista e la voce narrante.

Moscarda racconta a cinque anni dal compimento della sua vicenda, quindi al passato; nel frattempo confessa di aver smarrito quasi del tutto la conoscenza del tempo: «L'eternità s'è sprofondata in me, non tra questi cinque anni solamente, ma tra un minuto e l'altro. E il mondo in cui vivevo allora mi pare più lontano della più lontana stella del cielo».<sup>4</sup>

La vicenda si rivolge a Richieri, un toponimo d'invenzione che potrebbe rimandare a Girgenti. All'inizio la vita di Vitangelo sembra piana e senza problemi. Il giovane è sempre stato un "incapace": non è mai riuscito a laurearsi né a trovare un lavoro. Ha sposato una donna senza vere passioni e vive di rendita come usufruttuario dei beni del padre. Quest'ultimo, a suo tempo, lo aveva allontanato dalla gestione della banca di famiglia, affidandolo a due zelanti amministratori, Firbo e Quantorzo. La fisionomia di Moscarda ci appare come quella tipica di un malato della volontà, di un pigro, come il ritratto di un trentenne immaturo, in apparenza sottomesso alla volontà paterna, ma in fondo ribelle e ostinato ad adattarsi alla vita imposta dal genitore o dall'ambiente:

“[...] per quanto ci fosse adoperato con le buone e con le cattive, (mio padre) non era riuscito a farmi concludere mai nulla; tranne di prender moglie, questo sì,

---

<sup>2</sup> GIOVANNA DE ANGELIS, STEFANO GIOVANARDI, *Storia della narrativa italiana del Novecento Vol.1 (1900-922)*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 89.

<sup>3</sup> F. VIRDIA, *Invito alla lettura di Pirandello*, cit., p. 109.

<sup>4</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1985, p. 98.

giovanissimo [...].

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 meravigliavo assai che gli altri potessero passarli avanti 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. [...]

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. [...] 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 nessun carro, io; e non avevo perciò né briglie né paraocchi; vedevo certamente più di loro; ma andare, non sapevo dove andare.”<sup>5</sup>

*Uno, nessuno e centomila* dimostra la debolezza dell'uomo novecentesco attraverso la narrazione del dramma di Vitangelo Moscarda. La storia inizia con un vano discorso tra la moglie Dida e il personaggio principale Vitangelo Moscarda, nel quale lei fa notare alcune sue piccole imperfezioni fisiche. Da questo momento in poi Moscarda si rende conto che appare agli altri diverso rispetto a come si vede lui stesso. Davanti a uno specchio escono fuori le incertezze che porteranno Moscarda a vivere momenti tragicomici.

Se per gli altri non ero quel che finora avevo creduto d'essere per me, chi ero io? Vivendo, non avevo mai pensato alla forma del mio naso; [...].

Ma ora pensavo:

«E gli altri? Gli altri non sono mica dentro di me. Per gli altri che guardano da fuori, le mie idee, i miei sentimenti hanno un naso. Il mio naso. E hanno un pajo d'occhi, i miei occhi, ch'io non vedo e ch'essi vedono. Che relazione c'è tra le mie idee e il mio naso? Per me, nessuna. Io non penso col naso, né bado al mio naso, pensando. Ma gli altri? Gli altri che non possono vedere dentro di me le mie idee e vedono da fuori il mio naso? Per gli altri le mie idee e il mio naso hanno tanta relazione, che se quelle, poniamo,

---

<sup>5</sup> Ivi, pp. 9-10.

fossero molto serie e questo per la sua forma molto buffo, si metterebbero a ridere».<sup>6</sup>

Il motivo dello specchio, simbolo dell'auto-osservazione, che pone l'essere umano di fronte alla propria duplicità, è utilizzato in diverse opere pirandelliane. Lo specchio rappresenta lo strumento fondamentale sia dello sdoppiamento, sia della riflessione, innescando nella mente di Moscarda un lungo processo, ovvero il passaggio dalla condizione di chi «si lascia vivere» a quella di chi prova a «vedersi vivere».

#### **IV.2. La donna è rivelatrice: Dida Moscarda**

Sin dall'inizio le opere di Pirandello presentano argomenti relativi al tempo in cui lo scrittore ha vissuto. Da un nuovo concetto della realtà, definito "relativismo" viene influenzato anche Pirandello. Questo nuovo modo di pensare cambia il mondo dell'arte e degli intellettuali. Ormai l'idea di realtà non è solida e immutabile. Pirandello riesce a trovare sé stesso in una nuova corrente culturale, in cui riesce a cogliere la sfumatura tra essere e apparire.

Il romanzo *Uno, nessuno e centomila* si basa, prima di tutto, sulla questione dello specchio, che rappresenta un tema essenziale anche nella cultura antica. È uno strumento che, talvolta legato al tema del doppio, ha impressionato l'immaginario umano per la sua particolarità. Si può considerare la vicenda di Narciso, un personaggio bello e crudele appartenente alla mitologia, che disdegna ogni ammiratore. Narciso viene condotto, per punizione divina, a innamorarsi di sé stesso guardando la sua immagine riflessa nell'acqua. Non solo nella cultura antica, ma anche nella letteratura viene usato spesso il tema dello

---

<sup>6</sup> Ivi, pp. 20-21.

specchio con una connotazione del tutto differente: se si cita l'opera *Alice nel paese delle meraviglie* lo specchio apre una strada per un mondo completamente diverso da quello reale. Attraverso questa storia lo scrittore offre al lettore l'opportunità di guardare la vita da un'altra prospettiva, ovvero dietro lo specchio. In questo caso, quest'ultimo non ha una funzione rivelatrice, ma ha un ruolo rilevante all'interno della favola, rappresentando una porta che permette l'accesso a un mondo del tutto nuovo.

Lo specchio è un oggetto che colpisce l'immaginazione dell'essere umano con la sua particolarità di riflettere le immagini, è uno strumento per conoscere o scoprire chi siamo. Dal punto di vista psicologico lo specchio diventa testimone del mutamento della nostra esistenza.

Prima di procedere all'analisi dell'ultimo romanzo di Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, bisogna soffermarsi sul fatto che la figura femminile non è la protagonista del romanzo. Infatti, invece di ricoprire un ruolo principale come nei romanzi precedenti, *L'esclusa* e *Suo marito*, la donna ha la funzione, all'interno di questo romanzo, di far partire la vicenda. Ella sarà uno dei motivi per il quale il protagonista vivrà la crisi d'identità.

L'inizio e la fine di *Uno, nessuno e centomila* coincidono grazie alla funzionale attività di uno specchio. L'immagine riflessa dell'uomo nello specchio è la metafora della mancata identificazione e della necessità di un ruolo doppio. Gli specchi duplicano e replicano il mondo in modo tale da permettere di fare apparire il reale. Tuttavia, lo specchiarsi può diventare una sorta di cagione del disconoscersi mentre, in certe circostanze, è un'occasione del riconoscersi, ossia scoprire un dettaglio impensabile. In questo romanzo, incentrato sull'essenziale problema dell'identità umana, la donna, cioè la moglie del protagonista, è una persona che fa notare espressamente al marito, Vitangelo Moscarda, che lo vede diverso da come si vede lui. È significativo il fatto che l'osservazione della moglie

avvenga proprio nel momento in cui Vitangelo è allo specchio. Infatti, si può affermare che «lo sguardo della donna diventa una specie di specchio nel romanzo».<sup>7</sup> Vitangelo Moscarda scopre i suoi aspetti fisici, vale a dire i suoi difetti davanti allo specchio. Nonostante ella non svolga il ruolo dello specchio, si può dire che abbia una tale funzione rivelatrice:

È la mappa di un destino umano senza scampo quella disegnata dallo scrittore, il quale, nell'interazione del suo progetto conscio con la sua intuizione inconscia, la elabora e la ritrae, vi si proietta e insieme se ne differenzia, la moltiplica e, al tempo stesso, ne dissolve l'apparenza fino a rivelarne le scaturigini più segrete.<sup>8</sup>

Si verifica quella situazione in cui i personaggi che guardano la propria immagine riflessa allo specchio ne prendono consapevolezza, ma non riescono a riconoscerla, come se fosse proiettato il corpo di un estraneo, di uno sconosciuto. Il ruolo di svelamento, esercitato dallo 'sguardo-specchio' del narratore, viene assunto dall'occhio del personaggio femminile.

Lo specchio è un tema centrale nell'opera di Pirandello. Esso costituisce lo spazio allegorico dello straniamento del personaggio da sé: lo spazio in cui inizia a vedersi in modo diverso, dove si vede come un altro, come un estraneo.

La differenza tra l'immagine che egli possiede della sua persona e l'immagine che emerge dal fondo – da una superficie opaca, appunto – produce il suo smarrimento. Lo smarrimento del concetto, che il personaggio si è creato di sé, [...] «Riflettere sé» è «riflettere su di sé»: conoscere non solo l'immagine esterna di sé stesso, ma penetrare e accettare il suo nucleo profondo. Riconoscersi nello specchio presuppone riconoscere come proprie le forme e le sembianze ignote che emergono allo sguardo.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> LUCIANA MARTINELLI, *Lo Specchio Magico, Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizioni Dedalo, 1992, p. 17.

<sup>8</sup> Ivi, p. 12.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 93-94.

Ogni capitolo del romanzo ha un titolo che rende evidente la divisione del narrativo. Il titolo del primo capitolo *Mia moglie e il mio naso* fa notare subito il contenuto del romanzo pirandelliano. Con le prime parole del capitolo «Che fai? – mia moglie mi domandò, vedendomi insolitamente indugiare davanti allo specchio»<sup>10</sup> viene istantaneamente trasmesso il significato essenziale allo specchio.

“Uno specchio”: comincia in questo modo la serie di avventure del protagonista Vitangelo Moscarda. Si consuma davanti a questo specchio la vicenda di un uomo convinto di essere senza difetti. Però in un confronto con la moglie Dida, egli viene a conoscenza del fatto che ella lo percepisce in modo diverso da come si vede lui:

[...]

– Niente, – le risposi, – mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino.

Mia moglie sorrise e disse:

– Credevo ti guardassi da che parte ti pende. Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda:

– Mi pende? A me? Il naso?

E mia moglie, placidamente:

– Ma sí, caro. Guardatelo bene: ti pende verso destra.<sup>11</sup>

Dato che la moglie ha un’ampia conoscenza del marito, egli continua a porre delle domande alla donna per levarsi dalla mente tutti i suoi pensieri:

Che altro?

Eh, altro! altro! Le mie sopraciglia parevano sugli occhi circonfessi, le mie orecchie erano attaccate male, una più sporgente dell’altra; e altri difetti.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 7

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 8.

Vitangelo ha ventotto anni. Da quel momento, in cui sua moglie gli fa notare come appare, non si sente più come prima. Vedendo turbato suo marito, Dida cerca di consolarlo: nonostante i difetti fisici resta, per lei, sempre un bell'uomo. Per lui l'imperfezione del proprio naso è come uno strappo del cielo di carta:<sup>13</sup> tutte le certezze sono improvvisamente e irreversibilmente spazzate via.<sup>14</sup> Moscarda perde la convinzione di essere privo di difetti, ma soprattutto perde la convinzione di una sorta di "assolutezza" del proprio aspetto. Il protagonista ritorna allo specchio e comincia a vedersi in maniera diversa rendendosi conto che gli altri, non solo sua moglie, lo vedono ognuno a modo proprio. L'uomo si vede come se fosse fuori di sé, come se fosse proiettata l'immagine della propria anima. Il discorso della moglie gli fa capire che viene percepito diversamente da come egli si vede:

L'eroe scopre che esistono tanti "Moscarda" quante sono le immagini di se stesso costruite dalle persone con cui egli ha rapporti, e che questi vari *alter ego* non li potrà mai vedersi come lo vedono gli altri. Si rende conto così che la moglie non ha mai amato lui, ma una sua propria costruzione, a cui ha anche dato un nome «Gengé», e a cui ha attribuito gusti, inclinazioni, scelte, caratteristiche psicologiche.<sup>15</sup>

Non riesce a trovare un momento per restare solo e contemplare la propria immagine, ma un giorno gli capita una buona occasione. Da quel giorno che ha scoperto i difetti del suo aspetto fisico, sente l'esigenza di stare da solo. Però la presenza della

---

<sup>13</sup> Il brano «uno strappo del cielo di carta», all'interno del romanzo *Il fu Mattia Pascal, la fragile maschera dell'identità*, è importante per capire la filosofia di Pirandello. Anselmo Paleari, il portavoce di Pirandello, è un filosofo che ama parlare con Mattia Pascal raccontando le sue storie. A un certo punto si tratta di una delle concezioni pirandelliane: consistenze dell'io e l'oggettività della realtà. Le marionette e il teatrino rivelano che la nostra personalità indossa una maschera e che al di sotto di essa non c'è nulla. La realtà che ci attornia è una costruzione nostra. Basta poco per mettere in crisi questa costruzione, come lo strappo che si produce nel cielo di carta del teatrino. Il cielo è di carta, ossia finto, anche se la marionetta pensa che sia vero. Lo strappo dimostra la finzione e la marionetta entra in crisi per questo motivo. Il teatrino è il simbolo della nostra esistenza. Lo strappo nel cielo di carta fa sì che l'uomo appaia insignificante e che non sia compreso all'interno di questo universo.

<sup>14</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, cit., p. 207.

<sup>15</sup> G. BALDI, *Pirandello e Romanzo, Scomposizione umoristica e "distrazione"*, cit., p. 165.

moglie, pesante e insopportabile, non dà a Moscarda un momento di respiro. Dida è soffocante con le sue domande infinite e lo ossessiona anche cantando e chiamandolo continuamente «Gengé». Non può neanche chiudersi a chiave nel suo studio perché la moglie è così sospettosa che non lo lascerebbe stare senza bussare alla porta:

«Hai sentito, Gengé, che ha detto jeri Michelina? Quantorzo ha da parlarti d'urgenza.»

«Guarda, Gengé, se a tenermi così la veste mi pajono le gambe.»

«S'è fermata la pèndola, Gengé.»

«Gengé, e la cagnolina non la porti più fuori? Poi ti sporca i tappeti e la sgridi. Ma dovrà pure, povera bestiolina... dico... non pretenderai che... Non esce da jersera.»

«Non temi, Gengé, che Anna Rosa possa esser malata? Non si fa più vedere da tre giorni, e l'ultima volta le faceva male la gola.»

«È venuto il signor Firbo, Gengé. Dice che ritornerà più tardi Non potresti vederlo fuori? Dio, che nojoso.»

Oppure la sentivo cantare:

*E se mi dici di no,*

*caro il mio bene, doman non verrò;*

*doman non verrò...*

*doman non verrò...<sup>16</sup>*

Dida vorrebbe andare a trovare una sua amica malata ma è indecisa. A tal proposito Moscarda prende l'occasione al volo e, cosciente del fatto che la moglie fa sempre il contrario di quello che lui le dice, le consiglia di non andare. Moscarda le dice anche di tornare presto; così garantisce di avere tutto il pomeriggio libero. Naturalmente Dida corre dalla sua amica. Rimasto solo, si guarda finalmente allo specchio e scopre di provare antipatia nei confronti di questa sua nuova personificazione:

Ed ecco: come compreso di questa verità che riduceva a un giuoco il mio esperimento, a un tratto il mio volto tentò nello specchio uno squallido sorriso.

---

<sup>16</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., pp. 16-17.

–Sta’ serio, imbecille! –gli gridai allora. –Non c’è niente da ridere? [...]

Ah, finalmente! Eccolo là! Chi era? Niente era. Nessuno. Un povero corpo mortificato, in attesa che qualcuno se lo prendesse.<sup>17</sup>

Moscarda vuole rimanere da solo estraniandosi da tutti, cioè «senza me e appunto con un estraneo attorno».<sup>18</sup> Questo sembra un segno di pazzia, però egli pensa che staccarsi da sé stessi sia l’unico modo di essere soli:

La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l’estraneo siete voi.<sup>19</sup>

Pensando in questo modo egli arriva al punto di una nuova considerazione in cui scopre di essere «l’estraneo inseparabile da me».<sup>20</sup> Si accorge di non essere per gli altri quello che pensava di essere, domandandosi chi sia veramente. Dato che Vitangelo non ha la possibilità di vedersi da fuori, inizia a interrogarsi sul suo aspetto fisico e sulle proprie idee:

E gli altri? Gli altri non sono mica dentro di me. Per gli altri che guardano da fuori, le mie idee, i miei sentimenti hanno un naso. Il mio naso. E hanno un pajo d’occhi, i miei occhi, ch’io non vedo e ch’essi vedono. Che relazione c’è tra le mie idee e il mio naso? Per me, nessuna. Io non penso col naso, né bado al mio naso, pensando. Ma gli altri? Gli altri che non possono vedere dentro di me le mie idee e vedono da fuori il mio naso? Per gli altri le mie idee e il mio naso hanno tanta relazione.<sup>21</sup>

Alla fine del primo libro Moscarda arriva a due conclusioni: mentre inizia a capire per

---

<sup>17</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 25.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

quale motivo Dida lo chiama Gengé, si propone di indagare la conoscenza del sé per la moglie e per gli altri.

Così il narratore, cioè Moscarda, considerando i propri comportamenti dall'inizio fino al punto in cui è arrivato, comincia spesso a parlare di pazzia. Ponendosi una serie di domande su sé stesso fa nascere un discorso interno incentrato sulla follia: non riesce a sopportare di ricevere gli sguardi di altre persone, consapevole del fatto che in questo modo si generano numerosi Moscarda:

A vedermi addosso gli occhi della gente mi pareva di sottostare a un'orribile sopraffazione pensando che tutti quegli occhi mi davano un'immagine che non era certo quella che io mi conoscevo ma un'altra ch'io non potevo né conoscere né impedire; altro che dirle, mi veniva di farle le pazzie.<sup>22</sup>

La follia di Moscarda si afferma soprattutto nella scena in cui egli abbraccia Dida, capendo che non la conosce, allo stesso tempo percependo che è un estraneo per la moglie:

Ah che tentazione di prendere il viso tra le mani per costringerla a guardare nell'abisso di due occhi ben altri da quelli da cui voleva essere guardata!

Era lì davanti a me; m'acciuffava con una mano i capelli; mi si metteva a sedere sulle ginocchia; sentivo il peso del suo corpo.

Chi era?

Nessun dubbio in lei ch'io lo sapessi, chi era.

E io avevo intanto orrore dei suoi occhi che mi guardavano ridenti e sicuri; orrore di quelle sue fresche mani che mi toccavano, certe ch'io fossi come quei suoi occhi mi vedevano, orrore di tutto suo corpo che mi pesava sulle ginocchia, fiducioso nell'abbandono che mi faceva di sé, senza il più lontano sospetto che non si desse realmente a me, quel suo corpo, e che io, stringendomelo totalmente, e non un'estranea alla quale non potevo dire in alcun modo com'era, perchè era per me qual appunto la vedevo e la toccavo: questa -così -con questi capelli e questi occhi e questa bocca, come

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 113-114.

nel fuoco del mio amore gliela baciavo; mentre lei la mia, nel suo fuoco così diverso dal mio e incommensurabilmente lontano, se tutto per lei, sesso, natura, immagine e senso delle cose, pensieri e affetti che le componevano lo spirito, ricordi, gusti e il contatto stesso della mia ruvida guancia sulla sua delicata, tutto, tutto era diverso; due estranei, stretti così- orrore- estranei, non solo l'uno per l'altra, ma ciascuno a sé stesso, in quel corpo che l'altro si stringeva.<sup>23</sup>

«No no, bello mio, statti zitto! Vuoi che non sappia quel che ti piace e quel che non ti piace? Conosco bene i tuoi gusti, io, e come tu la pensi».<sup>24</sup> Dida aveva spiegato al marito innumerevoli volte il suo comportamento. Egli non aveva dato peso a tali considerazioni. Soltanto la moglie poteva conoscere il suo Gengè alla perfezione. Moscarda era come un fantoccio.

La violenza l'avrebbe subita Dida se il marito si fosse ribellato al suo Gengè, che nei fatti esisteva davvero, mentre l'io oggettivo di Moscarda non era mai esistito.<sup>25</sup>

Esisteva il Gengè di Dida, mentre Vitangelo non era più presente. Purtroppo egli non è riuscito a dare una forma alla propria vita, facendo di tutto per non incontrare gli ostacoli che potessero risvegliare in lui la volontà di resistere<sup>26</sup> e di dichiararsi davanti agli altri. Moscarda non è nessuno per sé stesso e per gli altri. Talvolta egli vedeva piangere sua moglie a causa di alcuni motivi. «Certe parole che, dette da Moscarda o da un altro, non le avrebbero dato dolore, dette da Gengé, la facevano piangere, perché in bocca a Gengé assumevano chi sa quale altro valore; e la facevano piangere».<sup>27</sup> Per Dida è evidente che sia importante Moscarda:

---

<sup>23</sup> Ivi, pp. 138-139.

<sup>24</sup> Ivi, p. 61.

<sup>25</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, cit., p. 214.

<sup>26</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 162.

<sup>27</sup> Ivi, p. 64.

«Ma come?» le domandavo. «Io ho detto così?»

«Sì, Gengé mio, proprio così!»<sup>28</sup>

Ecco con questa affermazione di Dida, Vitangelo nota che la moglie sta parlando del suo Gengé non di sé. Quelle sono le sciocchezze di Gengé ed è il suo modo di pensare. Ma Vitangelo non può toccare il suo Gengé perché egli è amato tanto da Dida nonostante sia una creatura sciocca.

Nella sua giovinezza Dida si pettinava a modo suo, compiacendo anche il marito. Dopo le nozze, Dida cambia il modo di pettinarsi, però questo cambiamento non piace al marito. Una mattina la moglie decide di adottare la sua antica pettinatura e Moscarda ne rimane ammirato, ma, in quell'istante, lei si ripettina dicendo «so bene che non ti piaccio così»<sup>29</sup> nonostante le precedenti considerazioni del marito. Dida sa perfettamente come piace al suo Gengé. Vitangelo, quindi, prova gelosia verso l'altra personificazione di sé stesso. Emerge chiaramente, da questo passo, il conflitto punitivo della moglie, che non vuole piacere al marito<sup>30</sup>:

Era certa certissima che al suo Gengé piaceva meglio pettinata in quell'altro modo, e si pettinava in quell'altro modo che non piaceva né a lei né a me. Ma piaceva al suo Gengé; e lei si sacrificava. Vi far poco? Non sono veri e propri sacrifici, questi, per una donna?

Tanto lo amava!<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>30</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, cit., p. 215.

<sup>31</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 67.

Così Moscarda inizia a diventare geloso e a provare dolore come se sua moglie pensasse veramente a un altro:

Considerate bene. Non baciava forse mia moglie, su le mie labbra, uno che non ero io? Su le mie labbra? No! Che mie! In quanto erano mie, propriamente mie le labbra ch'ella baciava? Aveva ella forse tra le braccia il mio corpo? Ma in quanto realmente poteva esser mio, quel corpo, in quanto realmente appartenere a me, se non ero io colui ch'ella abbracciava e amava?<sup>32</sup>

Da questo punto in poi, tra i due coniugi si innesca una situazione conflittuale in cui la moglie è consapevole di non piacere al marito:

Ed era tanto realtà quest'uno, che quando io alla fine, esasperato, lo volli distruggere imponendo, invece della sua, una mia realtà, mia moglie, che non era stata mai mia moglie ma la moglie di colui, si ritrovò subito, inorridita, come in braccio a un estraneo, a uno sconosciuto; e dichiarò di non potermi più amare, di non poter più convivere con me neanche un minuto e scappò via.<sup>33</sup>

Moscarda, in preda alla pazzia, è determinato a distruggere tutti i suoi 'doppi':

Pazzie per forza. Perché, non avendo mai pensato finora a costruire di me stesso un Moscarda che consistesse ai miei occhi e per mio conto in un modo d'essere che mi paresse da distinguere come a me proprio e particolare, s'intende che non mi era possibile agire con una qualche logica coerenza. Dovevo a volta a volta dimostrarmi il contrario di quel che ero o supponevo d'essere in questo e in quello dei miei conoscenti, dopo essermi sforzato di comprendere la realtà che m'avevano data: meschine, per forza, labile, volubile e quasi inconsistente.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 69.

Nella sua testa vi è un continuo turbine di pensieri determinati dalla follia. E il ricordo di suo padre coinciderà con il momento di rottura. Era un uomo alto, grasso, calvo, con gli occhi “azzurri e un sorriso costante”<sup>35</sup> che sottintendeva un pizzico di derisione. Il padre era un banchiere, ma più che altro un usuraio, determinando la sua frustrazione. La consapevolezza della condizione del padre fa sì che nella mente di Moscarda inizi un processo in cui si rende conto della prigionia del tempo:

Fu un attimo, ma l’eternità. Vi sentii dentro tutto lo sgomento delle necessità cieche, delle cose che non si possono mutare: la prigione del tempo; il nascere ora, non prima e non poi; il nome e il corpo che ci è dato; la catena delle cause; il seme gettato da quell’uomo: mio padre senza volerlo; il mio venire al mondo, da quel seme; involontario frutto di quell’uomo; legato a quel ramo; espresso da quelle radici.<sup>36</sup>

Un altro discorso fatto con la moglie Dida determinerà un’altra vicenda. Un giorno Vitangelo si volge a Dida che «è in una stanza luminosa, vestita bianca e tutta avvolta entro un fulgore di sole, a disporre nel grande armadio laccato bianco e dorato a tre luci i suoi nuovi abiti primaverili»<sup>37</sup> e le chiede quale fosse la sua professione. Il suo sorriso lo fa soffrire ancora di più perché sembra che anche la moglie non sappia in realtà che Vitangelo è un usuraio.

In questo modo Moscarda diventa, sia per la moglie che per gli altri, il figlio di un usuraio. Dato che è il futuro erede della banca di suo padre, si ritrova nel ruolo di usuraio in cui non si era mai trovato. Per Moscarda, dunque, si spegne la figura del padre in quanto non riesce a trovare delle affinità.

---

<sup>35</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, cit., p. 216.

<sup>36</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 76.

<sup>37</sup> Ivi, p. 80.

Vitangelo Moscarda adotta nuove abitudini che hanno un senso per lui, nel disegno di sbarazzarsi delle maschere in cui viene identificato, mentre per gli altri sono solo prova della sua follia. Nel primo atto sono presenti Marco di Dio e sua moglie Diamante, due personaggi poveri, vecchi clienti del padre. Vitangelo dona loro una casa davanti ai cittadini del paese per liberarsi della nomea di di usuraio, presentandosi come un uomo diverso da quello che appare. Gli altri pensano però che egli sia totalmente pazzo e reagiscono gridando «Pazzo!». Il secondo è caratterizzato dal fatto che il protagonista vuole chiudere la banca ritirando i denari e cancellare il nome di suo padre. Moscarda è cosciente del fatto che non può manifestare ciò che prova perchè considerato totalmente pazzo dagli altri. Però prova dolore nel «punto vivo»<sup>38</sup> e vuole dimostrare che non è mai stato un usuraio:

[...] che usurajo no, quell'usurajo che non ero mai stato per me, ora non volevo più essere neanche per gli altri e non sarei più stato, anche a costo della rovina di tutte le condizioni della mia vita.<sup>39</sup>

Neanche Dida sembra intendere il comportamento di suo marito. Questa volta la reazione degli altri è più forte: la moglie chiamandolo Gengè lo fa infuriare ancora di più e gli dice di finirla con questa ridicola aria di comando.<sup>40</sup> Egli, a sua volta, respinge sua moglie e la fa cadere sulla poltrona, uscendo dal salotto pieno di ira:

Finiscila tu, con tuo Gengè che non sono io, non sono io, non sono io! Basta con codesta marionetta! Voglio quello che voglio: e come voglio sarà fatto!<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Il titolo del capitolo del romanzo *Uno, nessuno e centomila*.

<sup>39</sup> Ivi, p. 164.

<sup>40</sup> Ivi, p. 165.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Dopo questo comportamento Vitangelo capisce di aver rotto definitivamente il legame con la moglie, la quale abbandona la casa. Nel suo corpo vive un sentimento che lo spinge a rifiutare di essere una marionetta. Ormai si sente finalmente "uno". Questo sentimento non trova pace all'interno del suo cuore e non lo fa respirare, questa sensazione dura poco. Subito si accorge che uno è uguale a nessuno. Si domanda come potrebbe vivere adesso senza soldi e anche senza Dida. Pure la moglie è un punto vivo dentro di lui:

Li avevo forse guadagnati io col mio lavoro? Averli ora ritirati dalla banca perchè non fruttassero altra usura, bastava forse a mondarli di quella da cui erano venuti? E allora, che? Buttarli via? E come avrei vissuto? Di che lavoro ero capace? E Dida?

Era anche lei- lo sentivo bene, ora che non la avevo più in casa- era anche lei un *punto vivo* in me. Io l'amavo [...].<sup>42</sup>

Ormai tutti credono che Moscarda sia impazzito. In quel momento interviene un altro personaggio femminile in scena: Anna Rosa, amica della moglie.

### **IV.3. Anna Rosa e la negazione dell'identità**

Un giorno Moscarda riceve un invito da Anna Rosa, una giovane donna che aveva rifiutato tante volte, nel passato, le proposte di matrimonio per disprezzo del denaro. Per questo motivo attirava le riprovazioni anche da Dida, la quale si era sposata con Vitangelo per la sua buona situazione economica. Vitangelo non conosce bene Anna Rosa dato che scambiava pochissime parole con le amiche di Dida. Decide, però, di accettare il suo invito con grande curiosità, non sapendone la ragione.

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 168.

Ella abita con una vecchia zia essendo orfana di madre e di padre. Quando Vitangelo arriva a casa di Anna Rosa, all'inizio non la trova. Questa situazione misteriosa lo sorprende ancora di più e fa aumentare la sua curiosità. Non capisce il motivo e si sente nervoso, ma decide di salire e aspetta finché la donna non lo chiama:

Non mi proverò a esprimere l'impressione che mi fece quella voce inattesa nel bujo, di là dalla grata. Mi folgorò in quel bujo il sole che doveva esserci in quell'orto della badia, che non sapevo dove fosse, ma che certo doveva essere verdissimo; e d'improvviso mi s'illuminò in mezzo a quel verde la figura d'Anna Rosa come non l'avevo mai veduta, tutta in fremito di grazia e di malizia. [...] Vi cercai la voce che mi aveva parlato, fievole ma fresca, quasi giovanile. [...]

Anna Rosa, quella voce, quel parlatorietto, il sole in quel bujo, il verde dell'orto: mi prese come una vertigine.<sup>43</sup>

Poco dopo lo chiama fuori nel corridoio, con un'espressione accesa nel suo volto, «coi capelli in disordine, gli occhi sfavillanti, la camicetta bianca di lana a maglia sbottonata sul petto come se avesse caldo».<sup>44</sup> Mentre camminano nel corridoio ella scivola e dalla sua borsa cade una rivoltella, provocando uno sparo e colpendo, allo stesso tempo, il piede di Vitangelo Moscarda.

Si diffonde subito la notizia a Richieri. Nel passato Dida aveva consentito all'amica di provare un vero e proprio interesse verso suo marito. Ormai il suo Gengè si trasformava sempre più nel Gengè di Anna Rosa:

[...] tutto ciò che di noi si può immaginare è realmente possibile, allorché non sia vero per noi. Che per noi non sia vero, gli altri se ne ridono. È vero per loro. Tanto vero che può anche capitare che gli altri, se non vi tenete forte alla realtà che per vostro conto vi siete data, possono indurci a riconoscere che più vera della vostra stessa realtà e quella

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 185.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

che vi danno loro.<sup>45</sup>

Vitangelo capisce che è innamorato di Anna Rosa che lo avvisa dei pericoli che dovrà affrontare e gli consiglia di incontrarsi con il Monsignor Partanna, il vescovo di Richieri, per evitare i complotti dei propri parenti. Tramite il discorso con Anna Rosa, egli scopre che sua moglie è completamente diversa da quella che immaginava. Si rende conto che Dida è una nemica per lui. A casa con il suo Gengè era diversa «ma fuori diventava un'altra: la Dida per Anna Rosa»:<sup>46</sup>

Insomma, un'altra Dida, una Dida veramente nemica. Eppure, sono certo certissimo che col Gengè ella non fingeva: era col suo Gengè quale poteva essere per lui, perfettamente intera e sincera. Fuori poi della vita che poteva avere con lui, diventava un'altra: quell'altra che ora le conveniva o le piaceva o veramente sentiva di essere per Anna Rosa.<sup>47</sup>

Dunque Moscarda va al vescovado per parlare con Monsignor Partanna, il quale lo presenta a Don Antonio Sclepis:

Un vescovo così non è comodo per tutti coloro che hanno voluto mettere fuori di sé il sentimento di Dio costruendogli una casa fuori, tanto più bella quanto maggiore il bisogno di farsi perdonare. Ma era per me il meglio che mi potessi augurare. Il suo predecessore, l'Eccell.mo Monsignor Vivaldi, ben visto a tutti, con tutti alla mano, avrebbe senza dubbio cercato il modo e la maniera d'accomodare ogni cosa, salvando la banca e coscienza, per accontentare me, ma anche Firbo e Quartorzo e tutti gli altri.

Ora io sentivo che non potevo più accomodarmi né con me né con nessuno.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 189.

<sup>46</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, cit., p. 227.

<sup>47</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 194.

<sup>48</sup> Ivi, p. 198.

Ormai il protagonista inizia a passare quasi tutto il suo tempo con Anna Rosa. Un giorno, mentre Vitangelo e Anna Rosa conversano, quest'ultima si guarda allo specchio; pone la bocca e gli occhi «come per un gusto d'attrice»<sup>49</sup> come di sua consuetudine. In quel momento Vitangelo comincia una discussione sul contrasto tra vita e forma. Quando vede tutte le foto di Anna Rosa nel cassetto, le definisce come «Tutte morte».<sup>50</sup>

Ma come morta, se sono qua viva?

Ah lei sì; perchè ora non si vede. Ma quando sta davanti allo specchio, nell'attimo che si rimira, lei non è più viva.

[...]

E allora io, viva, non mi sono mai veduta?

Mai, come posso vederla io, ma io vedo un'immagine di lei che è mia soltanto; non è certo la sua. Lei la sua, viva, avrà forse potuto intravederla appena in qualche fotografia istantanea che le avranno fatta. [...] Lei non può conoscersi che atteggiata: statua: non viva. Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire. Lei sta tanto a mirarsi in codesto specchio, in tutti gli specchi, perchè non vive; non sa, non può o non vuol vivere. Vuole troppo conoscersi, e non vive.<sup>51</sup>

Secondo la concezione di Pirandello l'universo non è costante, ma progressivo, quindi possiamo sostenere che le personalità dell'uomo siano molteplici. La vita è un processo in continuo movimento in cui l'uomo ha l'istinto di stabilire forme determinate che impediscono di seguire il flusso continuo della propria esistenza. Quando l'uomo assume una maschera si ferma in una forma che blocca la sua vita, ovvero il flusso vitale che lo contraddistingue, che lo rende vivo e diventa perciò qualcosa di immobile. La forma, in realtà, è una finzione, una creazione in cui l'essere umano tende a immedesimarsi come se creasse una barriera oltre la quale non può evadere. Per quanto riguarda i personaggi di

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 205.

<sup>50</sup> Ivi, p. 206.

<sup>51</sup> Ivi, p. 207.

Pirandello, la forma non deve essere una costante che rende le figure in una posizione fissa, ma deve consentire lo svolgimento della vita nel suo continuo mutamento. La vita, quindi, continua il suo percorso facendo crollare queste forme prestabilite in cui l'uomo non ha più certezze e vive uno stato di sconvolgimento:

[...] Ma vuole vedersi sempre. In ogni atto della sua vita. È come se avesse davanti, sempre, l'immagine di sé, in ogni atto, in ogni mossa. E la sua insofferenza proviene forse da questo. Lei non vuole che il suo sentimento sia cieco. Lo obbliga ad aprir gli occhi e a vedersi in uno specchio che gli mette sempre davanti. E il sentimento, subito come si vede, le si gela. Non si può vivere davanti a uno specchio. Procuri di non vedersi mai. Perché, tanto, non riuscirà mai a conoscersi per come la vedono gli altri. E allora che vale che si conosca solo per sé?<sup>52</sup>

«Vivendo non può vedere come appare agli altri e osservandosi davanti allo specchio non si vede vivere, perché lo specchio ferma l'immagine svuotandola della sua spontaneità vitale».<sup>53</sup> Moscarda pensa che specchiarsi non sia vivere, anche se vuol dire vedersi vivere; in altre parole è morire. Vitangelo vuole parlare ancora e dice tutto ciò che gli passa per la mente, ogni pensiero e ogni immagine. Per Anna Rosa, ormai, Moscarda assume le sembianze di un pazzo. Essendo sconvolta, per «l'orrore istintivo, improvviso»<sup>54</sup> ella vuole ucciderlo con una pistola.

Moscarda racconta al giudice come è accaduto il fatto dicendo che lo sparo era partito causalmente. Però Anna Rosa confessa subito di aver sparato consapevolmente «come ragione di legittima difesa contro un'aggressione sessuale».<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 208.

<sup>53</sup> ROBERT DOMBROSKI, *L'esistenza ubbidiente: letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli, Guida Editori, 1984, p. 59.

<sup>54</sup> Ivi, p. 213.

<sup>55</sup> M. GANERI, *Pirandello Romanziere*, cit., p. 229.

Durante la convalescenza all'ospedale Moscarda si sente «come inebriato vaneggiare in un vuoto tranquillo, soave, di sogno»<sup>56</sup> in cui la sua coscienza si calma fino a quasi sparire. In altre parole, l'identità si smarrisce. Questa ferita rappresenta una svolta essenziale nel romanzo e causa una crisi in cui il protagonista si allontana dalle sue ossessioni. Dopo essersi avvicinato alla morte e poi rinato, l'eroe si sente purificato e rinnovato:

Era ritornata la primavera, e i primi tepori del sole mi davano un languore di ineffabile delizia. Avevo quasi timore di sentirmi ferire dalla tenerezza dell'aria limpida e nuova ch'entrava dalla finestra semichiusa, e me ne tenevo riparato; mi alzavo di tanto in tanto gli occhi a mirare quell'azzurro vivace di marzo corso da allegre nuvole luminose. Poi mi guardavo le mani che ancora mi tremavano esangui; le abbassavo sulle gambe e con le punte delle dita carezzavo lievemente la peluria verde di quella coperta di lana. Ci vedevo la campagna: come se fosse tutta una sterminata distesa di grano; e, carezzandola, me ne beavo, sentendomi davvero, in mezzo a tutto quel grano, con un senso di così smemorata lontananza, che quasi ne avevo angoscia, una dolcissima angoscia.

Ah, perdersi là, distendersi ed abbandonarsi, così tra l'erba, al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!<sup>57</sup>

Si nota che la perdita dell'identità è compiuta e questo fa nascere una dolcissima angoscia. Più tardi il giudice lo interroga di nuovo e Moscarda conferma di essersi già buttato nella gran fiumana:<sup>58</sup>

Tutto sommerso, per me, signor giudice! Mi ci sono buttato e ora ci nuoto, ci nuoto. E sono, se sapesse, già tanto lontano! Quasi non la vedo più.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 217.

<sup>57</sup> Ivi, p. 217.

<sup>58</sup> Ivi, p. 219.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

Dopo la spiegazione Moscarda viene considerato come «un malato incurabile»<sup>60</sup> dal giudice. Si consola perchè la sua malattia rende facile l'assoluzione di Anna Rosa, mentre rende più difficile la sua salvezza anche perché si rende conto che questo scandalo dava ragione a sua moglie. Ormai non è solo estraniato da sé e da ogni cosa che aveva, ma anche prova dolore nel diventare qualcun altro. Alla fine delle sue scelte, mentre confessa chiaramente di non sapere chi è, aggiunge di non voler essere nessuno e rifiuta assolutamente ogni sua identità:

Quel che più mi diceva era che questa mia totale remissione fosse interpretata come vero pentimento, mentre io davo tutto, non mi opponevo a nulla, perchè remotissimo ormai da ogni cosa che potesse avere un qualche senso o valore per gli altri, e non solo alienato assolutamente da me stesso e da ogni cosa mia, ma con l'orrore di rimanere comunque *qualcuno*, in possesso di qualche cosa.<sup>61</sup>

Da quel momento in poi non si guarda più allo specchio, non vuole più sapere nulla del suo aspetto fisico e di come viene percepito da fuori. Si tormenta tanto a causa della paura di perdere la sua identità e si ritrova in gran solitudine dopo essere quasi morto. La rinascita metaforica della ferita provocata da Anna Rosa gli permette di trovare la strada della salvezza, che è la negazione dell'identità:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di ieri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha

---

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Ivi, p. 222.

concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita.<sup>62</sup>



---

<sup>62</sup> Ivi, p. 223.

## CAPITOLO QUINTO

### COSÌ È (SE VI PARE)

#### V.1. Il rapporto di Pirandello con il teatro

Il primo incontro di Luigi Pirandello con il teatro avviene all'età di dodici anni, quando scrive una tragedia. La passione per le scene si rinnova durante gli anni in cui studia a Roma, dove lo scrittore frequenta molti teatri. Si nota a quest'epoca un aneddoto interessante per capire la passione di Pirandello per il teatro. In una lettera al padre scrive «Oh il teatro drammatico! Io lo conquisterò. Io non posso penetrarvi senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene».<sup>1</sup>

Nel 1898 pubblica il primo atto unico, ma mette in scena dieci anni dopo le prime rappresentazioni. Pirandello continua a scrivere molte opere teatrali in questi anni, sia in siciliano che in italiano, e pubblica nel 1918 la raccolta *Maschere nude*, in cui riunisce tutta la sua produzione teatrale.

Pirandello è probabilmente l'autore che rappresenta meglio il periodo che va dalla crisi successiva all'unità d'Italia e all'avvento del Fascismo. Nella letteratura il suo punto di partenza è il Naturalismo come per gran parte degli autori nati nella seconda metà

---

<sup>1</sup> ELIO GIOANOLA, *Pirandello's Story, La vita si vive i si scrive, In terzo capitolo "Teatro"*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2007, p. 79.

dell'Ottocento. Il contesto teatrale in cui Pirandello viene a inserirsi è quello del dramma borghese di impianto naturalistico, che si incentra sostanzialmente sui problemi della famiglia e del denaro, ossia sull'adulterio e sulle difficoltà economiche. È un dramma serio, che spesso si abbandona all'enfasi e al sentimentalismo, si basa sulla verosimiglianza, sulla riproduzione fedele della vita quotidiana. Il personaggio pirandelliano infatti è lo specchio del crollo dei valori della società borghese. I ruoli imposti dalla società borghese, dal marito e dall'uomo d'affari vengono assunti con estremo rigore, sino a giungere al paradosso e all'assurdo. Così vengono smascherati della loro inconsistenza.

La produzione teatrale di Pirandello inizia nel 1910 con la messa in scena degli atti unici *La morsa e Lumie di Sicilia*. Seguono le opere *Il dovere del medico* e *Cecè* ambedue del 1913, poi *La ragione degli altri* (1915), *Pensaci, Giacomino!* e *Liolà* (1916), *Il berretto a sonagli* (1917).<sup>2</sup> La maggior parte di questi drammi derivano dalle novelle e sono «suggeriti dal mondo provinciale siciliano, non senza profonde venature dialettali che ne fissano in certo senso la tipicità dialogica, il sottofondo di intensi umori popolareschi».<sup>3</sup> Vi appaiono spesso i concetti del sofisma e del paradosso e motivi popolari siciliani.

Negli anni seguenti Pirandello crea

un gruppo di testi dai quali traspare chiaramente la presenza di un comune nucleo ispirativo, metafore o apologhi, quasi sempre, di un'impossibilità da parte del personaggio di conoscersi e di riconoscersi in un nome, in una fisionomia, in un'opinione degli altri, in una pietà di sé stesso e dei propri simili, nell'impossibile evasione di una realtà frusta, e nello stesso tempo implacibile pur in una sua incomponibile dissociazione.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> I dati riguardanti il teatro pirandelliano sono tratti da: F. VIRDIA, *Invito alla lettura di Luigi Pirandello*, Milano, Mursia, 1975; ROBERTO ALONGE, *Luigi Pirandello, Il teatro del XX secolo*, Laterza, Roma-Bari, 1997; N. BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 2000.

<sup>3</sup> F. VIRDIA, *Invito alla lettura di Pirandello*, cit., p. 117.

<sup>4</sup> Ivi, p. 118.

Questi drammi si svolgono nell'ambiente della società borghese e vi si trovano sia figure sociali ipocrite, chiacchierone e crudeli, sia personaggi che decidono di stare per conto proprio e che si isolano dalla stessa classe sociale a cui appartengono.<sup>5</sup> Spesso ci troviamo il concetto di un «irridente umorismo» il cui argomento è «quello delle forme illusorie di un'onorabilità sociale familiare, che si maschera seconda delle circostanze, creando non di rado un'assurda rete della complicità e di inganni».<sup>6</sup> Pirandello presenta la sua teoria dei personaggi-maschere. Sono i personaggi che si nascondono dietro la maschera imposta dalla società. Quando il personaggio decide di togliersela, appare "nudo". In questa fase della produzione dell'autore furono scritte *Così è (se vi pare)* e *Il piacere dell'onestà* del 1917, *Il giuoco delle parti* (1918), *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), *Come prima, meglio meglio di prima* e *La signora Morli, una e due* del 1920.

«La produzione teatrale di Pirandello avrebbe dovuto, nelle intenzioni dell'autore, essere introdotta dal romanzo *Uno, nessuno e centomila*»:<sup>7</sup>

Sto ora ultimando un romanzo che avrebbe dovuto uscire prima di tutte le mie commedie. Si sarebbe forse avuta una visione più esatta del mio teatro.<sup>8</sup>

Il teatro di Pirandello si propone di ricostruire una nuova idea dell'identità, ovvero un nuovo concetto di verità. Lo scrittore ritiene che sia un problema essenziale del suo tempo, quindi si sente obbligato a risolvere questo problema con la sua arte.

Il teatro non può morire.

---

<sup>5</sup> ROBERTO ALONGE, *Luigi Pirandello, Il teatro del XX secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 30.

<sup>6</sup> F. VIRDIA, *Invito alla lettura di Pirandello*, cit., p. 119.

<sup>7</sup> ENRICO CERASI, *Quasi Niente, Una Pietra*, "Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana", Padova, Il Poligrafo, 1999. p. 103.

<sup>8</sup> CLAUDIO VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985, p. 239.

Forma della vita stessa, tutti ne siamo attori; e aboliti o abbandonati i teatri, il teatro seguirebbe la vita, insopprimibile; e sarebbe sempre spettacolo della natura stessa delle cose. Parlare di morte del teatro in un tempo come il nostro così pieno di contrarsi e dunque così ricco di materia drammatica, tra tanto fermento di passioni e succedersi di casi che sommuovano l'intera vita dei popoli, urto d'eventi e instabilità di situazioni e il bisogno sempre più da tutti avvertito d'affermare alla fine qualche certezza nuova in mezzo a un così angoscioso ondeggiare di dubbii, è veramente un non senso.

È vero che la vita o si vive o si scrive e che, quando la si vive, difficilmente nello stesso tempo, cioè in mezzo all'azione e alla passione, ci si può mettere in quelle condizioni che sono proprie dell'arte: partesi dal momento, superarlo per contemplarlo e dargli senso universale e valore eterno.<sup>9</sup>

In questo periodo Pirandello si dedica particolarmente al teatro decidendo di osservare la vita con gli occhi del paradosso nato dall'umorismo il quale va di pari passo con l'opera di Pirandello. Le opere teatrali dell'autore sono gli esempi di storie paradossali; vedendo la vita come una gabbia, egli dimostra che il teatro è momento di disordine. Quindi con il suo teatro Luigi Pirandello annulla tutte le convenzioni e toglie la barriera tra realtà-finzione e attore-personaggio. Il teatro prende vita e permette agli attori di recitare e di entrare nel cuore degli spettatori. In questo modo, l'autore inizia a spiegare il concetto di "Teatro nel teatro":

Questo cielo che è un cielo di teatro, questi alberi che sono di stoffa, non ingannano nessuno, né gli attori che provano, né noi, né queste larve in cerca di uno stampo in cui prendere forma. Allora dov'è il teatro? *Essi* essi vivono, affermano d'essere reali. Ce l'hanno fatto credere. Allora noi cosa siamo?<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> L. PIRANDELLO, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1975, p. 1037.

<sup>10</sup> MARCO MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 252.

Un esempio del concetto di “Teatro nel teatro” di Pirandello si potrebbe individuare in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Si nota l'incontro tra luogo immaginario della vicenda e palcoscenico dove gli attori svolgono le prove. Quello che avviene accade proprio davanti agli occhi degli spettatori.

## V.2. Introduzione all'opera

*Così è (se vi pare)* è un'opera teatrale tratta dalla novella *La Signora Frola e il signor Ponza, suo genero*. L'opera si basa sul problema dei rapporti con la realtà e del conflitto tra l'apparenza e la realtà. A questo proposito Pirandello rende moderna una forma teatrale prendendo come esempio il concetto antico dei sofisti. Viene messa in scena per la prima volta il 18 giugno 1918 ed è pubblicata su «La Nuova Antologia». La commedia è divisa in tre atti.

Il titolo racchiude il problema essenziale che Pirandello affronta nella commedia: l'impossibilità di avere una visione unica e certa della realtà. Quindi si può dedurre che il messaggio che lo scrittore vuole trasmettere è «La verità non esiste». Questo tema già si mette in vista chiaramente nel romanzo del 1926 *Uno Nessuno e Centomila*.

«Ho quasi finito la commedia in tre atti (parabola, veramente, più che commedia): *Così è (se vi pare)*. Ne sono contento. È certo d'una originalità, che grida. Ma non so che esito potrà avere, per l'audacia straordinaria della situazione»<sup>11</sup> scriveva Luigi Pirandello al figlio.

La commedia inizia con l'arrivo di una strana famiglia, il signor Ponza, sua moglie e la suocera, a Valdana a causa dei disastri del terremoto. Il signor Ponza è un impiegato di

---

<sup>11</sup> *Almanacco Letterario*, a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Edizione Bompiani, 1986, p. 42.

prefettura e si trasferisce, insieme alla moglie che nessuno ha visto, nella sua nuova sede. Con loro viene anche la suocera Frola a vivere nella stessa città, anche se abita in un appartamento separato. La vicenda è ambientata nel salotto della casa del consigliere Agazzi. Si scatena subito un pettegolezzo tra i cittadini che cominciano a chiedersi per quale motivo la moglie non esca mai di casa. Inoltre, il genero spesso visita la suocera e anche ella va due volte a casa del genero, però non sale su. Questi comportamenti innescano la curiosità degli abitanti del paesino che cercano di capire che tipo di rapporto c'è tra questi tre personaggi. I discorsi fra gli abitanti vertono sempre sulle stesse questioni, ovvero sul marito misterioso, la moglie e la suocera arrivati da pochi mesi. Si è propagata la notizia che il signor Ponza impedisca alla suocera di vedere sua figlia che abita al piano superiore. Quindi gli altri vogliono verificare e accertare ciò che realmente sta succedendo. All'inizio solo la signora Amalia Agazzi, sua figlia Dina e il fratello Lamberto discutono tra di loro, però la curiosità passa a tutti e un gruppo di persone cercano di capire il motivo dell'atteggiamento a casa di Agazzi. Un giorno il signor Ponza si presenta alle donne per raccontare ciò che vogliono sapere per togliere la curiosità e comincia dicendo con fatica:

*Si fermerà un momento a guardare tutti, poi dirà lento e staccato:*

PONZA La signora Frola è pazza.

TUTTI (*con un sussulto*) Pazza?

SIGNORA SIRELLI (*con un grido*) Oh Dio, ma non pare affatto!

AGAZZI (*stordito*) Come, pazza?

PONZA Non pare, ma è pazza. E la sua pazzia consiste appunto nel credere che io non voglia farle vedere la figliuola.

*Con orgasmo d'atroce e quasi feroce commozione:*

Quale figliuola, in nome di Dio, se è morta da quattro anni la sua figliuola?

TUTTI (*trasecolati*) Morta? -Oh!... -Come? -Morta?

PONZA Da quattro anni. È impazzita proprio per questo.

SIRELLI Ma dunque, quella che lei ha con sé?

PONZA L'ho sposato da due anni: è la mia seconda moglie.

AMALIA E la signora crede che sia ancora la sua figliuola?

PONZA È stata la sua fortuna, se così può dirsi. Mi vide passare per via con questa mia seconda moglie, dalla finestra della stanza dove la tenevano custodita; credette di rivedere in lei, viva, la sua figliuola; e si mise a ridere, a tremar tutta; si sollevò d'un tratto dalla tetra disperazione in cui era caduta, per ritriversi in quest'altra follia, dapprima esultante così, in una rassegnazione a cui s'è piegata da sè; e tuttavia contenta, come han potuto vedere. S'ostina a credere che non è vero che sua figlia sia morta, ma che io voglia tenermela tutta per me, senza fargliela più vedere. È come guarita. Tanto che, a sentirla parlare, non sembra più pazza affatto.<sup>12</sup>

Dopo il signor Ponza, anche la suocera si presenta alle persone presso la casa di Agazzi. Continuando il suo discorso esprime che non si dovrebbero badare alle parole del genero perchè il signor Ponza è pazzo e inizia a raccontare la sua versione dei fatti:

SIGNORA FROLA No, guardino! guardino! Non è, non è pazzo! Mi lascino dire! – Lo hanno veduto: è così forte di complessione; violento[...] Sposando, fu preso da una vera frenesia d'amore. Rischiò di distruggere, quasi, la mia figliola, ch'era delicatina. Per consiglio dei medici e di tutti i parenti, anche dei suoi (che ora, poverini, non ci sono più!) gli si dovette sottrarre la moglie di nascosto, per chiuderla in una casa di salute. E allora lui, già un pò alterato, naturalmente, a causa di quel suo[...] soverchio amore, non trovandosela più in casa[...] – ah signore mie, cadde in una disperazione furiosa; credette davvero che la moglie fosse morta, non volle sentir più niente; si volle vestir di nero; fece tante pazzie; e non ci fu verso di smuoverlo più da quest'idea. Tanto che, quando (dopo appena un anno) la mia figliola già rimessa, rifiorita, gli fu ripresentata, disse di no, che non era più lei: no, no; la guardava – no, no; non era più lei. Ah, signore mie, che strazio! Le si accostava, pareva che la riconoscesse, e poi di nuovo, no, no [...] E per fargliela riprendere, con l'ajuto degli amici, si dovette simulare un secondo matrimonio.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare) in Maschere Nude*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Volume Primo, 1986, pp. 458-459.

<sup>13</sup> Ivi, p. 465.

Invece di togliere i dubbi, i risultati ottenuti aumentano la confusione e la curiosità: il signor Ponza afferma che la suocera è impazzita perché non è riuscita ad accettare la morte della figlia e egli, allo stesso tempo, aggiunge di essersi risposato con un'altra donna, la quale non ha alcuna relazione di parentela con lei. Al contrario, la signora Frola sostiene l'idea che il genero è impazzito in quanto non ha riconosciuto la moglie tornata a casa dal manicomio.

I paesani pensano che uno di loro sia pazzo, ma non capiscono chi sia realmente perché raccontano due versioni opposte. Inoltre si nota che parlano con affetto l'uno dell'altro e usano la parola "pazzo" come se entrambi provassero compassione:

SIGNORA FROLA Ma è per lui! Per lui, signor Prefetto! Io sono venuta qua a pregare tutti per lui, non per me!<sup>14</sup>

Anche se sembra voler difendere il genero, infatti lo accusa. Mentre il signor Ponza è agitato e avvolto dall'ansia, la signora Frola è più calma. È evidente che questi costituiscono un contrasto nella loro entità fisica.

Tutti sono sconcertati non sapendo cosa pensare. L'unico personaggio che si mostra sospettoso è Laudisi che ha il ruolo di portavoce dello scrittore. Ogni atto finisce con la sua risata. Si nota che egli ha il ruolo di affrontare il tema principale della commedia. Egli ha la forza di controllare l'azione; «è quasi un mago che ipnotizza e guida le sue marionette».<sup>15</sup> Laudisi sostiene che chiedere l'aiuto del Prefetto sia fondamentale in modo tale che il signor Ponza faccia parlare sua moglie. Avendo un pensiero completamente diverso, si distingue dagli altri ospiti riuniti nel salotto borghese e dichiara che non c'è solo una verità dato che

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 506.

<sup>15</sup> *Pirandello poetica e presenza*, a cura di Walter Geerts, Franco Musarra, Serge Vanvolsem, Roma, Bulzoni, Editore, 1986, p. 231.

ciascuno ha il suo modo di pensare e vedere i fatti. Ognuno ha il proprio pensiero e quindi non esiste un'unica prospettiva di verità. Il problema dell'umanità di ieri e di oggi è la crisi del pensiero. Secondo l'idea di partenza «ci sono tante verità quante sono le persone», concetto che fa sorgere una domanda: che cos'è la verità?

### V.3. La donna e il ruolo della verità e la negazione dell'identità

«Che possiamo noi realmente sapere degli altri? chi sono, come sono, ciò che fanno [...] perchè lo fanno»,<sup>16</sup> dice Lamberto Laudisi. Tramite i suoi ragionamenti, che rappresentano lo spirito indagatore e scettico di Pirandello,<sup>17</sup> si può osservare l'idea dell'autore sulla verità: «Io sono realmente come mi vede lei. Ma ciò non toglie, cara signora mia, che io non sia anche realmente come mi vede suo marito, mia sorella, mia nipote e la signora qua... ripeti ciò che vedono e toccano gli altri, anche se sia il contrario di ciò che vede e tocca lei. [...] Il guaio è che come ti vedo io, non ti vedono gli altri! E allora, caro mio, che diventi tu? Dico per me che, qua di fronte a te, mi vedo e mi tocco - tu, per come ti vedono gli altri - che diventi? - Un fantasma, caro, un fantasma! - Eppure vedi questi pazzi? Senza badare al fantasma che portano con sé, in sé stessi, vanno correndo, pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui! E credono che sia una cosa diversa».<sup>18</sup> Secondo il suo pensiero possono aver ragione sia il genero che la suocera però gli altri non lo ascoltano in quanto ciò che dice è proprio incomprensibile. Perché secondo Laudisi, «che rappresenta la nuova concezione pirandelliana»<sup>19</sup> la verità non può essere precisa o definita. Per chiarire la

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 442.

<sup>17</sup> G. MUNAFO, *Conoscere pirandello*, cit., p. 170.

<sup>18</sup> L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, in *Maschere nude*, cit., p. 445.

<sup>19</sup> ENRICO CERASI, *Quasi Niente, Una Pietra*, "Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana", cit., p. 120.

situazione e scoprire la verità, il consigliere Agazzi vuole vedere le carte, i certificati di morte e di matrimonio, però tutti i documenti si sono perduti nel terremoto e la verità, in questo modo, non viene fuori. Quindi neanche le indagini anagrafiche non portano a nessun risultato. A questo punto l'unica persona che potrebbe svelare la verità è la signora Ponza. Questo dramma esprime particolarmente il relativismo pirandelliano. Lei si presenta con il volto celato, col cappellino che le permette di non essere vista in faccia dato che rappresenta la verità:

SIGNORA PONZA (*con un parlare lento e spiccato*) Che cosa? La verità? è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola,  
TUTTI (*con un sospiro di soddisfazione*) -ah!  
SIGNORA PONZA (*subito*) - e la seconda moglie del signor Ponza;  
TUTI (*stupidi e delusi, sommessante*) -oh! E come?  
SIGNORA PONZA (*subito*) -sì; e per me nessuna! Nessuna!  
IL PREFETTO Ah, no, per sé, lei, signora, sarà l'una o l'altra!  
SIGNORA PONZA Nossignori. – Per me, io sono colei che mi si crede!<sup>20</sup>

L'ultima affermazione della Signora Ponza coincide con la conclusione della situazione anche se non vi è un'unica risposta alla questione della propria identità. La signora Frola è la "figlia" e la "prima moglie" del signor Ponza, ma contemporaneamente è anche la "seconda moglie" del signor Ponza. Per sé stessa, invece, è "nessuno" perchè la sua esistenza non ha alcuna rilevanza sia per la signora Frola che per il signor Ponza. «Quello che la verità dice è che, essendo veri entrambi i lati della situazione rappresentata dal legame tra la signora Frola e il signor Ponza, ciò che è vero è la relazione stessa, e nient'altro al di fuori di questa».<sup>21</sup> Quando comincia a parlare la signora Ponza, ossia l'incarnazione della verità, la

---

<sup>20</sup> L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, cit., p. 509.

<sup>21</sup> ENRICO CERASI, *Quasi Niente, Una Pietra*, "Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana", cit., p. 121.

signora Frola e il signor Ponza se ne vanno via perché ciò che dirà sarà indifferente. Infatti il discorso della signora Ponza sarà la conferma di quello che Laudisi prevedeva già dall'inizio, ovvero il fatto che la loro relazione sia indistruttibile. In altre parole la figura femminile, ovvero la signora Ponza, rappresenta «la verità» della relazione che vincola il signor Ponza alla signora Frola.

In questo caso la verità è simboleggiata da una donna velata, vestita di nero, difficile da identificare. Pirandello, con la metafora del velo e il vestito nero, afferma la negazione di una soluzione certa e l'impossibilità di conoscere la verità. In un altro senso si potrebbe dire che il velo nero sul viso della signora Ponza è anche il simbolo della distanza. L'individuo non ha la capacità di attraversare questa distanza, neppure quella di levare il velo. «La condizione dell'uomo di fronte alla vita è quella dell'ignoranza».<sup>22</sup> Si arriva alla verità soltanto se la coscienza potrebbe sconfiggere il proprio individualismo.

Chi è la signora Ponza? Cosa è la verità? La signora Ponza mostra il «personaggio-maschera di un'esistenza che si elide dalla propria realtà per vivere in quella che gli altri vogliono che sia e forse pure nella follia degli altri».<sup>23</sup> Infatti le parole della signora Ponza giustificano la tesi di Laudisi, essendo sia moglie che figlia, ignorando il suo duplice «ruolo-fantasma».<sup>24</sup>

La figura femminile incarnata dalla signora Ponza ha anche la capacità di avere la soluzione pronta nel momento in cui espone un problema. Il suo comportamento dunque si potrebbe pensare assurdo perché spiega la sua esistenza come un individuo che vuole apparire autonomamente nel momento in cui entra in scena. In realtà lei sa chi è effettivamente, però si presenta come figlia e moglie e afferma che la sua esistenza viene

---

<sup>22</sup> PINO MENSI, *La Lezione di Pirandello*, Firenze, Felice Le Monnier, 1974, p. 116.

<sup>23</sup> F. FIRDIA, *Invito alla lettura di pirandello*, cit., p. 118.

<sup>24</sup> KARL LÖWITZ, *L'individuo nel ruolo del co-uomo*, trad. it. di Agostino Cera, Napoli, Editore Guida, 2007, p. 171.

accettata dalla signora Frola e dal signor Ponza come due relazioni importanti per lei. La signora Ponza parla del dramma della sua identità rinunciando di essere sé stessa e ammettendo ciò che le viene attribuito dagli altri.

Dunque nelle opere di Luigi Pirandello il tema dell'identità viene analizzato anche da un altro punto di vista. Non ci manifesta soltanto l'angoscia dell'individuo che scopre di mostrarsi diversamente agli occhi degli altri da come egli percepisce sé stesso, ma anche si annulla come individuo accettando la percezione esterna della propria identità per mantenere il rapporto con gli altri e con la società.





## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SU LUIGI PIRANDELLO

ARTIOLI, UMBERTO, *Pirandello allegorico*, Bari, Editori Laterza, 2001.

BALDI, GUIDO, *Pirandello e Il romanzo – Scomposizione umoristica e «distrazione»*, Napoli, Liguori Editore, 2006.

BORSELLINO, NINO, *Ritratto di Pirandello*, Bari, Editori Laterza, 1983.

CERASI, ENRICO, *Quasi Niente, Una Pietra*, “Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana”, Padova, Il Poligrafo, 1999.

DE ANGELIS, GIOVANNA, GIOVANARDI, STEFANO, *Storia della narrativa italiana del Novecento Vol.1 (1900-922)*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2004.

DOMBROSKI, ROBERT, *L'esistenza ubbidente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Napoli, Guida Editori, 1984.

GANERI, MARGHERITA, *Pirandello romanziere*, Catanzaro, Rubettino Editore, 2001.

GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA, *Retoriche Pirandelliane*, Napoli, Liguori Editore, 1993.

GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Pirandello nei romanzi umoristici*, Roma, Salerno Editrice, 2006.

IMARISIO, ELIGIO, *Donna poi artista, Identità e presenza tra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli Editore, 1996.

LÖWITH, KARL, *L'individuo nel ruolo del co-uomo*, Napoli, Alfredo Guido Editore, 2007.

MANAIRA, MARIO, *Interviste a Pirandello: parole da dire, uomo, ad altri uomini*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2002.

MANOTTA, MARCO, *Luigi Pirandello*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

MARTINELLI, LUCIANA, *Lo specchio magico, Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari, Edizione Dedalo, 1992.

MENSI, PINO, *La Lezione di Pirandello*, Firenze, Felice Le Monnier, 1974.

MENZIO, MARIA ROSA, *Tigri e teoremi: Scrivere teatro e scienza*, Torino, Editore Springer Verlag, 2007.

MUNAFO, GAETANO, *Conoscere Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 1971.

NARDELLI VITTORE, FEDERICO, *Pirandello, L'Uomo Segreto*, Milano, Bompiani, 1986.

*Pirandello e la lingua*, Atti del XXX Convegno Internazionale, Agrigento, Mursia, 1993.

*Pirandello poetica e presenza*, a cura di Walter Geerts, Franco Musarra, Serge Vanvolsem, Roma, Bulzoni Editore, 1986.

PIRANDELLO, LUIGI, *L'esclusa*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994.

PIRANDELLO, LUIGI, *L'umorismo*, Milano, Oscar Mondadori, Introduzione di Salvatore Guglielmo, 1986.

PIRANDELLO, LUIGI, *Suo Marito*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1994.

PIRANDELLO, LUIGI, *Uno nessuno e centomila*, Milano, Edizioni Oscar Mondadori, 1985.

PUPINO, ANGELO RAFFAELE, *Pirandello: maschere e fantasmi*, Roma, Editore Salerno, 2000.

VICENTINI, CLAUDIO, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985.

VIRDIA, FERDINANDO, *Invito alla Lettura di Pirandello*, Milano, Mursia Editore, 1975.

WILLSON, PERRY, *Italiane. Biografia del Novecento*, trad. it. di Paolo Marangon, Bari, Laterza, 2011.

ZANGRILLI, FRANCO, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo Editore, 1983.

## SITOGRAFIA

PASQUALE GUARAGNELLA, *Storia di Pirandello poeta, saggista e narratore* in  
[www.pirandelloweb.com](http://www.pirandelloweb.com)



## **RINGRAZIAMENTI**

In primo luogo, vorrei ringraziare il mio relatore, il Prof. Alberto Zava, non solo per aver accettato il ruolo di relatore della mia tesi, ma anche per avermi guidato in questo percorso dimostrandosi sempre paziente e disponibile a capire le mie esigenze.

Un grande ringraziamento va anche ai miei genitori, Semiha e Murat, che mi hanno accompagnato e sostenuto durante i miei studi all'Università nonostante tutti i loro sacrifici, offrendomi un'opportunità di creare un futuro come ho sempre desiderato.

Un ringraziamento speciale va a mio fratello Koray che ha sopportato le mie insicurezze ed è stato sempre vicino a me. Nonostante la distanza, mi ha incoraggiato ogni volta che ne avevo bisogno. È stato soprattutto un sostegno essenziale per il mio percorso.

Vorrei ringraziare con tutto il cuore la mia carissima amica Giulia la quale mi ha fatto sentire sempre come se fossi a casa mia e per essere stata sempre accanto nei momenti difficili. Sento di dover ringraziare le mie amiche Genny e Harkamal, due angeli di questo percorso, che mi sono state sempre vicine e che mi hanno sopportato e sostenuto.

Inoltre, ringrazio tutti gli altri miei amici, che hanno un valore nella mia vita, con cui ho passato dei momenti meravigliosi in questo periodo di due anni e mezzo a Venezia.

Ringrazio le persone che non fanno più parte della mia vita perché, in qualche modo, hanno contribuito a rendermi più forte.