

# Introduzione a “L’esclusa”

scritto da Pirandelloweb.com

Di Giuseppe Bonghi

*Pirandello divide il romanzo in due parti, contraddistinte non soltanto dalle connotazioni esteriori della vicenda di Marta, ma anche dallo spazio fisico in cui la vicenda si svolge, fermo restando che il tempo conserva in entrambe un suo flusso lento che dà quasi al lettore l'impressione di essere a contatto con l'eternità.*

[Indice Tematiche](#)



Emilio Longoni, Sola, 1900. Immagine dal Web.

## Introduzione a “L’esclusa”

da [Biblioteca dei Classici Italiani](#)

**Punto di vista : Umore o realismo**

Il romanzo fu pubblicato a puntate sulla “Tribuna” di Roma, dal 29 giu. al 16 ago. 1901, ma scritto fin dal 1893, primo dei romanzi pirandelliani. Nella lettera a Luigi Capuana

del 1907, premessa alla prima ristampa in volume del 1908, presso la casa editrice Treves di Milano, il Pirandello scrive:

“Non so rendermi conto dell’effetto che abbia potuto fare nei pazienti e viziati lettori delle appendici giornalistiche; certo, scene drammatiche non difettano in questo romanzo, quantunque il dramma si svolga più nell’intimo dei personaggi; ma dubito forte che, in una lettura forzatamente saltuaria, si sia potuto avvertire alla parte più originale del lavoro: parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone; al fondo insomma essenzialmente umoristico del romanzo.”

Proprio in quegli anni Pirandello andava elaborando la **teoria dell’umorismo**, che diventerà una vera e propria tecnica espositiva che prenderà il posto dell’iniziale **tecnica veristica**. Al centro sia della concezione realistico-verista che di quella umorista troviamo il **fatto**, le azioni volontarie o meno dei personaggi. Secondo il verismo il **fatto** viene rappresentato come l’accadimento in atto, senza indagarne le cause e senza cercare di conoscerne le conseguenze perché queste sono naturali e indipendenti dalla volontà stessa dell’individuo che deve subirle senza ribellarsi, altrimenti cadrebbe in una condizione sociale peggiore della precedente. In Verga sono i fatti e la condizione sociale che determinano il personaggio, imponendogli un certo modo di agire, spesso disumano e lontano da un qualche fondamento di ragionevolezza: sul piano del fatto ricchi e poveri sono sottomessi allo stesso destino, in quanto già alla nascita la loro condizione è segnata da limiti precisi ed invalicabili, contro i quali è inutile ribellarsi, limiti che ne determinano lo *stato di vinti*.

Pirandello prende coscienza fin dai primi anni della sua produzione letteraria che il **fatto** non poteva essere rigidamente costituito, ma doveva essere analizzato nelle sue

cause esistenti all'interno dell'individuo e proposto soprattutto nelle sue conseguenze, perché sono queste che peseranno come un macigno sull'esistenza degli uomini e quindi dei personaggi.

Nei primi anni della produzione pirandelliana è il fatto in sé ad avere peso, non le sue conseguenze, che vengono vissute direttamente e mai subite passivamente; contro di esse, ad esempio, la stessa Marta si prova a lottare e a vincere in qualche modo, prima con le sue sole forze (vincendo il concorso per maestra presso il Collegio che lei stessa aveva frequentato da piccola), poi con l'aiuto di Gregorio Alvignani e infine rappacificandosi col marito, che non riesce più a sopportare la separazione, prendendosi l'impegno di affermare e dimostrare davanti ai compaesani che quel fatto non è mai avvenuto: perché il ritorno di Marta possa avvenire, il fatto deve essere cancellato, non deve esistere più, come se non fosse mai avvenuto. Vediamo come descrive Pirandello il peso che ha su Marta ciò che è avvenuto:

“Sempre quel nodo, sempre, irritante, opprimente, alla gola. Vedeva addensarsi, concretarsi intorno a lei una sorte iniqua, ch'era ombra prima, vana ombra, nebbia che con un soffio si sarebbe potuta disperdere: diventava macigno e la schiacciava, schiacciava la casa, tutto; e lei non poteva più far nulla contro di essa. Il fatto”.

C'era un fatto. Qualcosa ch'ella non poteva più rimuovere; enorme per tutti, per lei stessa enorme, che pur lo sentiva nella propria coscienza inconsistente, ombra, nebbia, divenuta macigno; e il padre che avrebbe potuto scrollarlo con fiero disprezzo, se n'era invece lasciato schiacciare per il primo. Era forse un'altra, lei, dopo quel fatto? Era la stessa, si sentiva la stessa; tanto che non le pareva vero, spesso, che la sciagura fosse avvenuta.

Il fatto schiaccia come un macigno i personaggi, anche quando questo è inconsistente e li costringe a vivere in un determinato modo, a prendere precostituite decisioni (e in una

società maschilista è sempre l'uomo che decide, anche per le donne): Marta viene scacciata di casa, dopo essere stata scoperta mentre leggeva una lettera inviatale da Gregorio Alvignani ed è costretta a ritornare presso il padre, la sua famiglia viene infangata inesorabilmente ed emarginata dalla "società civile", della quale non potrà più far parte fino a quando lo stesso fatto non verrà cancellato in modo credibile e verosimile per la massa da colui che aveva preso la prima grave decisione, da Rocco Pentàgora.

### **Riassunto**

Un giorno Marta Ajala viene sorpresa dal marito Rocco Pentagora mentre sta leggendo una lettera d'amore che le aveva scritto un giovane del paese, Gregorio Alvignani; viene scacciata ignominiosamente di casa, sconvolgendo la tranquillità non solo della propria unione, ma anche della famiglia degli Ajala. Il padre di Marta per il dolore si rinchiude in se stesso, abbandona gli affari, che vanno in malore, e nel giro di qualche settimana muore di crepacuore: restano tre donne sole, una madre (Agata) e due figlie (Marta e Maria). Il fallimento dell'impresa paterna mette sul lastrico le tre donne, che sono costrette anche a lasciare la casa, trovando qualche aiuto in una vecchia e sfortunata amica, isolata dalla sua società per uno "sbaglio che aveva commesso in gioventù".

Marta cerca lavoro; vince un concorso per insegnare nel collegio che lei stessa aveva frequentato da ragazza, ma non può prenderne possesso per le 'chiacchiere' della gente, che si rifiuta di avere come maestra delle proprie figlie un'insegnante sulla quale pende l'accusa infamante del tradimento del vincolo coniugale. Per intervento di Gregorio Alvignani, che nel frattempo era diventato senatore del regno, Marta ottiene un posto in un collegio di Palermo, dove si trasferisce con la madre e la sorella.

A Palermo due professori si innamorano di lei, il disincantato e poetico Attilio Nusco e il rozzo e primitivo Matteo Falcone,

che, ciascuno a proprio modo, cerca di manifestarle il proprio amore; in modo un po' tragico finisce l'innamoramento del Falcone, che viveva con due vecchie, la madre e la zia, entrambe vedove e legate a un passato ormai concluso, che non potrà più ritornare e che le mantiene in un'atmosfera fantastica di sogno e di irrealtà, una condizione di follia che le salva dalla visione di una realtà cruda e triste, fatta di solitudine e di isolamento.

Sempre a Palermo incontra l'ormai celebre Alvignani, dal quale Marta si fa sedurre, credendo di amarlo e restando incinta. È una nuova situazione per entrambi, di fronte alla quale l'Alvignani si sente impreparato e timoroso di perdere non soltanto la reputazione ma anche la condizione sociale e politica che si era venuto costruendo.

Una sera Marta viene chiamata al capezzale di una donna morente: è la madre di Rocco Pentagora, che vive da sola a Palermo, anche lei scacciata in gioventù dal marito, che aveva creduto di essere tradito dalla moglie. Marta telegrafa a Rocco, che accorre, ed entrambi assistono all'agonia della donna, che muore felice di sapere che il figlio era sposato con una brava ragazza e che la loro unione era salda e 'normale'. Rocco ama ancora Marta e le chiede di ritornare a casa a vivere con lui, ma una cosa complica la situazione: la donna gli confessa di aspettare un bambino.

Marta non più innocente ritornerà alla fine col marito con la creatura che porta in grembo, dopo che innocente era stata scacciata.

### **Intenzioni dell'autore**

Pirandello vuole mettere in vista le contraddizioni intime dell'animo umano: una donna innocente viene scacciata di casa, con l'accusa infamante di tradire il sacro vincolo familiare, scatenando una serie di piccole o grandi tragedie che sconfinano con la distruzione fisica (la morte del padre di Marta), spirituale (la pazzia di Matteo Falcone) e sociale (la posizione di Gregorio Alvignani che non vuole e non sa

prendersi le proprie responsabilità).

Da questa situazione si salvano soltanto coloro che restano ancorati non a un comune modo di sentire, che spesso si rivela primitivo e falso, ma a a valori che vanno al di là della quotidiana realtà, come l'amore, la famiglia, la religione, che non devono essere visti e sentiti in modo egoistico e individualistico, secondo interessi particolaristici e materiali, ma essere collocati nell'ambito di una realtà della quale tutti possano far parte con eguale dignità e nella quale non esistano segreti che possano essere visti da ciascuno a proprio modo.

Il desiderio finale di Rocco Pentagora di fronte all'agonia della madre, che aveva vissuto lo stesso dramma di Marta, tende proprio a riappianare una realtà che è stata sconvolta dall'individualismo e da un rispetto dei valori solo apparentemente realizzato ma fundamentalmente assente; mentre prima Rocco si è comportato in quel modo perché così fan tutti o così tutti avrebbero fatto, alla fine si comporta nel modo che egli sente più veritiero, perché fondato finalmente sull'amore, superando convenzioni esteriori.

L'individuo per potersi salvare finalmente dal disfaccimento e dal dramma deve isolarsi da un contesto sociale fondato sull'interesse e su falsi ideali e riconquistare individualmente i veri valori, di cui ho detto sopra.

### **Descrizione dei personaggi**

#### **Gregorio Alvignani**

È certamente una figura di secondo piano, con una fisionomia non sempre nettamente delineata in quanto oscilla abbastanza facilmente da una funzionalità positiva a una funzionalità negativa.

È un personaggio che non risulta sempre lineare e coerente nei suoi pregi e difetti, mostrando sia una funzionalità positiva che una negativa. Come funzionalità positiva rappresenta il sentimento dell'amore al di fuori della convenzioni sociali; spesso appare sincero e può rappresentare per Marta un

elemento che può permetterle di innalzarsi non solo sul piano spirituale ma anche sociale. Il suo amore si contrappone da un lato a quello di Rocco e dall'altro a quello di Matteo Falcone, che rappresentano gli altri due gradini della scala sociale e spirituale, rispettivamente quella mediana e quella della bassa mostruosità.

Come funzionalità negativa abbiamo sia l'affermazione indiscutibile del maschio nella società caratterizzata dal predominio maschilista, al quale nulla può essere negato perché maschio, favorito dal destino, bello, intelligente, colto; sia il modello culturale della falsità delle classi elevate, che con la facondia e la cultura affascina e obbligano gli inferiori ad ubbidire ciecamente. Anche Marta ubbidisce:

“Sentiva ch'era di quell'uomo elegante, ardito, che le camminava a fianco, ch'era venuto a prendersela improvvisamente; e lo seguiva, come se avesse davvero un diritto naturale su di lei, e lei aveva il dovere di seguirlo...”

Aveva perduto affatto la coscienza di sé, d'ogni cosa; e andava innanzi senza volontà, né speranza di poter più sciogliersi da quell'uomo che la avvolgeva con la parola commossa”.

## **Matteo Falcone**

Una funzione particolare assume questo personaggio nel romanzo, fino a ritagliarsi un proprio spazio compiuto e delimitato senza vivere di luce riflessa all'ombra della protagonista: quella di mettere in evidenza che chiunque si poteva innamorare di una donna esposta in pubblico, sia pure per motivi di lavoro, non protetta dalla sacralità del vincolo matrimoniale.

La presenza di Marta scatena nell'animo di Falcone reazioni e sentimenti impensabili, che il personaggio stesso aveva cacciato via da sé per sempre, a causa della propria deformità

fisica, subita come ingiusta condanna della natura, anche se ormai accolta fatalisticamente, aggravata dalla presenza folle della madre e della zia, mostruosi avanzi di una umanità indefinibile, donne naufragate nel momento in cui hanno perso la condizione per la quale sono nate, quella di figlie o di mogli.

La deformità di Falcone e la sua condizione familiare vengono descritte dall'autore in modo che risalti l'aspetto grottesco e disumanizzante dei tre personaggi, l'uno oggetto di timore inconfessato di fronte alla sua mostruosità, le altre due oggetto di riso e divertimento per le vicine. Il dramma di Matteo Falcone è già insito nella sua descrizione (p. 122):

“Era veramente d’una bruttezza mostruosa, e aveva di essa coscienza, peggio anzi: un tragico invasamento. Sempre cupo, raffagottato, non levava mai gli occhi in faccia a nessuno, forse per non iscorgervi il ribrezzo che la sua figura destava; rispondeva con brevi grugniti, a testa bassa e insaccato nelle spalle. I lineamenti del suo volto parevano scontorti dalla rabbiosa contrazione che gli dava la fissazione della propria mostruosità. Per colmo di sciagura aveva anche i piedi sbiechi, deformi entro le scarpe adattate alla meglio per farle andare.”

I tre elementi sottolineati in grassetto sono usati secondo il canone della poetica realista, ma non verista, in quanto manca la caratteristica dell’oggettività, e presentano, inoltre, già netto il dramma del mostruoso Falcone: non potendo alzare gli occhi in faccia alle persone mai avrebbe potuto stringere rapporti umani e men che mai rapporti amorosi. Tutto sarebbe rimasto chiuso nella sua anima, scontorta non solo per il suo corpo altrettanto scontorto ma anche per la mancanza di rapporti umani con altre persone.

Gli unici rapporti di Falcone sono da un lato con gli alunni e il personale del Collegio e dall’altra con le due vecchie della sua casa: la madre e la zia, entrambe vedove, entrambe prive di quell’amore “coniugale”, per il quale sono diventate



pazze dopo la morte dei rispettivi mariti, con le quali si è stabilito un rapporto di amore/odio, di amore in quanto dello stesso sangue, di odio perché in esse vede se stesso e la propria impotenza di fronte alla bellezza della vita; con tutti gli altri si è creato quasi un muro, fatto di naturale incomprendimento e di paura.

Quando esplode il dramma della follia, ci troviamo davanti a un epilogo che noi conosciamo già: nella deformità di Falcone e nella sua conseguente disperata solitudine ritroviamo l'impossibilità di giungere all'amore con una donna e a maggior ragione l'irrealizzabilità di essere amato da Marta, molto bella e di sani costumi, non incline a quelle torture spirituali che avrebbero potuto spingerla a farsi amare da un mostro.

Per questo la sua reazione alle parole di Marta non è umoristica ma tutt'al più veristica.

– Di dove viene? – fece ancora una volta il Falcone, fuori di sé dalla gelosia, tentando di ghermire un braccio di Marta.

– Mi lasci, villano! o grido!

– Gridi, lo faccia venir giù! Sono così, ma ho polsi, perdio, da storcergli il collo come a un galletto! È quel biondo mingherlino dell'altra volta?

– Sì, mio marito! – fece Marta. – Vada a trovarlo!

– Suo marito? Come! Quello è suo marito? – esclamò il Falcone, interdetto, stordito.

Lo scrittore ci fa vedere oggettivamente il personaggio agire, anche se per un attimo ha sperato, oppresso da un destino al quale non può sottrarsi, fulminato dalla notizia che Marta tornava da una visita a "suo marito":

– È suo marito? Senta... senta... Mi perdoni...

– Vuol mettermi alla disperazione? – gli gridò Marta voltandosi e fermandosi un istante.

– Non si disperi... Sono io il disperato! Mi perdoni, abbia pietà di me... merito compassione, non disprezzo... Non sono io il mostro, il mondo è un mostro, mostro pazzo che ha fatto lei tanto bella e me così... Mi lasci gridar vendetta! Ripari lei, in odio a questo mondo pazzo! Faccia lei la mia vendetta! È una vendetta... è una vendetta...”

Subito dopo vediamo il Falcone che inveisce “contro la gente che tentava di afferrarlo, vociando; urla, divincolandosi” mentre la strada si anima di persone che accorrono sia per curiosare che per “eliminare” quello che ritengono un pericolo per la loro sicurezza e la loro tranquillità. Il giorno dopo tutta la città e in particolare il Collegio (nel quale lavorano sia il Falcone che Marta) sono a conoscenza dell’alienazione mentale del “mostro innamorato”, senza sospettarne la vera causa, che resta un segreto per tutti, meno che Marta, che vede aggiungersi un altro motivo d’angoscia alla sua già difficile condizione: quello di perdere il posto se la accusassero di essere la reale causa dell’alienazione mentale di Falcone, come solo un rivale in amore come il Mormoni poteva capire:

– Entrando, il giorno dopo, trepidante, nella sala d’aspetto del Collegio, Marta vi trovò la vecchia, linda Direttrice che conversava col Mormoni e col Nusco.

– Ha saputo, signora?

– Che cosa? – balbettò Marta.

– Il povero professor Falcone!

– Falcone... La signora lo sa: era da aspettarselo! – esclamò Pompeo Mormoni, trinciando in aria uno dei soliti gesti.

A questo punto il Falcone esce di scena dal romanzo, perché ha esaurito la sua funzione, quella da un lato di rappresentare visivamente per la "massa" la mostruosità della condizione sociale di Marta scacciata di casa per adulterio e dall'altro di dimostrare come la discesa di Marta al fondo della perdizione avesse toccato il punto più basso. La presenza del personaggio Falcone mette in evidenza le due metà di Marta, quella buona e quella mostruosa; la metà buona che tante sofferenze aveva patito, inflitte dalla sordità della gente e del marito, attento più al rispetto esteriore di norme inaccettabili che ai moti veri dell'anima, più all'apparenza che alla sostanza, convive con la metà mostruosa, una "mostruosità che spinge Marta ad accettare l'amore adultero di Gregorio Alvignani non come affermazione liberatoria e cosciente di sé come donna e come essere umano, ma come atto dovuto:

Sentiva che era di quell'uomo elegante, ardito, che le camminava a fianco, ch'era venuto a prendersela improvvisamente; e lo seguiva, come se avesse davvero un diritto naturale su di lei, e lei il dovere di seguirlo. (152)

Ancora una volta si compie il destino della donna, che è quello di una secolare sottomissione all'uomo, vissuta come senso del dovere; ancora una volta il personaggio realista mette in evidenza che la responsabilità dei propri atti non risiede in lui, ma in una forza che tutti domina e alla quale sono sacrificati anche i sentimenti:

Tutti l'hanno voluto... – mormorò tra sé, duramente, per ricacciar la commozione che già le stringeva la gola... – Ormai! Così doveva finire... (159)

Ora si rendeva conto del perché e del come fosse riuscito così d'un tratto ad averla; si rendeva conto dei sentimenti di Marta per lui. No; ella non lo amava; non gli si era abbandonata per virtù d'amore.

Forse in altre condizioni, sì, lo avrebbe amato; non ora...  
(162)

Tu non mi hai mai amato: non hai amato nessuno, mai!  
o per difetto tuo o per colpa d'altri; non so. Tu stessa  
l'hai detto: ti sei sentita spinta da tutti nelle mie  
braccia... (174)

Proprio la ribellione di Falcone al suo destino e la patetica richiesta a Marta di rappresentare la sua vendetta contro una natura malvagia contengono gli elementi dell'umorismo (avvertimento del contrario – riflessione – sentimento del contrario), così come verranno teorizzati nel 1908. Ma l'improvvisa alienazione mentale di Falcone e il suo farneticare strane vendette non scatenano in noi né un moto di riso né, soprattutto, la riflessione: invece di essere il **fatto** iniziale della conoscenza della situazione del personaggio rappresentano il momento culminante di un dramma che non potrà essere capito da nessuno, perché nessuno può immaginare che grilli possono saltare nella testa di uno che ha i piedi così (p. 177).

Solo Marta può capirlo perché, come abbiamo visto, li unisce un qualcosa di mostruoso, materiale nell'uno, spirituale nell'altra.

La funzione di Falcone nel romanzo viene sostenuta anche dagli altri due professori del Collegio, il grasso Pompeo Emanuele Mormoni e il piccolo e timido Attilio Nusco, entrambi sicuri di conquistare il cuore di Marta, ma vuoti di quell'umana partecipazione che è la base di ogni sentimento: entrambi restano a livello di macchietta e ricordano il ben noto fenomeno del cicisbeismo settecentesco (il cicisbeo era un damerino alquanto ridicolo, il cavalier servente di una dama, di cui si dichiarava innamorato: un esempio illuminante sono il Conte e il Marchese nella commedia goldoniana *La locandiera*).

**La madre – la sorella**

I personaggi della madre e della sorella Maria hanno la funzione di accompagnatrici della figura dominante di Marta e sono il simbolo della condizione femminile nella società patriarcale dominata dalla figura del padre-padrone e del marito-padrone alla quale non osano ribellarsi. Sono succube della situazione, umili ancelle sottomesse che seguono i voleri del padre/marito prima e di Marta poi, quasi oggetti che aspettano la loro collocazione.

Troviamo per la prima volta la figura di Agata Ajala (da notare che di lei l'autore non ci dà il cognome da nubile, a conferma che la donna fa parte integrante della famiglia "posseduta" dal padre padrone) oppressa da due sciagure:

Due erano le sciagure, non una sola. E questa del padre assai più grave di quella di Marta. Perché, a ragionare con un po' di calma e aspettando qualche giorno, la sciagura della figlia forse si sarebbe potuta riparare. Ma col padre non si ragionava.

La signora Ajala già da un pezzo aveva imparato a misurare ogni dispiacere, ogni dolore, non per se stesso, che le sarebbe parso poco o niente, ma in considerazione delle furie che avrebbe suscitato nel marito... (24)

## **Marta**

Marta è la vittima di una serie di disavventure che non è andata a cercarsi, piovutele addosso una dopo l'altra. Si sovrappongono in lei innumerevoli di stati d'animo: gioia e voglia di ricominciare, abbattimento e rabbia contro una società dalla quale è stata "esclusa".

Importante è la funzione del Falcone nei confronti di Marta, quella da un lato di rappresentare visivamente per la "massa" la mostruosità della condizione sociale di Marta scacciata di casa per adulterio e dall'altro di dimostrare come la discesa di Marta al fondo della perdizione avesse toccato il punto più basso. La presenza del personaggio Falcone mette in evidenza le due metà di Marta, quella buona e quella mostruosa; la metà

buona che tante sofferenze aveva patito convive con la metà mostruosa, una “mostruosità” che spinge Marta ad accettare l’amore adultero di Gregorio Alvignani non come affermazione liberatoria e cosciente di sé come donna e come essere umano, ma come atto dovuto:

Sentiva che era di quell’uomo elegante, ardito, che le camminava a fianco, ch’era venuto a prendersela improvvisamente; e lo seguiva, come se avesse davvero un diritto naturale su di lei, e lei il dovere di seguirlo.  
(152)

Ancora una volta si compie il destino della donna, che è quello di una secolare sottomissione all’uomo; ancora una volta il personaggio realista mette in evidenza che la responsabilità dei propri atti non risiede in lui, ma in una forza che tutti domina e alla quale sono sacrificati anche i sentimenti:

Tutti l’hanno voluto... – mormorò tra sé, duramente, per ricacciar la commozione che già le stringeva la gola... – Ormai! Così doveva finire...

L’Alvignani si rendeva conto del perché e del come fosse riuscito così d’un tratto ad averla; si rendeva conto dei sentimenti di Marta per lui. No; ella non lo amava. Forse in altre condizioni, sì, lo avrebbe amato; non ora...

Tu non mi hai mai amato: non hai amato nessuno, mai! o per difetto tuo o per colpa d’altri; non so. Tu stessa l’hai detto: ti sei sentita spinta da tutti nelle mie braccia...

## **Rocco Pentàgora**

Rocco rappresenta il modello sociale in vigore, quello che dà più valore alle apparenze che alla sostanza; è il personaggio emblematico del romanzo: oppresso dalle regole e dalle convenzioni, da un forte senso del destino contro il

quale non si può nemmeno tentare di lottare (ad esempio: crede nel tradimento della moglie prima di tutto perché nella sua famiglia così si verifica da generazioni) :

– Non hai voluto darmi ascolto, – riprese, dopo un lungo silenzio, il padre. – Hai... ehm...! sì, hai voluto fare come me... Mi viene quasi da ridere, che vuoi farci? Ti compatisco, bada! Ma è stata, Rocco mio, una riprova inutile. Noi Pentàgora... – quieto, Fufù, con la coda! – noi Pentàgora con le mogli non abbiamo fortuna.

Tacque un altro pezzo, poi ripigliò lentamente, sospirando:

– Già lo sapevi... Ma tu credesti d'aver trovato l'araba fenice. E io? Tal quale! E mio padre, sant'anima? Tal quale!

Fece con una mano le corna e le agitò in aria.

Alla fine del romanzo troveremo la madre di Rocco Fana Pentàgora allontanata da casa morire a Palermo presenti il figlio e la nuora).

Ma dall'altro lato è proprio lui che trova il riscatto contro la propria condizione di supina accettazione del modello sociale comune rompendo con la tradizione, accogliendo di nuovo in casa Marta:

Vincendo il ribrezzo che il corpo della moglie pur tanto desiderato gl'incuteva, egli se la strinse forte al petto di nuovo e, con gli occhi fissi sul cadavere, balbettò preso da paura:

– Guarda... guarda mia madre... Perdono, perdono... Rimani qui. Vegliamola insieme...

Proprio davanti al cadavere della madre Rocco prende il coraggio di chiudere col passato e di aprirsi a una nuova esistenza. Finalmente assume quel ruolo di forza intima e

morale di cui ha bisogno Marta e in generale la donna del primo novecento che si trova a vivere un momento particolare della storia, caratterizzato dall'inizio dell'affermazione della donna nella società. In questo senso Rocco si pone in contrapposizione col "debole" Alvignani, incapace di tenere accanto a sé una donna forte e cosciente dei propri diritti ma contemporaneamente debole sul piano delle convenzioni sociali.

### **Ambienti ed epoca**

Due sono i luoghi in cui è ambientata la storia: il paese (nella prima parte) e Palermo (nella seconda parte); al paese predominano norme e consuetudini, privilegi e pregiudizi tipici della massa priva di un proprio libero arbitrio e dominata da norme esteriori e oppressive che non tengono conto dei sentimenti della persona individualmente presa. L'individuo agisce non in base a quelli che sono i propri bisogni esistenziale, ma alle norme in vigore nella comunità, alle quali ciascuno ubbidisce ciecamente per non essere emarginato. Le norme agiscono sui fatti e sugli individui e determinano lo svolgersi stesso degli eventi, nei quali ciascuno agisce come una marionetta, priva di volontà e di intelligenza.

Solo nel chiuso della propria abitazione (in uno *spazio ristretto*) si può verificare un certa liberazione da questo senso di oppressione, che viene sempre e comunque affermato negli *spazi aperti* dominati dalla presenza della massa, come la piazza e la strada. In questo contesto la funzione della Chiesa, e quindi l'aspirazione a un mondo più elevato e spiritualmente più nobile, è quasi assente: ogni manifestazione (come l'episodio della processione e della festa patronale del paese) è assolutamente esteriore e diventa addirittura il momento propizio per lo scatenarsi di istinti passionali e primordiali dell'individuo tendenti a distruggere spiritualmente e materialmente chiunque viene ritenuto, a torto o a ragione, un corpo estraneo a quella società. L'agire libero dell'uomo viene sempre messo in secondo piano dalle



esigenze della collettività che deve difendere strenuamente i fondamenti della propria esistenza, nella quale è vietato qualsiasi cambiamento.

### **Giudizi dell'autore sugli argomenti proposti**

Pirandello non esprime in prima persona dei giudizi, ma le opinioni derivano direttamente dai fatti, come succede per la tecnica verista. La condanna per l'atteggiamento di Rocco Pentàgora, di tutti i Pentàgora della società, che guardano più alle apparenze ingannevoli che alla realtà dei fatti, fino a distruggere persone e famiglie, e prima per l'atteggiamento di suo padre, la troviamo nell'episodio finale del romanzo, nella morte di Fana Pentàgora, nella confessione di Marta a Rocco e infine in quella parola finale "perdono", pronunciata da Rocco, con la quale la coppia comincia una nuova vita, dimenticando il passato ma senza dimenticare il presente che è la conseguenza delle azioni di quel passato.

### **Uso della lingua**

Pirandello distingue: uno *stile di cose*, e uno **stile di parole**.

Importante è lo **stile di cose** col quale si dà la preminenza ai fatti e ai personaggi da rappresentare: le parole di per sé sono vuote, sono come abiti appesi nel guardaroba che non hanno sostanza né importanza, se non quando noi li abbiamo indossati. Sono fantasmi senza concretezza né realtà, che acquistano un significato solo quando siamo noi a darglielo.

L'impossibilità di trovare una parola che abbia per tutti il medesimo significato insieme a una realtà che sia valida e uguale per tutti, senza possibilità di incomprensioni presenti o future con il sopraggiungere della riflessione, crea una situazione di solitudine e di incomunicabilità per cui ogni personaggio è irrimediabilmente solo: la parola, come il gesto, diventa priva di significato universale, perché ognuno

le dà il suo significato.

Di qui la necessità di trovare e di mettere in atto uno *stile di cose*, in cui le parole possano acquistare un più realistico ed oggettivo significato proprio attraverso oggetti, sentimenti, pensieri facilmente riconoscibili da parte di tutti.

Anche la creazione del personaggio, come l'analisi dei fatti, non sfugge a questa regola. Il comportamento dei personaggi, l'assurdità e il grottesco di certi avvenimenti, dipendono dall'interpretazione che i personaggi hanno della realtà delle cose.

Uno *stile fatto di cose* significa:

- rifiuto dei tradizionali modelli espressivi retorici,
- rifiuto del modello verista, secondo il quale dovevano essere i fatti a presentarsi da sé, utilizzando un linguaggio che doveva essere quello usato nella realtà dai protagonisti, a seconda della classe sociale cui appartenevano (anche con forme dialettali, proverbi, ecc.).

Per far raggiungere con maggiore immediatezza al lettore la comprensione di certe situazioni, Pirandello accentua nella descrizione i lati grotteschi:

- *di certe azioni*, come quella di don Juè che rincorre il cappello strappatogli dal vento o quella di Matteo Falcone di fronte a Marta, o ancora quella di donna Juè che ripete ossessiva a Marta tutte le spese sopportate per la moribonda Fana Pentàgora;
- *di certe situazioni*, come quella di Matteo Falcone che vive con una madre e una zia fuori di testa, che sono rimaste all'età giovanile, come se il tempo per loro non fosse mai trascorso;
- *di certi personaggi*, che si impongono con la loro bruttezza quasi bestiale, come Matteo Falcone, anche senza scatenare sensi di ripugnanza.

È un grottesco che richiama alla memoria una certa forma di verismo, con la differenza che mentre nel verismo si mettevano in evidenza gli aspetti esteriori, che avrebbero potuto essere migliori in presenza di una migliore condizione sociale, nella quale sparisce qualsiasi forma di bestialità, Pirandello mette in evidenza gli aspetti interiori e le tragiche conseguenze derivate dalle piccole cause.

Proprio attraverso la parola i personaggi cercano di uscire dal doloroso isolamento nel quale sono costretti dall'impossibilità di capire e capirsi. Per questo il **dialogo** diventa la forma espressiva più importante, ponendo in secondo piano la forma descrittiva e rappresentativa, anche se si svolge con molte difficoltà, sia perché, come abbiamo visto, alle parole ciascuno dà un suo significato, sia perché nel **dialogo** ognuno cerca di nascondere i moti più nascosti del proprio animo, le sensazioni che non si ha il coraggio di confessare nemmeno a se stessi, sia infine perché anche quando il personaggio confessa tutto se stesso, come Marta a Rocco nel finale del romanzo, l'altro capisce ciò che vuole e non ciò che è accaduto effettivamente.

Attraverso il **dialogo** i personaggi possono analizzare se stessi e capire gli altri, anche se questo porta a soluzioni non sempre accettabili e a capire situazioni intime che sarebbe stato meglio non capire, come il dialogo fra Marta e Gregorio nel "cap. X" della seconda parte ("se tu m'amassi di più, penseresti di meno", dice Marta che comincia a capire la nuova situazione). Le parole anche se interpretate in modo personale, anche se riempite di un significato che è uno per chi le pensa e le pronuncia e un altro per chi le ascolta e le fa proprie, servono comunque a scoprire e a mettere a nudo il personaggio prima davanti agli altri e poi davanti a se stesso.

Raramente prevale una sorta di **monologo** del personaggio, che espone le sue idee con un *linguaggio discorsivo* che monopolizza l'attenzione del lettore ma che resta una confessione intima e isolata dal resto del mondo per cui i drammi si compiono parlandone.

## La struttura

### Rapporto fabula-intreccio

Pirandello stesso divide il romanzo in due parti, contraddistinte non soltanto dalle connotazioni esteriori della vicenda di Marta, ma anche dallo **spazio** fisico in cui la vicenda si svolge, fermo restando che il **tempo** conserva in entrambe un suo flusso lento che dà quasi al lettore l'impressione di essere a contatto con l'eternità. Ogni tanto si prova la sensazione un po' fastidiosa che il tempo trascorra troppo lentamente, che occorra una maggiore rapidità per giungere ai momenti culminanti della vicenda e quindi alla sua conclusione che si presume tragica; invece il tempo conserva un suo flusso che è indipendente dalla volontà e dalle sofferenze umane e che è diverso dal flusso temporale percepito dagli uomini.

La **prima parte** è ambientata al paese, e vi predominano norme e consuetudini, privilegi e pregiudizi tipici della massa priva di un proprio libero arbitrio e dominata da norme esteriori e oppressive che non tengono conto dei sentimenti della persona individualmente presa. L'individuo agisce non in base a quelli che sono i propri bisogni esistenziale, ma alle norme in vigore nella comunità, alle quali ciascuno ubbidisce ciecamente per non essere emarginato. Le norme agiscono sui fatti e sugli individui e determinano lo svolgersi stesso degli eventi, nei quali ciascuno agisce come una marionetta, priva di volontà e di intelligenza.

Solo nel chiuso della propria abitazione (*spazio ristretto*) si può verificare un certo senso di liberazione da questo senso di oppressione, che viene sempre e comunque affermato negli *spazi aperti* dominati dalla presenza della massa, come la piazza e la strada. In questo contesto la Chiesa rappresenta sia lo spazio aperto (nel quale tutti possono controllare il comportamento degli altri) sia lo spazio chiuso, come il confessionale, nel quale diventa predominante l'agire libero dell'uomo, anche se non assoluto perché l'individuo si trova

sempre in presenza di un altro individuo, il prete, mediatore tra l'uomo e Dio, e quindi tra l'uomo e la sua coscienza. In questa prima parte Marta subisce un processo di triplice esclusione:

- 1 – scopre la lettera di Gregorio Alvignani, ed è costretta a rifugiarsi presso i suoi genitori, subendo la condanna del padre che fino alla morte non vorrà più vederla e vivendo una drammatica condizione di amore-odio;
- 2 – dal paese, che sicuro del suo adulterio, in quanto scacciata dal marito, la relega ai margini della società in quanto non ha ubbidito alle sacre regole che la governano, mentre premia Gregorio Alvignani, causa delle sue disgrazie, eleggendolo Deputato al Parlamento;
- 3 – dal Collegio, presso il quale vince un concorso per l'insegnamento con le sue sole forze, che rappresenta la possibilità di risollevarsi dal fango nel quale tutti l'hanno gettata e nel quale tutti vogliono che rimanga.

In questa triplice esclusione l'unica persona che l'accetta e l'aiuta, oltre la madre e la sorella Maria, è Anna Veronica, altra esclusa, che ha commesso veramente il fallo per il quale lei viene condannata innocente.

La **seconda** parte si svolge a Palermo, sia in presenza di altre norme che regolano l'esistenza della massa, anche se molti elementi sono in comune, sia in assenza della conoscenza del fatto che interessa Marta, che viene vista dagli altri in modo innocente, come se nulla fosse successo, e vi predomina lo spazio chiuso: il Collegio, la casa di Gregorio Alvignani, la casa di Fana Pentàgora, la casa della follia delle due vecchie di Matteo Falcone. Gli spazi aperti restano lontani come in un sogno, belli nella loro irraggiungibilità.

Nella prima parte è egualmente importante sia la presenza degli spazi aperti che di quelli chiusi. Negli *spazi aperti* agisce la massa: la festa del paese, la processione con il barbaro insulto alle tre donne (facendo ad

arte fermare la statua proprio davanti al loro balcone, sapendo che la gente avrebbe interpretato questa fermata come la volontà di Dio di punire le peccatrici che non si sono pentite dei loro peccati), la folla davanti alla Chiesa con la mescolanza di sacro e profano.

Negli *spazi chiusi* si consuma il dramma dei protagonisti: la solitudine delle donne (Marta, Maria, la madre); la morte di Francesco Ajala; il tragico parto di Marta e la morte del nascituro; la malattia di Marta; la solitudine di Anna Veronica; la presa di coscienza di Marta, davanti al confessionale, che nulla deve confessare, perché si ritiene innocente:

Di che doveva pentirsi? Che aveva fatto, qual peccato commesso da meritare tutti quei castighi, quelle pene, e l'infamia, la sciagura del padre e del figliuolo, il perpetuo lutto in casa, e forse la miseria, domani?

Accusarsi? Pentirsi? Se male aveva fatto, senza volerlo, per inesperienza, non lo aveva scontato a dismisura? Certo quel sacerdote le avrebbe consigliato d'accettare con amore e con rassegnazione il castigo mandato da Dio. Ma da Dio, proprio? Se Dio era giusto, se Dio vedeva nei cuori... Gli uomini, piuttosto... Strumenti di Dio?"

Man mano che il dramma vissuto da Marta tende a farsi più disperato e senza vie d'uscita, lo spazio chiuso sembra restringersi sempre di più: le tre donne sono costrette a lasciare la vecchia casa di famiglia e a prendere in affitto una casa più piccola, che aveva l'unico vantaggio di trovarsi vicino a quella di Anna Veronica, l'unica a mantenere rapporti con loro, oppressa dalla stessa emarginazione, o esclusione, per la stessa colpa di Marta, ma veramente commessa.

Uno spazio a parte è rappresentato dal Collegio, nel quale Marta vince il concorso per diventare maestra, senza nessun appoggio; ma il suo posto viene dato ad un'altra. Con la raccomandazione di Gregorio Alvignani, nel frattempo diventato

deputato, sollecitato dal Blandino che era venuto a conoscenza di quest'ulteriore ingiustizia ai suoi danni, Marta ottiene una supplenza, ma viene boicottata e per fino offesa dalle allieve che le mancano di rispetto. Il Collegio rappresenta contemporaneamente sia lo spazio aperto (nel quale si consumano le ingiustizie in nome di pretese norme di moralità) che lo spazio chiuso, nel quale si acuisce il dramma di Marta fino all'esclusione totale dalla società nella quale aveva diritto di vivere. È a questo punto che ottiene il trasferimento in un collegio di Palermo, sempre per interessamento di Gregorio Alvignani, che in qualche modo ripara in parte alle ingiustizie subite da Marta, anche se il suo intervento non sarà completamente disinteressato.

### **Un simbolo importante: il buio**

Il tipo di linguaggio, già descritto, è di tipo realistico, in cui mancano sia l'allusività che la possibilità di suggestione. Niente fantasia, ma al centro il fatto così come appare e così come viene vissuto dai personaggi; anche le figure retoriche sono ridotte al minimo: ma la risposta a questa tesi prevederebbe uno studio a parte.

Interessante è invece l'uso di alcuni elementi simbolici, come il **buio**.

Il **buio**, che in generale rappresenta il ritorno all'oscurità primordiale, a ciò che non è ancora manifesto o che non potrà manifestarsi, pena la vergogna inflitta dalla comunità; è il ritorno al mistero che nasconde tutto alla visione dell'intelligenza umana e alla luce del giorno e della verità. Nel **buio** abbiamo:

- in **primo luogo** la rinuncia a lottare, a vivere subendo l'umiliazione inflitta dall'esterno;
- in **secondo luogo** la disperazione sul piano spirituale, come conseguenza della distruzione dei valori in cui si aveva cieca fede e di una situazione esistenziale

gratificante: questa corruzione della vita all'ottenebrazione spirituale, al dolore, alla tristezza e infine al lutto e alla morte;

● in **terzo luogo** può diventare fonte e origine della vita: nel buio del grembo materno viene, infatti, fecondata la vita come nel buio della terra germoglia il seme e trovano il loro nutrimento le radici delle piante.

Nel **buio** comincia e finisce il romanzo, dall'attesa in casa della famiglia Pentàgora che arrivi Rocco a un'altra attesa, ben più drammatica, in una povera e desolata casa di Palermo, consumata fra l'agonia di Fana Pentàgora, madre di Rocco, anche lei scacciata di casa come Marta, e le drammatiche spiegazioni fra i due coniugi su ciò che era successo e sulle conseguenze che ne erano derivate, con un tocco romanticamente tragico: la moribonda stringe fra le sue mani del figlio e della nuora unendo non solo i due giovani ma anche i due drammi, il suo e quello di Marta.

Nel **buio** avvengono gli episodi più dolorosi e le azioni più significative del romanzo: Facciamone un elenco, tenendo presente che i numeri fra parentesi si riferiscono all'edizione Oscar Mondadori del romanzo.

1) **Rocco e il tradimento della moglie: la richiesta d'aiuto e lo sconforto:**

– “Per la scala, al bujo, Rocco Pentàgora rimase un tratto perplesso, se picchiare all'uscio dell'inglese o a quello più giù d'un altro pigionante, il professor Blandino” – (13)

– E Rocco sentì chiudersi dietro le spalle la porta, piano piano, e restò al bujo, sul pianerottolo, in mezzo alla scala silenziosa, smarrito. Nessuno voleva più saperne, di lui? (20)

... Il bujo, il silenzio, la positura stessa gli strinsero il cuore, gli fecero cader l'animo in un



avvilimento profondo. Contrasse il volto e si mise a piangere e a lamentarsi sommessamente (20)

... Si distrasse a guardarlo, e non avvertì al fiammifero che gli si consumava intanto tra le dita; si scottò e, al bujo, gridò più volte (20)

... restò con la lettera in mano e gli occhi sbarrati nel bujo... (20) –

2) Marta nella casa paterna: il dolore per la situazione nuova che scombussola la sua famiglia; il dolore e la solitudine di Francesco Ajala che si rifugia prima nella conceria e poi in una stanza della sua stessa casa; l'attesa dolorosa della moglie:

– L'ombra, poi man mano il bujo avevano invaso la stanza, ove la madre aveva accolto Marta scacciata dal marito. Nel bujo, la suppellettile di vetro su la tavola, già apparecchiata per la cena prima dell'arrivo di Marta, ritraeva dalla strada qualche filo di luce (21)

– In mezzo al bujo androne, l'Ajala, con le mani intrecciate dietro la nuca, le braccia strette intorno alla testa, s'era messo a guardare la grande porta a vetri, in fondo, cieca nel blando chiaror lunare. Si voltò, sentendo nel bujo piangere la moglie; le venne incontro con le pugna serrate, ruggendo con scherno... (25)

– Andò sù per chiudere il balcone rimasto aperto. La moglie attese un pezzo, nel bujo dell'androne;

poi, vedendolo tardare, salì anche lei. Lo trovò con la faccia contro il muro, che piangeva, solo. (cap. III)

– Poco dopo, salì anche lui e andò a chiudersi a chiave in una camera, al bujo; si buttò sul letto, vestito, con la faccia affondata nei guanciali, stringendo con una mano la testata della lettiera. (28)

### 3) Il dolore di Marta, l'incidente a Paolo Sistri:

– Tutto, dunque, doveva finire così? Si doveva rimanere come in prigione, in quell'afa, in quel bujo, in quel lutto, quasi che il mondo fosse crollato? (36)

– Perché se ne sta lì rinchiuso? Non per nulla s'è chiuso al bujo: così, come un cieco, mi condanna... (44).

– Così grida Marta alla madre (fine cap. V) parlando del padre

– Nella camera al bujo giaceva Francesco Ajala, bocconi sul pavimento, con un braccio proteso, l'altro storto sotto il petto. (47)... In quell'ombra, in quel bujo delle altre stanze, il padre era scomparso. (51)

– In una stanza della conceria, al bujo, qualcuno (e forse a bella posta!) s'era dimenticato di richiudere la... come si chiama? sì... la... la caditoja, ecco, su l'assito, ed egli, passando, patapùm fete! giù: aveva ruzzolato la... la come si chiama di legno... la scala della cateratta, già! Per miracolo non era morto. (51) *Paolo Sistri cade e si ferisce alla testa.*

### 4) l'atroce beffa dei pescatori;

– **I pescatori...** – disse Maria, quasi tra sé, in un sospiro, nel bujo della camera. (63) ...

– Rimasero con gli occhi aperti nel bujo, e a ciascuna passò innanzi alla mente la visione di quegli energumani giù per la via, tra il fumo e le fiamme sanguigne delle torce a vento squassate, vestiti di bianco, in camicia e mutande, coi piedi scalzi, una fascia rossa alla vita, un fazzoletto giallo legato intorno al capo. (64)

### 5) Marta a Palermo:

– Nel bujo, raggomitolata sotto le coperte, volle raccogliere le idee, ma non poté precisarne alcuna contro il marito. (135)

6) La rottura del rapporto tra Marta e l'Alvignani:

– Poco dopo, Gregorio Alvignani, aprendo l'uscio della camera da letto quasi al bujo, si sentì sul volto queste due parole, come due schiaffi: – Vile! vile! (170)

7) Il pensiero del suicidio, come atto riparatore e liberatore:

– Ma l'immagine dell'attuazione la riempiva ancora d'orrore, le dava quasi la vertigine. Contro la tenebra invadente, tremava ancora in lei un barlume di speranza: che ella cioè non fosse davvero nello stato, in cui, purtroppo, per tanti segni, aveva argomento di temere che fosse. Questo barlume di speranza apriva nel bujo orrendo una pallida via d'uscita, l'unica. Ah, con quale impeto avrebbe voluto slanciarvisi! Trattenuta, come sotto un incubo, forzava gli occhi a scrutare questa via solitaria, lontana dall'Alvignani, lontana dal marito; e anelava, e spiava nello stesso tempo in sé, nel suo corpo, qualche accenno che le desse cagione di sperare. (178)

– Ma che riflettere? Aspettare che quel barlume di speranza smorisse di giorno in giorno e il bujo e il vuoto s'estendessero viepiù, dentro e intorno a lei. (181)

8) Marta chiamata al capezzale della vecchia Fana Pentàgora:

– Marta, invece, cercando il cappellino e lo scialle nella camera al bujo, pensava tra sé: «Sarà una vittima anche lei. Voglio vederla, conoscerla...». (189) ...

– Appena fuori su la via, Marta sentì la straordinaria furia del vento che ruggiva per la strada,

come se volesse portarsi via tutte le case. Guardò in alto, il cielo sconvolto, corso da enormi nuvole squarciate, tra cui la luna, scoprendosi di tratto in tratto, pareva fuggisse impaurita, precipitosamente. La via era quasi al bujo: alcuni fanali erano stati spenti dal vento, che sul poggetto del Papireto aveva anche spezzato un albero e gli altri agitava, storceva. (190) ... Ma anche don Fifo sparve nel turbine delle foglie, nel bujo. (190: Fifo perde il cappello volato via

#### 9) La casa di Fana Pentàgora:

– Salirono la scala erta e stretta al bujo, fino all'ultimo piano. (191) ... Le tre stanze, che componevano la miserrima dimora della moribonda, erano invase dal vento che aveva sforzato le imposte e rotto i vetri. La candela nella camera da letto s'era spenta, e nel bujo rantolava spaventata Fana Pentàgora. (191) ...

– E i fiammiferi? – esclamò donna Maria Rosa. – Ce l'ha Fifo che corre dietro al cappello e lascia noi qua al bujo, nell'imbarazzo. Ah che uomo! Tutto l'opposto, certe volte, di suo fratello, sant'anima! (191) ...

– Uno zolfanello acceso, riparato da una mano, si moveva nel bujo, come un fuoco fatuo. (192) ... – Il lume moriva sul tavolino lì accanto. Le ombre dei due dormenti s'ingrandivano e balzavano di tratto in tratto al singultare della fiammella, su la parete. Marta ebbe paura del bujo imminente e si alzò per svegliare la Juè. (196) ... Un gallo, infatti, cantò poco dopo nel silenzio. Marta, involta nel bujo, tese l'orecchio. Un altro gallo rispose da più lontano, all'appello; poi un terzo, ancora da più lontano. Ma non appariva indizio di luce attraverso le fessure delle imposte. (196) ...

#### 10) L'angoscia di Rocco Pentàgora; la morte di Fana Pentàgora:

– Intuiva, sentiva, che in quel momento egli risaliva angosciosamente col pensiero agli anni passati, assalito in quel bujo dalle memorie e dai rimorsi... (205) ... Marta, impaurita da un gorgoglio lungo, strano, raschioso nella gola della moribonda, levò la faccia sconvolta, guardò perplessa la Juè, poi risolutamente si recò fino alla soglia dell'altra stanza, e chiamò nel bujo: – Vieni... vieni... muore... (205)

Sempre nel buio dell'appartamento di Fana, durante l'agonia della donna, avviene la riappacificazione tra Marta e Rocco, la ricomposizione di un cerchio spezzato da un sospetto.

Come contrapposizione al buio abbiamo la luce, e a questo proposito ricordiamo almeno l'incontro tra Marta e l'Alvignani a Palermo:

– L'aria s'era come infiammata intorno ai loro corpi, s'era fatta avvolgente, e vietava ogni percezione della vita circostante; gli occhi non iscorgevano più alcun oggetto, gli orecchi non accoglievano più alcun suono. (152) ...

– la luce del sole metteva sul giallo della polvere come un fervore d'innunerevoli scintille che accecavano, e per cui pareva fervesse sotto i loro piedi anche la terra. Il cielo era d'un azzurro intenso, immacolato. (153) ...

– Lo spettacolo era veramente magnifico. La grande chiostra dei monti incombeva maestosa e fosca sotto il cielo fulgidissimo. Le schiene poderose si disegnavano con tagli d'ombra netti. E Morreale pareva là un candido armento pascolante a mezza costa; e, sotto, la campagna sparsa di bianche casette si stendeva oscurata dall'ombra dei monti. (154-5)

– Quanto imminente e fosco era dalla parte dei monti lo spettacolo, tanto vasto e lucente si spalancava dalla

parte opposta. Tutta la città, distesa immensa di tetti, di cupole, di campanili, tra cui, gigantesca, la mole del Teatro Massimo, si offerse a gli occhi di Marta, e il mare sterminato in fondo, riscintillante al sole, sotto i cui raggi Monte Pellegrino rossigno pareva sdrajato beatamente. (155)

L'incontro tra i due è ambientato in uno dei pochi momenti di luce del romanzo, come a significare che Marta si aspettava dalla vicinanza di quell'uomo non tanto un nuovo amore, quanto la possibilità di dare un nuovo significato alla sua vita. Ma il sentimento di Alvignani è debole, non può reggere il confronto con un personaggio femminile così profondo e tragico.

L'ultima parte del romanzo è dominata proprio dal buio, con un violento temporale che verso sera si abbatte su Palermo e fa scendere il buio prima del tempo; poi l'arrivo dei Juè, il cammino verso la casa di Fana, la morte della vecchia madre di Rocco, anche lei scacciata e abbandonata per un presunto tradimento e infine, dopo il pensiero fisso del suicidio, la riappacificazione, la veglia funebre insieme: ora il buio non farà più paura.

**Giuseppe Bonghi**

**[Indice Tematiche](#)**

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

**[collabora@pirandelloweb.com](mailto:collabora@pirandelloweb.com)**

**[ShakespeareItalia](#)**