

*PIRANDELLO, APPUNTI SU « TROVARSI »*

Una storia un po' paradossale quella di Luigi Pirandello. Scrive testi teatrali fra i venti e i trent'anni, ma nessuno glieli mette in scena. Frustrato, li dimentica nei cassetti, li perde, li brucia. Per vent'anni *rimuove* il teatro. Poi, quando finalmente ci ritorna, ci ritorna tutto pieno di *idealistica* diffidenza verso questa arte *sporca* che è il teatro, fatta di basso commercio materiale, in scambio perpetuo con il narcisismo spesso gretto degli attori, e con le ragioni sempre grettissime del botteghino e del denaro. Nel 1921 compone i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Sono almeno cinque anni che scrive per il teatro, che vive in intimità con attori ed interpreti; eppure i *Sei personaggi* sono traboccanti di diffidenza (e persino di disprezzo) verso il mondo degli attori. Alla fin fine i *Sei personaggi* sono perfettamente leggibili come la trascrizione drammaturgica del vecchio saggio (appunto molto idealistico) *Illustratori, attori e traduttori*. L'attore è una jattura inevitabile; molto meglio se i personaggi potessero presentarsi direttamente agli spettatori, saltando la maledetta mediazione dell'incarnazione nel corpo degli attori<sup>1</sup>.

---

1 Rinvio al mio saggio *Pirandello, l'attore, il regista*, in AA.VV., *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1983, pp. 145-154, poi ripreso parzialmente nella *Introduzione* a Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore - Enrico IV*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Oscar Mondadori, 1993, pp. VII-XXI. La cosa più nuova (e un poco sconvolgente) sull'argomento è il denso saggio di Umberto Artioli, *La genesi dei « Sei personaggi »*, in AA.VV., *Visioni e Archetipi. Il mito dell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, a cura di F. Bartoli - R. Dalmonte - C. Donati, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 1996, pp. 375-409. Che ci sia una componente gnostica

C'è una svolta tuttavia nella vita e nella pratica intellettuale di Pirandello, ed è Marta Abba. Nel 1925 Pirandello si fa capocomico di una compagnia teatrale che ha come prima attrice la giovane Marta Abba, di cui finisce fatalmente per innamorarsi. Pirandello scopre la materialità del teatro - che non è solo dialogo, tessuto verbale, ma anche scenografia luce musica prossemica -, scopre l'essenza profonda della vita del *corpo del teatro*, mentre scopre (tardivamente) il *corpo della donna*. Pirandello impara a conoscere i desideri del proprio corpo mentre impara il funzionamento del corpo del teatro. Ho mostrato in un'altra occasione come questa conquista pirandelliana - questo suo farsi carico della ricchezza polivalente della comunicazione teatrale - determini un fondamentale giro di boa nella sua produzione dal '25 in avanti. I testi che scrive nella stagione finale non saranno forse altrettanti capolavori come taluni che stanno prima del '25, ma sono certamente testi *più nuovi*, che mostrano appunto un Pirandello capace di usare la luce, i silenzi, gli spazi; che riesce sezionare il cerchio del salotto borghese canonico, ricavandone anfratti meno illuminati che evocano l'*oltre*, che rimandano a un territorio *proibito* (e *proibito* perché percorso da accenti più inquietanti e più torbidi: l'eros, la sofferenza, il piacere amaro del masochismo, la morte)<sup>2</sup>.

Inutile dire che quasi tutti i testi dell'ultimo Pirandello - dal '25 sino alla scomparsa dell'autore, avvenuta nel '36 - sono dedicati a Marta Abba. Ispirati da lei e dedicati a lei. Ma, appunto, come dicevo: la rivelazione del teatro materiale coincide con la rivelazione dell'amore per Marta Abba. Nel 1925 Marta Abba ha venticinque anni giusti tondi; Pirandello ne ha cinquantotto, e da sei ha dovuto chiudere in manicomio la moglie pazza. Non troppi per sottrarsi al rischio dell'incontro dei corpi, che in qualche modo ci fu - nel maggio del '26 o forse nell'ottobre del '25 - come sembra di poter capire leggendo nell'epistolario alla Abba pubblicato da poco - la lettera del 20 agosto del '26 in cui Pirandello

---

nell'opera pirandelliana mi pare, almeno come sensazione, altamente probabile (e il merito di Artioli è di aver messo all'ordine del giorno la questione, che peraltro richiede indagini mirate, ancora tutte da fare). Che ci sia un riflesso di tale concezione gnostica nei *Sei personaggi* mi pare egualmente altamente probabile. Ciò che mi lascia però perplesso nel saggio dell'amico Artioli è la radicalità di una scelta interpretativa che tende fatalmente - per una peraltro comprensibile passione critica di *reductio ad unum* - con lo spiegare *tutti gli aspetti* del testo pirandelliano a partire dall'afflato gnostico. In particolare il dissenso è notevole di fronte al ricompattamento Capocomico-attori (che è uno degli esiti finali della sua lettura) contro cui mi ero molto battuto nel mio intervento del 1983, e che dunque mi sembra un passo indietro in sede di tradizione critica pirandelliana.

<sup>2</sup> Cfr. Roberto Alonge, *La scenotecnica e la scenografia teatrali*, in AA.VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto e Enzo Scrivano, Milano, Mursia, 1984, pp. 257-272.

rievoca una notte di amore (o di non amore) che non conosciamo nella concretezza della sua dinamica ma che conosciamo nei suoi effetti catastrofici, nella sua drammatica ricaduta sull'esistenza del drammaturgo: con una Abba sempre più fredda e controllata, più distante, e un Pirandello *adolescenziale* che pretende di viverle accanto, ben sapendo di non poter mai più andare oltre l'intesa culturale e la passione platonica, e dunque avvilito, umiliato, disperato, a un passo dal suicidio. L'epistolario ha accenti assolutamente strazianti. Un esempio solo, dalla lettera citata: « Che debbo più farmene, della mia vita, se non ho a chi darla? A me, non serve più! Non domando più altro tempo, oltre a quello che mi bisogna per finire i lavori che ancora mi restano da scrivere; perché sento come obbligo imperioso della mia coscienza, che *debbo* scriverli. Senza questo, chi sa dove sarei a quest'ora; fin da un'atroce notte passata a Como!»<sup>3</sup>. In realtà, i suoi testi, Pirandello se li scrive per un sottile risarcimento. Come ho cercato di evidenziare più recentemente a proposito di *Trovarsi* (dramma costruito sul modello de *La signora del mare* di Ibsen, tradotto più solitamente dagli italiani con *La donna del mare*), Pirandello utilizza la scrittura in modo subdolo, ambiguo. Opera come un cattivo psicanalista, facendo delle proiezioni al tempo stesso mistificatorie (per Marta Abba) e consolatorie (per sé stesso). In Ibsen la donna del mare è combattuta fra un uomo giovane e un marito vecchio; in *Trovarsi* la donna è combattuta fra un uomo giovane e un ruolo di attrice. In Ibsen l'uomo giovane riempie la vita sessuale della donna, resta per lei *indimenticabile*; ella sceglie alla fine il marito, ma come una sconfitta, per rassegnazione, per paura. In *Trovarsi* l'uomo giovane è un maschio egoista e disattento, che non si accorge nemmeno di non aver saputo procurare orgasmi alla donna che si è offerta a lui, che gli ha dato la sua verginità. Naturalmente Pirandello dice tutto questo con uno straordinario controllo delle parole, ma la sostanza è questa, ed è una sostanza ardita, direi eccezionale nel panorama complessivo di una scrittura sempre molto misurata e casta. La donna sceglie alla fine il teatro contro l'uomo, ma lo sceglie come una vittoria. Il sesso è soltanto sofferenza e dunque Marta Abba (che naturalmente è colei che dà vita al personaggio dell'attrice di *Trovarsi*) può rinunciare da subito alla tentazione di una vita erotica propria. Non avrebbe a trovare, comunque, che delusione e amarezza. L'unica sua gioia possibile è quella che può scaturire dal commercio artistico (non sessuale) con il vecchio drammaturgo. Non c'è scambio di corpi fra Marta e Luigi

<sup>3</sup> Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 20. Per la datazione della misteriosa notte di Como cfr. la nota di Ortolani, Ivi, p. 1398.

(almeno dopo la terribile notte di Como), ma c'è corrispondenza di amorosi sensi fra Marta e i fantasmi teatrali evocati da Luigi. Un legame morboso, perverso, si instaura fra il drammaturgo e l'attrice-musa. Un triangolo inquietante - fatto di orgasmi fisici negati e di puri orgasmi cerebrali realizzati - si dischiude fra drammaturgo, creature teatrali del drammaturgo, e interprete teatrale<sup>4</sup>.

Ma è il caso di ritornare su *Trovarsi*, di rileggere qualche punto di un dramma che appare tutto bilanciato fra sublimazione e desiderio istintuale, fra delusione della materialità e sogno di una materialità felice. Donata ha appena finito di dire al suo uomo la sua insoddisfazione di donna, ed ecco che nuovamente, timidamente ma tenacemente, ripropone la propria nostalgia lancinante di un amore che avrebbe voluto diverso, che avrebbe potuto esserci e che non c'è stato :

DONATA Sì, perché io finora - tu forse non lo sai - non ho mai appartenuto a me stessa, da un canto, pur avendo, dall'altro, appartenuto a me, troppo - sempre sola - e senz'aver mai voluto pensare a certe cose... ecco, a certe cose che tu, tutt'a un tratto, m'hai rivelate... ma vedi? in una maniera - non so - che ora vorrei mi fossero ancora nascoste, perché tu...

ELJ Perché io?

DONATA Perché tu potessi di nuovo cercarle in me, ma altrimenti.

ELJ E come?

DONATA Ah, è così difficile dirlo! Ma ora è passato, ora è passato. E forse dev'essere così. La vita è questa.<sup>5</sup>

La protesta contro l'uomo poco *attentif* è sottile, appena accennata, e tuttavia resta esplicita. Ma è immediatamente bilanciata dalla rassegnata considerazione che « dev'essere così », che « la vita è questa », e che dunque è inutile farsi troppi problemi. L'aspirazione alla felicità si scontra con la percezione di un differente statuto della condizione femminile, che non può pretendere alla gioia della carne come a un suo diritto, così come avviene per l'altra metà del cielo.

4 Cfr. Roberto Alonge, *Il mito del mare tra Ibsen e Pirandello*, in AA.VV., *Visioni e Archetipi...* cit., pp. 411-425. Il merito di un primo approccio sistematico al rapporto fra *Trovarsi* e l'ibseniana *La signora del mare* è di Claudio Vicentini, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in AA.VV., *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di Enzo Scrivano, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985, pp. 85-87.

5 In attesa della nuova edizione a cura di Alessandro D'Amico nei Meridiani mondadoriani, cito dalla *princeps* (Luigi Pirandello, *Trovarsi*, Milano, Mondadori, 1932), più accurata delle edizioni successive.

E' vero peraltro che Pirandello ha un rapporto difficile con la vita della carne. Forse è tempo di far partire un'indagine capillare sulla presenza della riflessione gnostica nella formazione culturale pirandelliana di fine Ottocento. Ma certo un forte accento gnostico - come ha evidenziato Umberto Artioli - è indubbiamente percepibile nell'accento timbrico del dettato pirandelliano. La carne è involucro materiale, fango che imprigiona la pienezza dell'essere. La spirituale Donata di *Trovarsi*, all'altezza cronologica del 1932, o la diabolica Silia del *Giuoco delle parti* del 1918 dicono, parlando con i rispettivi amanti, la stessa sofferenza di essere ridotta a corpo, oggetto di sguardi concupiscenti degli uomini.

ELJ [...] Poi, tutt'a un tratto - mentre io sto a guardare il tuo corpo, a cui certo in quel momento non pensi più affatto - ti volti brusca a fissarmi, come un'estranea !

DONATA Eh, se tu allora guardi il mio corpo...

ELJ E che vuoi che guardi ?

DONATA ...ecco sì, vedi ? quello sì mi è veramente « estraneo » allora. E credi che soltanto così, con quello, si può restare, come tu dici, estranei. Io sono così poco nel mio corpo. .

ELJ E dove sei ?

DONATA Quando si pensa, dove si è ? Non ci si vede, quando si parla... Sono nella vita... nelle cose che sento... che mi s'agitano dentro... in tutto ciò che vedo fuori - case, strade, cielo... tutto il mondo... Fino al punto che, vedendomi talvolta richiamata da certi sguardi al mio corpo, trovarmi donna... - oh Dio, non dico che mi dispiaccia - ma mi pare una necessità quasi odiosa in certi momenti, a cui mi viene di ribellarmi. Non vedo più, t'assicuro, non vedo più la ragione ch'io debba riconoscere il mio corpo come la cosa più mia, in cui io debba realmente consistere per gli altri. Ma sai che arrivo a sentire per il mio corpo... ma sì, anche antipatia ! Tante volte ne avrei voluto un altro, diverso.

ELJ Ah, ma io no ! io voglio questo ! io amo questo ! E tu sei ingrata, se non te ne contenti.

Similmente Silia protestava per la sensazione di sentirsi in prigione, così ribattendo puntigliosamente a Venanzi che le chiedeva chi mai la tenesse prigioniera :

SILIA Tu... tutti... io stessa... questo mio corpo, quando mi dimentico che è di donna, e nossignori, non me ne debbo mai dimenticare, dal modo come tutti mi guardano... come sono fatta... Me ne scordo... chi ci pensa?... guardo... Ed ecco, tutt'a un tratto, certi occhi... Oh Dio ! scoppio a ridere, tante volte... Ma già, dico tra me. Davvero, io sono donna, sono donna...

GUIDO E mi pare, scusa, che non avresti ragione di lagnartene.

SILIA Già, perché... piaccio.

*Pausa. Poi :*

Resterebbe da vedere quanto in questo poi c'entri anche il mio piacere, d'esser donna, quando non vorrei

GUIDO (*lento, staccato*) Come questa sera.

SILIA Il gusto, d'esser donna, non l'ho provato mai.

La dinamica è la stessa : da un lato la protagonista che si estranea da sé, che arriva a dimenticare di avere un corpo di donna ; e dall'altro lato il richiamo di « certi sguardi », di « certi occhi » (dove l'intensità della brama erotica è tutta in quell'indeterminato « certi ») che colgono nella donna un puro corpo, mero oggetto di desiderio carnale. Sintomatico il modo di esprimersi di Elj - che pure ha un risvolto meno frivolo e donnaiole di Venanzi - quando candidamente si confessa intento a guardare il « corpo » (e il corpo solo, dunque, come riconferma impudicamente la sua replica : « E che vuoi che guardi ? ») di Donata. La difficoltà del personaggio femminile ad aprirsi alla vita del piacere carnale, la sua sostanziale frigidità (trasparente già nell'ultima battuta di Silia, e clamorosamente esplicitata nel dialogo di Donata da cui abbiamo preso le mosse), per un verso è la riprova del cattivo rapporto con il corpo che ha la creatura pirandelliana ma, per un altro verso, finisce per esasperare ancor più il suo disgusto per la vita del corpo, per il peso di una carne che degrada e avvilisce, ma che nemmeno riesce a garantire la felicità bassa della terrestreità.

E' comunque dentro questa dialettica di sublimazione e di sotterranea aspirazione ad accettare la materialità che si colloca la tematica del *trovarsi*. Occorre rinunciare una volta per sempre alle invecchiate chiavi di lettura tilgheriane, ai baloccamenti ermeneutici sulle formulette relative alla Vita, alla Forma, allo specchio (e al tema del *trovarsi*...). Per Pirandello l'attore - come ho scritto in una precedente occasione<sup>6</sup> - ha in sé una scintilla divina, è figura sospesa perché il corpo è strumento dello spirito, perché è in contatto con la divinità da cui trae in qualche modo la propria conoscenza del cuore umano, senza aver bisogno di sperimentarne preliminarmente i percorsi e le vicissitudini. Donata ha conservato puntigliosamente e orgogliosamente la propria verginità sino all'altezza cronologica dei trent'anni (per sfatare la leggenda secondo cui l'attrice è sempre una mezza baldracca, per usare un termine

---

6 Cfr. Roberto Alonge, *Introduzione* a Luigi Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto - Trovarsi - Bellavita*, a cura di Roberto Alonge, Milano, Oscar Mondadori, 1993, pp. XXI-XXIII. Assai suggestive, come sempre, le pagine che al dramma dedica Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989, pp. 184-188.

pirandelliano...), ma non per questo è meno straordinariamente interprete di ruoli amorosi. In quanto divino mediatore fra cielo e terra, l'attore non ha bisogno di attingere al bagaglio delle sue personali emozioni ed esperienze di vita per dare spessore ai propri fantasmi scenici. Semmai è proprio a partire dal momento in cui soggiace alle umane leggi dell'amore che non riesce più a *trovarsi*: né nella vita né sulla scena. Proprio perché sulla scena ha continuamente inventato gesti d'amore, Donata si ferma interdetta quando si accorge di fare a Elj le stesse carezze che ha appreso a fare sul palcoscenico. Non già l'arte che imita la vita, ma, pirandellianamente, la vita che imita l'arte. Creando però, con questo, un cortocircuito, a causa del quale Donata finisce per sentirsi a disagio, dapprima nella vita quotidiana con Elj, e poi anche a teatro, quando recita sotto gli occhi di Elj, il quale, per parte sua, ritrova con delusione e disgusto nelle sue carezze di attrice le carezze della sua vita intima.

Donata è uno dei tanti frutti poetici che nascono dalla musa Marta Abba, ma per certi versi Donata, ancora una volta, ribadisce un'ossessione antica di Pirandello. Donata si muove fra le tavole del palcoscenico esattamente come Enrico IV si muove dentro la sua villa patrizia trasformata da reggia di Goslar, o come Leone Gala si muove nella sua casa romita, pendolando fra la cucina e la biblioteca filosofica. Il teatrino di Enrico, quello più camuffato di Leone, e il teatro vero di Donata. Tutt'e tre come figure di *reclusi*, che hanno chiuso con il mondo, che vivono in una dimensione ascetica, fatta di rinunce, di astrazioni, di deliri solipsistici. Tutt'e tre fondamentalmente crudeli, pronti a rigettare ogni coinvolgimento mondano. Donata in verità, a un certo punto, si lascia tentare. Perché la sublimazione porta alla nevrosi, e la nevrosi induce alla disperazione e praticamente la spinge al suicidio. Si butta all'avventura in mare, sulla barca a vela, in una notte tempestosa, per uccidersi, e per trovare al tempo stesso la forza di uccidere la propria verginità. Enrico e Leone invece non si fanno nemmeno tentare. Anziché rischiare di uccidere sé stessi, come Donata, uccidono freddamente il loro doppio, il loro rivale: con qualche sussulto di passionalità Enrico, con totale disincanto e quasi assolutamente gelida indifferenza Leone. D'altra parte si può dire, almeno in un certo senso, che anche Donata *uccide*, che il suo rifiuto finale annienta Elj. Nel terzo atto il conte riassume le parole del nipote: « Ha detto che se lei non veniva, si sarebbe imbarcato e non sarebbe ritornato a terra mai più... ». Il modello è naturalmente Ibsen, *La signora del mare*, Ellida che all'ultimo respinge il marinaio: « La sua volontà non ha più un minimo di potere su di me. Per me lei è un uomo

morto... che è tornato a casa dal mare. E che colà ritorna. Ma io non ho più paura di lei ». Il rifiuto di Ellida condanna l'Uomo Forestiero, che viene da un naufragio all'incontro con Ellida, e che da questo incontro esce come da un secondo naufragio. La sua replica a Ellida (che è anche la sua ultima battuta) recita infatti : « Addio, signora ! Ormai lei non è altro nella mia vita... che un naufragio concluso »<sup>7</sup>. Elj è figlio di un « marinajo svedese, morto in mare a ventisei anni », morto cioè in un naufragio. Ma anche « Elj ha ventisei anni » (dice la didascalia che lo introduce), ha, curiosamente, la stessa età del padre. Che è, evidentemente, una cifra connessa a un esito funebre, che contrassegna sempre lo scacco, l'umiliazione, la disfatta. Ventisei sono non per nulla gli anni di Enrico IV alla data di Canossa. Enrico è *fissato* ai suoi ventisei anni, non riesce a distaccarsi da quell'età<sup>8</sup> ; ed Elj è *fissato* all'età in cui il proprio padre naufraga e muore in mare.

Che Elj dichiari subito la sua pretesa che Donata abbandoni il teatro per lui mi è sembrato un tempo, molto tempo fa- quando per docilità di età giovanile ero più succube alle fascinazioni femministe - una prova del suo carattere *macho*<sup>9</sup>. In realtà Elj, così facendo, mette a fuoco con la necessaria lucidità la qualità radicalmente alternativa dei due universi. Quello del teatro e quello di Elj non sono conciliabili. Leone Gala non può andarsene a passeggio per la città con Venanzi per poi tornarsene a casa sua, e Enrico similmente non può recarsi al Circolo a braccetto di Belcredi e della Marchesa per poi ritirarsi a dormire nei suoi saloni imperiali. Il teatro non è una professione come un'altra. I problemi non sono nemmeno quelli (solo pratici) che possono apparire, attraverso il velo delle parole elusive di Donata (il mese di riposo che è finito, gli impegni con gli attori della compagnia, con i teatri, l'amministratore, le penali da pagare, e così via). E non sono nemmeno quelli (più autentici, ma in fondo superficiali) dello stile del teatro (che è poi *il teatro all'antica italiana* : con il suo carattere itinerante, i suoi mille bagagli, le sue fughe improvvise, i suoi cambiamenti di rotta imprevisti), perchè per certi versi, anzi, tale tipologia risulta assai prossima alla prassi esistenziale di Elj. « E tu dici che non puoi soffrire il teatro ? E' strano ! », osserva Donata, che verifica, parola dopo parola, quanti elementi in comune ci siano fra il

7 Henrik Ibsen, *La signora del mare*, traduzione e note di Roberto Alonge, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995, p. 126.

8 Cfr. Roberto Alonge, *Provocazioni pirandelliane : « Enrico IV »*, in « Il castello di Elsinore », 13, 1992, pp. 27-28.

9 Cfr. Roberto Alonge, *Subalternità e masochismo della donna nell'ultimo teatro pirandelliano*, in *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra '500 e '900*, Torino, Stampatori Università, 1978, p. 216.



gusto di vita di Elj e il gusto di vita dei teatranti. Vagabondi per vocazione e per mestiere gli attori ; e vagabondo Elj, figlio di un marinaio morto in mare, e figlio di una madre morta due mesi dopo il marito (« E mia madre aspettò giusto fino al punto di mettermi al mondo, e non un minuto di più, per andare a raggiungerlo », come ricorda Elj nel primo atto). Elj, in definitiva, è figlio del mare. Ma il mare ha un evidente significato di abbandono al flusso istintuale, di scatenamento della vita dei sensi ; il mare come potenza dionisiaca, forza che aiuta e amplifica la trasgressione, il passaggio nell'onda lunga del disordine, della carnalità<sup>10</sup>. Mentre il teatro è il regno della finzione, il luogo canonico delle morti finte e delle passioni finte. Al di là delle apparenze e delle similitudine più esteriori, Elj e il teatro sono due poli in radicale opposizione fra di loro. Elj, che è uno *sportivo* - un personaggio insolito in questa drammaturgia -, e non ha dunque gli strumenti di comprensione dell'intellettuale, del più consueto personaggio loico di tanti testi pirandelliani, non arriva a capire che la scelta di Donata di buttarsi con lui all'avventura non è stata una opzione definitiva, ma solo un gesto esasperato che nasconde esitazioni, pentimenti e volontà di ritorni :

ELJ Perché no ? La risoluzione l'hai presa così, di gettarti nella vita, e ora avanti ! avanti ! bisogna nuotare, nuotare !

DONATA Ma vedi che non ho saputo ? Mi sono aggrappata a te, con gli occhi chiusi...

Ma soprattutto Elj non ha la lucidità e l'intelligenza per capire che proprio la delusione sessuale di Donata, la sua mancanza di orgasmi le farà rimpiangere più amaramente la decisione di tuffarsi nella vita materiale e la risospingerà, sul medio periodo, verso le tavole del palcoscenico. Tale nesso emerge in maniera trasparente nel dialogo fra Donata e Elisa, in questo stesso secondo atto, in cui nuovamente - dopo la precedente confidenza a Elj da cui siamo partiti - Donata dichiara la propria insoddisfazione di donna :

ELISA Eh, ma gli uomini adesso, cara, pretendono che debba essere la donna, invece, a restar grata a loro, del piacere che loro le danno.

DONATA Loro ?

ELISA Perché la donna è divenuta così stupida d'averlo dato loro a vedere - sì sì - fino al punto che ne hanno ormai acquistato la più profonda convinzione - e si fanno anche pregare !

DONATA Ma non è vero !

10 Cfr. Roberto Alonge, *Il mito del mare tra Ibsen e Pirandello*, cit., pp. 415-417.

ELISA Che, non è vero ? Eh, capisco che tu devi attendere che nasca per te - ancora bene - l'amore...

DONATA Ma sì, io l'amo !

ELISA Ma non ancora « con lui ! ». Quando amerai con lui - allo stesso modo e allo stesso tempo che lui - sarà un'altra cosa... vedrai...

DONATA (*levandosi, turbata*) Io so per ora che, in certi momenti, come me lo vedo davanti - lì - così sicuro in quel suo corpo agile e pronto - (sì, è bello ! ma tutto lì, ma tutto lì ! mentre io...) - in quei momenti, vedi ? se mi s'accosta... non so, io lo odio !

ELISA (*sorridendo*) No ! che dici !

DONATA Sì, sì ! Perché non posso essere nelle sue braccia una cosa s o l t a n t o s u a... un corpo - là - e nient'altro, che diventa suo... Mi sento tutta sconvolgere - provo anche ribrezzo di me stessa... Se è questa tutta la vita che m'aspettavo ! Vuoi che sia in questo tutta la mia vita ?

ELISA Ma no, certo ! Perciò ti dico che non devi lasciare il teatro !

E' una pagina di straordinaria fattura, cesellata con estrema accuratezza e con grande abilità di chiaroscuri. Da un lato l'ingenuità sessuale di Donata, con le sue esclamazioni scoperte (« Ma non è vero ! », cioè non è vero che Elj le abbia dato piacere), e la sua goffa incapacità a mettersi in sintonia con il linguaggio allusivo e un po' cifrato dell'amica quando parla di amore e intende invece sesso (« Ma sì, io l'amo ! // Ma non ancora "con lui !" »). E dall'altro lato Elisa, figura insinuante di maliarda esperta di arti erotiche, che ha la consapevolezza dei diritti femminili, del diritto della donna all'orgasmo, ma che ha anche l'antica sapienza della dissimulazione, in nome della quale la donna non deve mai confessare all'uomo la realtà del proprio orgasmo. C'è grande delicatezza di espressione nel modo di Elisa di affrontare un argomento così tabù (« Eh, capisco che tu devi attendere che nasca per te - ancora bene - l'amore... [...] Ma non ancora "con lui !" Quando amerai con lui - allo stesso modo e allo stesso tempo che lui - sarà un'altra cosa... vedrai... »), e c'è anche un rassereneante invito ad aspettare che il tempo faccia il suo mestiere, determinando le condizioni - lentamente, a poco a poco, come è fatale che ciò avvenga - per una intesa sessuale che al momento non c'è, ma che potrà esserci in futuro, e che sarà soddisfacente (« sarà un'altra cosa... vedrai... »). Ma tutto è inutile. Elisa è una brava maestra di vita sessuale, ma Donata non è una buona allieva, per il semplice motivo che è troppo intrisa di spirito gnostico. Osserviamo come utilizzi una stessa trama verbale, per il corpo di Elj, che suscita il suo « odio », e per il suo proprio corpo, come abbiamo già visto (« vedendomi talvolta richiamata da certi sguardi al mio corpo, trovarmi donna... - oh Dio, non dico che mi dispiaccia - ma mi pare una necessità quasi *odiosa* in certi momenti, a

cui mi viene di ribellarmi », corsivo nostro). Elj si illude di essere stato il *liberatore*, « l'Angelo Salvatore », ma è stato invece « il diavolo », come è detto significativamente in uno scambio di battute che sembrano innocue ma che contengono una verità profonda, sebbene detta in termini un po' cifrati<sup>11</sup>.

Il finale del dramma non è naturalmente casuale. Obbedisce a una logica di *compensazione*. Questa Donata pentita di aver gettato via la propria verginità, di aver ceduto al « diavolo » tentatore rappresentato da Elj, può assumere le fattezze di una *femme fatale* che, sorpresa in una camera d'albergo con l'amante dalla di lui legittima consorte, impone a quest'ultimo di *cacciare* la moglie, oppure, per *diabolica* alternativa, di *prenderla* lì, sotto gli occhi della povera sposa<sup>12</sup>. La vittima del *diavolo* diventa essa stessa *diavolo*, come mostra bene questo frammento di battuta : « E poi anche di questo nasce un certo orgoglio - ma sì, quello del diavolo - che provoca sulle labbra, specialmente a noi donne, un certo sorriso di compiacenza, come tutto ciò che comincia a diventare spudorato ». E come mostrano le *concordanze* pirandelliane, che registrano tre solo frequenze di « diavolo » in *Trovarsi*, appunto nei due casi citati<sup>13</sup>.

L'ultima sequenza di *Trovarsi* è un rito amaro di ritrovamento nella solitudine e nella autosufficienza. Ma, anche in questo caso, è un rito antico, che abbiamo già visto in Pirandello. Pensiamo a Leone Gala, sollecitato dal cameriere alla liturgia scandita dalle varie ore canoniche della colazione, del pranzo e della cena. E pensiamo all'*Enrico IV*, con quel finale ritrovarsi del protagonista in mezzo ai suoi tre consiglieri segreti (quelli antichi, non il quarto, Bertoldo, che non ha con l'imperatore la complicità di decennali consuetudini, e che se ne esce di scena dunque con gli ospiti che trascinano Belcredi morente). Il movimento è lo stesso : la rinuncia alla vita, alla vita delle relazioni e dei sensi, per la chiusura in un solipsismo che lascia intravedere e percepire però tutta lo strazio della sofferenza per quella macerazione della carne

11 Siamo verso il finale del secondo atto. Il conte Mola sta parlando del nipote, che sporge proprio in quel momento il capo dall'uscio, non visto dallo zio ma visto da Elisa : « ELISA (*scorgendolo*) Eccolo qua Elj ! Come il diavolo ! ELJ (*entrando d'un balzo*) Che diavolo ! Come l'Angelo Salvatore ! ».

12 Si veda, per questo finale di *Trovarsi*, Roberto Alonge, *Il mito del mare tra Ibsen e Pirandello*, cit., pp. 424-425.

13 Osservazioni utili, sulla diabolicità in Pirandello, in Paola Daniela Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 359-372, e relative note (fra cui, preziosa, la nota 285, a p. 412, dedicata proprio a *Trovarsi*).

che tale scelta implica. Qualche timbro più segreto riporta puntualmente alla stessa dizione dialogica di *Enrico IV*. Il finale del secondo atto, con la rotazione che consente al protagonista di sottrarsi alle reazioni sconvolte dei suoi vassalli (« Basta ! Finiamola ! Mi sono seccato ! ») ; e il finale del terzo atto, che chiude su questa battuta : « Ora sì... per forza... qua insieme, qua insieme... e per sempre ! ». Due parole-chiave (« Basta ! » e « per sempre ! ») che ritornano appunto nell'istante in cui Donata si sfilava dalla solidarietà amicale di Elisa, di Giviero e del conte Mola, per rinserrarsi in un isolamento che è quello del grande eroe mascherato di *Enrico IV* : « Ah, sì, vinto - ancora una volta, vinto - e s o l a - s o l a ancora una volta - ah ma questa volta, per sempre ! per sempre ! con questa doppia paura - per la mia arte e per me - di riaccostarmi alla vita. Basta ! Basta ! - Ma sì, basta, per carità ! Lasciatemi sola, vi prego ».

**Roberto ALONGE**