

Barbara de Miro d'Ajeta

# Il seme, il germoglio e il fiore

*Pirandello fra biografia, narrativa e teatro*



Copyright © MMVIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133 A/B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2250-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2008

## Indice

<i>Tavole delle sigle</i> .....	9
<i>Introduzione</i> .....	11
<b>Capitolo I</b>	
<i>Una donna soffocata da due uomini: da La paura a La morsa</i> ....	17
<b>Capitolo II</b>	
<i>Un suonatore di banda di paese fra disillusione e offesa: Lumie di Sicilia</i> .....	29
<b>Capitolo III</b>	
<i>Dal tentato suicidio per mano propria a quello avallato dal medico: Il dovere del medico</i> .....	41
<b>Capitolo IV</b>	
<i>Un caso di sterilità e un dramma della maternità negata: La ragione degli altri</i> .....	47
<b>Capitolo V</b>	
<i>I morti ritornano nel mondo in veste di apparenze: All'uscita.....</i>	59
<b>Capitolo VI</b>	
<i>Due vittime dell'inesistenza della verità oggettiva: il signor Ponza e la signora Frola in Così è (se vi pare)</i> .....	65
<b>Capitolo VII</b>	
<i>Una maschera tragica fra apparenza e realtà: il Baldovino de Il piacere dell'onestà</i> .....	81

**Capitolo VIII**

*La corda seria, la civile, la pazza: Il berretto a sonagli* ..... 101

**Capitolo IX**

*Un duello singolare, in cui non si batte lo sfidante:*

*Il giuoco delle parti* ..... 113

**Capitolo X**

*Un personaggio schiacciato dalle apparenze:*

*Martino Lori di Tutto per bene* ..... 123

*Bibliografia* ..... 143

## Capitolo I

### *Una donna soffocata da due uomini: da La paura a La morsa*

Il 9 dicembre 1910 “Il Messaggero” di Roma pubblica l’annuncio che al Metastasio, dalle 19 alle 23, saranno presentate *Sylvia*, *L’ultima visita*, *La principessa lontana*, tutte e tre di Hermann Sudermann, e *Lumière di Sicilia* e *La morsa*, due nuovi lavori di Luigi Pirandello «per i quali — dato il nome dell’illustre novelliere — l’aspettativa è vivissima»<sup>1</sup>.

Così Pirandello debuttava sulla scena teatrale, dopo innumerevoli tentativi falliti di accedervi.

Complessa è la questione relativa alla precedenza o meno della novella *La paura*, del 1897, rispetto alla stesura dell’atto unico *L’epilogo* (titolo originario de *La morsa*), del 1898<sup>2</sup>.

Infatti è stato reperito un manoscritto del 1892, conservato nella biblioteca Federiciana di Fano, contenente l’atto unico.

Concordo con Alessandro D’Amico nel ritenere che l’analisi strutturale delle due opere fa comunque ritenere precedente la novella, che tutt’al più è contemporanea dell’atto unico, il quale ha subito diversi rimaneggiamenti. Del resto nulla vieta di pensare che sia esistito anche un manoscritto della novella, precedente al 1892, come osserva giustamente D’Amico<sup>3</sup>.

Molti sono i probabili ascendenti letterari francesi e italiani dell’atto unico reperiti dagli studiosi: *Alleluja* di Marco Praga (1892), *Ga-*

---

<sup>1</sup> A. D’AMICO, *Notizia*, MN, vol. I, p. 5.

<sup>2</sup> Le date citate si riferiscono alle prime edizioni delle opere.

<sup>3</sup> Ivi, p. 7, n. 2.

*brielle* di Emile Augier, perfino *Caccia al lupo* di Verga, il quale però fu rappresentato nel 1901 e sarebbe comunque posteriore alle due opere pirandelliane.

Inoltre c'è *Les tenailles* di Hervieux, rappresentato nel 1895, titolo che farebbe pensare a quello attribuito in un secondo tempo all'atto unico dall'autore di Agrigento.

La coincidenza tematica in tutti questi testi più che lasciar pensare a legami di discendenza, vista anche l'inadeguatezza delle date, rimanda a un fenomeno ben noto: la presenza, lungo tutto l'arco della produzione teatrale dell'Ottocento, del tema del triangolo amoroso costituito da due coniugi e da un amante, cioè del tema dell'adulterio<sup>4</sup>.

Per una chiarezza relativa alla storia del testo va precisato che secondo le congetture degli studiosi *L'epilogo* divenne *La morsa* nel 1899 ovvero nel 1905<sup>5</sup>.

Tanto la novella intitolata *La paura* che l'atto unico intitolato *La morsa* iniziano con quello che in linguaggio cinematografico si direbbe "primo piano" della protagonista (Lillina Fabris nella novella, Giulia Fabbri nell'atto, secondo un processo di standardizzazione dei nomi che caratterizza l'evolversi dello stile pirandelliano, il che sarebbe fra gli indicatori della precedenza della scrittura della novella).

La donna è in atto di guardare dalla finestra, di dove vede arrivare l'amante Antonio Serra: sorpresa, da tale vista, si ritrae da quell'atteggiamento, posa sul tavolinetto il lavoro a uncino, chiude un uscio interno e va ad attendere presso l'uscio esterno. Nella novella si fa accenno fin dall'inizio ad un carattere fisico di Antonio Serra: «Già qui? — disse piano, contenta, levando le braccia al *petto erculeo* di Antonio Serra, lei *gracile, piccola* [il corsivo è mio], col volto proteso per ricever subito il solito bacio furtivo»<sup>6</sup>.

Tale annotazione sarà ripresa più avanti, in senso morale, quando si parlerà di una *grossezza* di Antonio contro le ribadite caratteristiche di piccolezza e gracilità di Lillina: «Il Serra, come se non avesse udito la

---

<sup>4</sup> Per una storia dei tentativi da parte di Pirandello di mettere in scena «*L'epilogo*» *La morsa* rimando ancora a A. D'Amico, *ivi*, pp. 8–13. Tale storia documenta il travaglio connesso al debutto di Pirandello come drammaturgo e le difficoltà con cui il copione si affermò sulla scena.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 9 e n.4 di p. 9.

<sup>6</sup> *La paura*, in NPUA, vol. III, t.II, p. 1023.

domanda angosciata della *piccola* [il corsivo è mio] amante, di cui non aveva mai intuito la grandezza dell'animo e dell'amore [...]»<sup>7</sup>.

Si ha quindi una contrapposizione, un chiasmo, costituito da due attanti:

LILLINA: piccolezza, gracilità vs grandezza d'animo

X

ANTONIO: possanza fisica, grossezza, grosse spalle = ottusità morale.

Ciò è premessa dello svolgersi dell'azione, che vede Lillina come portatrice di valori positivi e, nello stesso tempo, come capro espiatorio dell'adulterio commesso, anche se nella novella manca il finale tragico con il suo suicidio, che ne fa una perfetta vittima, incompresa dall'altro sesso in una realtà che comprende le due figure dell'amante e del marito.

Le battute del dialogo si succedono all'inizio esattamente allo stesso modo nella novella e nell'atto unico.

Lillina / Giulia è sorpresa per il precoce e improvviso arrivo dell'amante, di cui gli chiede spiegazione e Antonio così introduce ciò che nella novella, il cui titolo è non a caso *La paura*, è centrale, mentre nell'atto unico è solo introduttivo del dramma vero che scoppia tra il marito e la moglie: il tema del sospetto e della paura, dello sgomento che in Antonio e Lillina il dubbio manifestato dal marito comporta.

Andrea, il marito, avrebbe colto un furtivo bacio scambiato tra Antonio e Lillina / Giulia nel momento del commiato, per cui ha poi torturato psicologicamente con uno strano comportamento Antonio, suo collega in affari, partito insieme con lui alla volta della città.

Le locuzioni, nella novella e nell'atto unico, sono spesso identiche (Renato Barilli, come si è detto, parlò a questo proposito di un "Piran-

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 1024.

dello plagiatore di se stesso”)<sup>8</sup>, tanto che Giorgio Pullini ha potuto confrontare una didascalia dell’atto unico col testo della novella, evidenziandone le affinità<sup>9</sup>. Ma giustamente lo stesso Pullini nota che questo è l’unico caso in cui si può confrontare una didascalia di questo atto unico con la corrispondente novella, dato che quest’ultima è tutta dialogata, è già dramma.

La paura e il sospetto, nominati ossessivamente nella novella, se pur ancora presenti nel dramma, sono il vero tema di essa. Sia nel dramma che nella novella v’è il racconto da parte di Antonio della notte trascorsa con Andrea in albergo, vissuta angosciosamente da lui per il timore del sospetto di Andrea, di cui non era sicuro, ma che tuttavia intuiva.

La prima parte della novella e dell’atto unico coincidono perfettamente. C’è anche in entrambi, molto risentita, e rara in Pirandello, l’affermazione del diritto alla sessualità da parte della donna:

Tornava a casa stanco, affranto, contento della sua giornata di lavoro, preoccupato già delle fatiche del domani...Ebbene, alla fine, mi sono stancata anch’io di dover quasi trascinar quest’uomo ad amarmi per forza, a rispondere per forza al mio amore. La stima, la fiducia, l’amicizia del marito *paiono insulti alla natura in certi momenti* [il corsivo è mio]... E tu te ne sei approfittato, tu che ora mi rinfacci l’amore e il tradimento, ora che il pericolo è venuto, e hai paura, lo vedo: hai paura!  
Ma tu che perdi? Mentre io...<sup>10</sup>

Le parole sono identiche nella novella e nell’atto unico (MN, cit., pp. 23–24). In entrambi Andrea è presentato come dedito con tutto se stesso al codice d’onore virile, che gli impone di dimostrare ai fratelli della moglie la sua capacità di restituire alla donna l’agiatezza («una casa ricca, piena d’ozio», dice Lillina nella novella e nell’atto unico Giulia afferma ch’egli era impegnato a renderla ricca «come prima, più di prima»), a costo di trascurarla e di offendere la sua profonda femminilità e il suo amore per lui. Anche Eduardo De Filippo molto più in là nel tempo, ma in anticipo anch’egli sul piano del costume rispetto alla società italiana dell’epoca, rivendicherà per il personaggio

<sup>8</sup> Cfr. R. BARILLI, *op. cit.*, p. 136.

<sup>9</sup> Cfr. G. PULLINI, *Il primo Pirandello*, in Aa.Vv., *Gli atti unici di Pirandello*, Centro di studi pirandelliani, Agrigento, 1978, pp. 32–33.

<sup>10</sup> NPUA, vol. cit., t. cit., p. 1030.



di Giuseppina nella commedia del 1936 dal titolo *Uno coi capelli bianchi*, il diritto all'indipendenza di fronte al disinteresse del marito: Giuseppina, appreso il tradimento del coniuge, si reca da sola a ballare al Quisisana e a darvi scandalo, ma poi, in un monologo vibrante e acceso afferma di aver chiesto più volte almeno un lavoro per riempire la sua solitudine di moglie trascurata. Se Pirandello è lontano ancora dal rivendicare addirittura un lavoro per Lillina / Giulia, comprende tuttavia il disagio psicologico della donna, il vuoto che la opprime e la induce all'adulterio, connessi anche a un mancato inserimento nella società.

Quindi a quella che si potrebbe definire una forma di femminismo presente in Pirandello quando scrive questa *pièce* sono da accreditare sia i comportamenti opposti dell'uomo e della donna, che fanno della protagonista una vittima incolpevole, una Anna Karenina già in parte novecentesca, sia la rivendicazione da parte di lei di un nuovo ruolo nell'ambito del rapporto coniugale, non più passivo e supino, ma caratterizzato dalla consapevolezza dei diritti legati alla propria condizione.

In un punto della novella e dell'atto unico Lillina / Giulia si nega definitivamente all'amante, che dichiara non degno nemmeno di nominare i suoi figli, come del resto con *pruderie* ottocentesca ritiene ora indegna se stessa di chinarsi a baciarli sulla fronte e minaccia il suicidio, il che nella novella è solo un baleno della mente, mentre si insiste sulla reazione a quel pensiero da parte di Antonio, che appare «placido e duro».

Bisogna sottolineare che le caratteristiche fisiche allusive all'ottusità di Antonio Serra sono evidenziate solo nella novella e costituiranno poi quasi l'antefatto per l'autore dell'atto unico. Si direbbe che il Serra sia caratterizzato fisicamente da una rozzezza analoga a quella compendiata da Flaubert nei «grossi stivali» del marito di Madame Bovary.

Interessante è notare l'abolizione nell'atto unico di una frase che è invece nella novella nel momento in cui Lillina invita l'amante ad andar via e a ritornare più tardi. «La maschera dobbiamo portarla ancora insieme»<sup>11</sup>. Proprio l'espressione più "teatrale" della novella viene espunta dal testo scenico: ciò forse perché, avendo nell'atto unico Giulia deciso di togliersi la vita sarebbe impossibile per lei pensare a una

---

<sup>11</sup> Ivi, p.1032.

lunga futura frequentazione con l'amante, amico del marito. O anche questo segno di affettuosa complicità con l'amante poteva sembrare un indugio retorico, sempre in vista del finale tragico dell'atto unico. Comunque la novella si conclude con l'addio dei due adulteri e una sorta di *zoom* sulla protagonista che continua a porsi la domanda angosciata circa il possibile sospetto del marito, pensa teneramente ai bambini e con commiserazione a lui («Povero Andrea!»)<sup>12</sup>.

Non è molto marcata la soluzione dell'intreccio sulla fine di questa novella, che, insieme alla brevità, è, come rileva, secondo quanto già notato sopra, Boris Ejchenbaum, la caratteristica del genere novellistico<sup>13</sup>.

Considerando la logica dell'evoluzione interna dei testi, mi sembra assolutamente aberrante ritenere che l'atto unico non sia lo svolgimento posteriore della novella, ma che questa sia la riduzione dell'atto unico<sup>14</sup>.

Infatti l'azione iniziata nella novella si conclude nell'atto unico col gesto suicida della protagonista, dopo la *mouse trap scene* di cui parla Alessandro D'Amico<sup>15</sup>, ideata dal marito tradito per «fare in modo che lei, tutta lei» divenga innanzi a lui «una prova vivente» dell'adulterio avvenuto.

L'atto unico, quindi, continua, dopo che Antonio è andato momentaneamente via, con un breve dialogo fra la cameriera Anna e Giulia, in cui la prima parla in una maniera tenera e un po' edulcorata dei bambini, che deve andare a prendere a casa della nonna per l'imminente ritorno del padre. Questi finalmente fa il suo ingresso in scena (nell'edizione filmica de *La morsa* di Blasetti è impersonato magistralmente da Amedeo Nazzari, che, coi suoi modi sbrigativi e da *macho* è perfettamente nel ruolo) e comincia a prendere il discorso di lontano, affermando che vorrebbe trasferirsi in città, anche per ripicca contro i fratelli della moglie, invidiosi del benessere economico raggiunto da lui, che, quando era fuggito con Giulia, facendole abbandonare la casa originaria, era uno spiantato. Egli si vanta di aver bonifi-

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> B. EJCHENBAUM, *op. cit.*, p.239.

<sup>14</sup> Cfr. G. LUTI, *Struttura degli atti unici di Pirandello*, in Aa. Vv., *Gli atti unici di Pirandello*, cit., pp.151-152.

<sup>15</sup> A. D'AMICO, *op. cit.*, p.7.

cato il paese in cui è venuto a stabilirsi con la moglie e si lamenta dell'ingratitude dei suoi abitanti riguardo all'opera in cui egli aveva investito il denaro di lei: essi infatti giungevano a rimproverargli di essersi arricchito in tale occasione.

Tutto questo discorso costituisce un indugio strategico per Andrea, il quale poi passerà al tema che gli sta davvero a cuore: il tradimento della moglie.

L'allusione al Serra, abilmente introdotta, fa parte della tecnica di subdolo assedio, cui sottopone la moglie.

In verità tutta questa *mouse trap scene* è molto drammatica e non avrebbe potuto avere un posto plausibile nella novella. L'acme della provocazione si ha nel momento in cui Andrea parla di un certo signor Mantegna, incontrato poco prima nel treno, che era stato bastonato dall'amante della moglie, avendo sorpreso i due in flagrante adulterio. Andrea soggiunge poi che è inutile ricorrere a mezzucci per sorprendere gli adulteri quando si nutre un sospetto sulla propria moglie e cita un tale Sportini, presente anch'egli nello scompartimento, il quale sosteneva che in un simile caso il marito tradito deve fare in modo che la moglie, «tutta lei, divenga (...) una prova vivente, la più lampante».<sup>16</sup> E, sempre citando lo Sportini, Andrea attua le sue indicazioni col suo comportamento:

*S'accosta più a lei con la sedia*

Senti ciò che diceva. — Venuto questo momento, mi rivolgerei a mia moglie, la inviterei a sedere, e poi, come se nulla fosse, così a discorso, le racconterei con bella maniera una storiella di questi amori...interessanti, ma cittadina, mi spiego? e che s'aggirasse intorno alla colpa di lei, stringendola in cerchi sottili, sempre più sottili...finché, a un certo punto,

*prende dal cestino del lavoro uno specchietto a mano e lo mette davanti alla moglie*

là, le si mette sotto il naso uno specchietto a mano, e le si domanda, con bel garbo: "Mia cara, perché impallidite così?"

*Si mette a ridere con certa stranezza.*

---

<sup>16</sup> MN, cit., p. 32.

Ah, ah, ah...è graziosissimo!... “Vedete bene, vedete bene che so tutto...”

GIULIA (*scarta con la mano lo specchietto, sorridendo a fior di labbra, e si alza affettando indifferenza*) Sciocchezze!

ANDREA (*strano*) T’ho annojata, di’ la verità? Non t’interessa?

GIULIA Che vuoi che m’interessi...la moglie del Mantegna?

*Fa per andarsene.*

ANDREA E allora Serra...

GIULIA (*si volge appena, palidissima, a guardarlo di su la spalla*)

ANDREA (*dominandosi, cangiando tono*) Sì, gli dirò: senti, caro, con te, non so veramente come regolarli...

Senza cerimonie...siamo amici... dunque, dimmi, dimmi quel che debbo darti e te lo darò.–Eh eh eh...come ti pare?

GIULIA Fa’ come credi.

ANDREA Soltanto, sai?, ho paura che, dicendogli così...

GIULIA Rifiuti?

ANDREA (*alzandosi, con un sospiro*) Eh, la coscienza, mia cara, ha curiosi pudori! Avendomi rubato l’onore, rifiuterà il danaro.

GIULIA Che dici?

ANDREA (*accigliandosi, ma contenendosi ancora, e quasi ridendo*)

Non è la verità?

GIULIA Sei pazzo?

ANDREA Non è vero? Guarda! Lo nega.

GIULIA Sei pazzo?

ANDREA Io sono pazzo? Ah, non è vero<sup>17</sup>?

La lunga scena citata è costruita con tale abilità dal drammaturgo da porlo in una posizione quasi di originalità rispetto alla tradizione ottocentesca su menzionata del teatro sull’adulterio.

A questo punto il sadismo di Andrea esplode efferato, quando giunge a negare alla moglie di rivedere i figli e si rifiuta perfino di ucciderla, per non sporcarsi le mani, invitandola a togliersi la vita da sé e affermando che le restituisce il danaro della dote perché fugga col suo

---

<sup>17</sup>Ivi, pp. 32–34.

amante. Inoltre la offende ulteriormente, accusandola per aver ceduto a lui, in altro tempo, come avrebbe fatto con chiunque, tradendo i fratelli, nello stesso modo in cui ora ha tradito il marito.

È vero che l'atto unico è caratterizzato da un impianto naturalistico conforme alla moda e allo stile tardo-ottocentesco, ma non per questo appare per valore artistico inferiore alla novella, di cui è anzi lo sviluppo. Al contrario il Moestrup sostiene superiore la riuscita della novella, a causa della profonda analisi psicologica che vi è condotta<sup>18</sup>. Ma si è visto che la prima parte nelle due opere è quasi identica

Interessante è la posizione del Pullini, che non riesce pienamente a dimostrare il superamento del naturalismo ne *La morsa*, ma giustamente ne rileva alcune caratteristiche tipicamente pirandelliane, come l'accento alla dialettica finzione-verità, la costruzione, eminentemente drammatica, del *crescendo* dell'azione, l'aderenza del testo alla teorizzazione contenuta nello scritto *L'azione parlata*, pubblicato nel 1899, evidente nella «esosità delle didascalie» e nello stretto rapporto tra sentimento e azione<sup>19</sup>.

È da notare che la struttura dialogica serrata della novella la introduce nell'area dell'ispirazione drammatica, pur contenendosi in essa la prospettiva su di un piano strettamente psicologico.

L'autore *implicito*, che pur raramente interviene in questo tessuto narrativo, indugia nella descrizione delle figure fisiche dei due amanti e mette in luce i valori morali di cui è portatrice Lillina Fabris, non riconosciuti dal partner. In un secondo momento, però, il narratore cede al fascino dei personaggi che ha creato e scompare in essi, diviene, cioè, potenzialmente un drammaturgo e solo talvolta ripropone l'esteriorità delle due persone, rilevandone un gesto o un atteggiamento. In altri termini, come rileva il Pullini, la narrativa ne *La paura* è già

---

<sup>18</sup> Cfr. J. MOESTRUP, *Gli atti unici e le novelle*, in Aa. Vv., *Gli atti unici di Pirandello*, cit., pp. 341-342.

<sup>19</sup> Cfr. G. PULLINI, *op. cit.*, pp.26-33. Molto pertinente al discorso del Pullini è la citazione dello scritto menzionato di Pirandello: "Si trovi (...) la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole". (L. PIRANDELLO, *L'azione parlata*, «Il Marzocco», 7 maggio 1899, ora in SPSV, pp.1015-1016): è quanto avviene, appunto, ne *La morsa*.

strutturata drammaticamente e ciò prova la compresenza, già notata, dei due diversi modi di rappresentazione nell'autore e il loro corrispondere a una matrice unica.

Terminata la rivelazione della paura di Antonio e di Lillina che il marito di lei, Andrea, abbia scoperto la loro relazione, la novella si conclude con un'altra ipotizzata paura, quella che, secondo Lillina, ha impedito ad Andrea di risalire la scala, dopo aver intravisto un bacio dei due amanti: la paura di confrontare con la realtà il sospetto in lui nato.

La sospensione che conclude la novella permette che si immagini una prosecuzione dell'azione in essa narrata (L'epilogo era infatti il titolo originario de *La morsa*). Mi sembra logico e altamente probabile che l'ulteriore sviluppo della situazione sia stato immaginato posteriormente.

Il tema del sospetto, che vale di per sé, senza bisogno di un riscontro oggettivo, è originalmente sviluppato nell'atto unico e molto abilmente introdotto da Andrea nel dialogo — assente nella novella — che porterà la donna a confessarsi adultera e poi ad uccidersi.

La presenza dello schema triadico marito — moglie — amante e l'effettaccio scenico con cui si palesa il suicidio della protagonista (il colpo di rivoltella dietro le quinte), oltre alla stanca dialogazione successiva alla confessione dell'adulterio da parte di Giulia, in cui i due coniugi si contendono i figli, sono elementi derivati dalla tradizione naturalistico-borghese (nell'equivoco illusionistico della *quarta parete*) che riducono il valore artistico della *pièce*. Ma non va sottovalutato il significato generale convogliato da essa, che l'avvicina a testi importanti dello stesso autore, come *Vestire gli ignudi*, denunciando il prepotere maschile sulla psicologia femminile, trascurata, incompresa ed oppressa.

Viene anche da pensare a una validissima prova d'artista molto più vicina a noi, al film *Une femme douce* di Robert Bresson, del 1970, in cui lo stesso tema è trattato, sia pur in forma diversa: una giovane donna innocente, silenziosamente incolpata dal marito di tradimento, ossessionata dal sospetto di lui, giunge a togliersi la vita.

Il modo di agire di Andrea è indicativo di una mentalità, per cui l'introduzione di questo personaggio non è futile, come è stato ritenuto da alcuni. Importante è la sua aggressività antifemminile, ottusa, legata a

un codice d'onore tutto virile, che non prevede una possibile attenzione alla sensibilità dell'altro sesso. Andrea non accetta l'adulterio della moglie e non le permette nemmeno di discuterne, dopo che l'ha torturata psicologicamente e indotta alla confessione; per lui non sono importanti le motivazioni dell'agire. Dopo averla costretta alla confessione, bolla la moglie con un giudizio inappellabile, creandole un sovraccarico di umiliazione tale da indurla al suicidio quando le nega di rivedere i figli e la esorta a fuggire con l'amante e il denaro della dote che le restituisce.

Andrea è un borghese dello stampo di Torvald, il marito di Nora in Casa di bambola di Ibsen: duro, conseguente, crudele. Il rapporto ch'egli privilegia è quello con la società esterna, con lo stesso Antonio Serra: la moglie non ha il diritto di esporre le sue ragioni, è ridotta esclusivamente al ruolo di colpevole e poi di vittima. Dopo averla indotta a fuggire dalla casa paterna ed averla sposata, l'unico suo obiettivo è il reinserimento onorifico, sostenuto dalla produzione di ricchezza, nella società di cui ha violato le leggi quasi per sbaglio: egli infatti imputerà a Giulia anche il suo primo tradimento, perpetrato nei confronti dei fratelli con la fuga dalla loro casa, nonostante la donna lo abbia attuato proprio insieme a lui. La vigliaccheria di Andrea è il diretto corrispettivo della sua integrità irreprensibile: gli impedisce di riconoscere le proprie responsabilità nell'adulterio che l'offende e alla fine del dramma lo indurrà ad accusare Antonio Serra di aver ucciso la moglie, scaricandosi la coscienza. È, al contrario, egli stesso che l'ha spinto a togliersi la vita con la propria spietata intransigenza: egli così appare il detentore del potere e dei divieti, il rappresentante della repressione.

Con quest'opera Pirandello contribuisce alla denuncia dell'indempienza dei valori borghesi e del sistema istituzionale che su di essi è fondato (ovviamente purché non si intenda che l'autore dia ragione al marito tradito, anche se tale interpretazione sarebbe aberrante).

Mi pare che l'aspro incalzare del dialogo, l'istituzione del *crescendo* drammatico, che evidenzia lo stato psicologico d'inferiorità del personaggio femminile e lo stesso affetto con cui questo è disegnato nella prima parte dell'atto, nonché nella novella, non diano adito a equivoci ininterpretativi.

Lo schema dei valori borghesi risulta deficitario, non vincente, in un'opera che significativamente segna l'inizio ufficiale dell'attività drammaturgica di Pirandello<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Prima de «*L'epilogo* >*La morsa* Pirandello aveva scritto numerosi drammi giovanili, poi andati bruciati forse perché mai approdati alle scene, nonostante i ripetuti tentativi dell'autore», come scrive Maria Luisa Aguirre D'Amico (*Album Pirandello*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1992, p.28). Testimonianza di ciò è reperibile anche nelle lettere raccolte da Elio Providenti: L. PIRANDELLO, *Lettere da Bonn 1889-1891*, Roma 1984 e, dello stesso, *Epistolario familiare giovanile 1886-1898*, in «Nuova Antologia», aprile-giugno e luglio-settembre 1985.