

UCLA

Carte Italiane

Title

La perdita della sessualità come conquista della donna pirandelliana

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9fk6h5k7>

Journal

Carte Italiane, 1(14)

ISSN

0737-9412

Author

Chiostri, Francesca

Publication Date

1994

DOI

10.5070/C9114011304

Peer reviewed

La perdita della sessualità come conquista della donna pirandelliana

Tutta l'opera di Pirandello presenta fundamentalmente, all'interno di una limitata tipologia femminile—moglie, madre, figlia—un unico tipo di donna, la « vergine martire »: vergine in quanto senza identità sul piano sessuale, e martire in quanto votata all'abnegazione. Paradossalmente, anche—e soprattutto—la madre rientra nella categoria: nobilitata dalla maternità, la donna si dedica totalmente alla sua creatura, dimenticando la propria fisicità nella gioia superiore di questa abnegazione. Come dirà il padre a proposito della madre, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, « non è una donna, è una madre » (MNI, 47)¹: la donna come essere completo e ambivalente cessa di esistere nel momento in cui accetta il ruolo sociale a lei destinato. In questo contesto, la negazione della propria sessualità è un requisito fondamentale per ogni donna che voglia avere un posto, un ruolo, all'interno di una società dove, significativamente, chi distribuisce i ruoli e ne riconosce la validità è solo l'uomo.

Scopo di questo lavoro è dimostrare come la perdita della sessualità femminile, un tema ampiamente sviluppato all'interno del teatro pirandelliano, da mezzo attraverso il quale la donna può conquistare un ruolo socialmente rispettato, diventi lo strumento della conquista di una identità personale e/o professionale indipendente dall'uomo. In ultima analisi Pirandello, che è capace di concepire ma non di accettare la donna come creatura ambivalente, fatta di spiritualità ma anche di fisicità, non riesce a contenere la potenza della donna-natura entro i limiti dei ruoli che invariabilmente crea per lei: la donna sfugge cioè al suo controllo per affermare la propria identità proprio attraverso la rinuncia alla sua dimensione più istintuale, fisica, la sessualità. Nonostante l'abbondanza di testi che si presterebbero ad uno studio di questo tipo, la presente analisi sarà circoscritta a cinque commedie di Pirandello, scritte tra il 1917 e il 1932.²

La « moglie » (in quanto tale e in quanto presupposto necessario della madre) senza dubbio riassume meglio di ogni altra figura femminile le caratteristiche della donna pirandelliana ideale, ragion per cui è un personaggio assai ricorrente nell'opera di Pirandello: votata ora al marito, ora ai figli, ora ad

altre giuste cause, la donna esiste per gli altri, non per sé, nella più totale assenza di coinvolgimenti emotivi che superino i limiti della passione platonica. Ne *L'innesto* la non-sessualità della moglie è sottolineata ulteriormente dall'impotenza del marito: dopo sette anni di matrimonio Laura e Giorgio non hanno ancora figli. Questo matrimonio doppiamente asessuato è stravolto (per Giorgio) e rinnovato (per Laura) dalla violenza subita da Laura ad opera di uno sconosciuto. All'interno di questo triangolo tipicamente pirandelliano (l'uomo, la bestia e la virtù, di cui *L'innesto* presenta una ennesima variazione) è Laura che, in nome della vita, riesce ad avere la meglio sul troppo razionale marito. Quella che per Giorgio è un'offesa imperdonabile fatta a lui, più che a Laura (« in nessun altro, più che in me—neppure in lei—può essere più vivo e più atroce, questo orrore! » (*MN* II, 401)) per Laura è il mezzo per realizzare la sua potenziale abnegazione di madre; e mentre Giorgio sente come una condanna l'obbligo alla pietà verso la moglie, perché « ci fosse la colpa, sarebbe offeso l'onore; potrei vendicarmi; è offeso invece l'amore! » (401), Laura accoglie la gravidanza come un dono, e cercherà con tutte le sue forze di coinvolgere il marito in quella che lui chiama la sua « follia » facendo leva proprio sul suo ruolo di moglie:

la ragione non lo sa; forse non può ammetterlo. Ma lo sa la natura, che è così! Il corpo, lo sa! Una pianta—qua, una di queste piante! Sa che non potrebbe essere senza che ci sia amore! . . . Neanche una pianta potrebbe, se non è in amore! . . . Non sono esaltata! No, mamma. Io so questo: che in me, in questo mio povero corpo—quando fu—in questa mia povera carne straziata, mamma, doveva esserci amore. E per chi? **Se amore c'era, non poteva essere che per lui, per mio marito.** (415; mia l'enfasi)

Ed è grazie alla sua abnegazione totale per il marito e per il figlio che Laura riesce ad averla vinta, ad avere all'interno del suo sterile matrimonio un figlio che, proprio in virtù di questa abnegazione, sarà non più soltanto suo, ma anche di Giorgio. Va sottolineato che la forza di lottare per il figlio, che viene a Laura dal desiderio di essere madre, acquista intensità anche e soprattutto in quanto legittimata dal suo ruolo di moglie innamorata: proprio perché capace di annullarsi totalmente nel marito, di farsi come lui la desidera, di essere, in breve, « come tu mi vuoi », i suoi argomenti riescono a vincere la diffidenza del marito:

non ho ragionato, io: io ho amato: io sono quasi morta d'amore per te; mi sono fatta tutta tua come nessuna donna mai al mondo è stata di un uomo; e tu lo sai; tu non hai certo potuto non sentirlo questo, che ho voluto averti tutto in me; che mi sono voluta tutta in te (421)

Il motivo dell'annullamento della donna nell'uomo, che Pirandello svilupperà

ancora in tutte le sue sfumature, è già presente in questa commedia, anche se con un tocco di ribellione: Laura si rivelerà infatti, in ultima analisi, più madre che moglie—Laura Granatella la definisce « il prototipo della Grande Madre dei miti finali » (17)—, e sarà disposta a tutto, anche a lasciare il marito, pur di avere il suo bambino. Ma durante tutta la commedia è profondamente conscia del suo ruolo di moglie e della forza che esso le dà all'interno del suo matrimonio, ed è proprio la potenza della sua dedizione che trasforma il figlio che Giorgio considera illegittimo nel frutto legittimo dell'amore di Laura per il marito; Laura non distingue tra il suo ruolo di moglie asessuata e quella che Giorgio chiama « la tua follia » (421): la sua vittoria morale e sociale (non abortisce e può rimanere come moglie a fianco del marito) è frutto della parossistica abnegazione con cui offre al marito « tutta me stessa! perché tu vedessi tutta me stessa, tua, nel figlio tuo: tuo perché di tutto il mio amore per te! » (421). Laura rinnega la maternità come prova chiave della sua sessualità, e la sublima nel dono del suo amore per il marito. Negando completamente la propria sessualità, dunque, Laura riesce a difendere il suo ruolo di moglie e, conseguentemente, quello di madre. Anche se alla fine si mostra più madre che moglie, Laura è motivata principalmente dal desiderio di salvare, insieme all'amore, il suo ruolo all'interno del matrimonio: « non puoi credere ch'io volessi salvare in me chi ancora non sento e non conosco. Io l'amore volevo salvare! » (421).

Sempre di un salvataggio di matrimonio, ma di tutt'altra natura, tratta *L'uomo, la bestia, la virtù*, dove la sessualità femminile è apertamente messa in ridicolo in una versione quasi parodistica del concetto di virtù coniugale. La protagonista femminile della commedia è, nella definizione dello stesso Pirandello, « la virtuosa signora Perella » (*MN* II, 34), ovvero « la virtù, la modestia, la pudicizia in persona » (43), contemporaneamente moglie e madre e dunque obbligata dai suoi ruoli a negare quella fisicità che è invece testimoniata in lei dalla sua nuova maternità; è proprio per salvare agli occhi del marito e della società questa apparenza di virtù che la signora Perella accondiscende a « preparare la virtù . . . per comparire davanti alla bestia », a farsi « un po' di violenza! » (60), a tentare il marito nelle vesti di una *femme fatale* così da poter legittimare la propria gravidanza. È significativo che, tutta truccata, la signora Perella non si riconosca più—« non sono più io! » (65)—, perchè il trucco nasconde la sua identità di moglie e madre, facendola diventare, « per lui che non capisce altro, . . . come una di quelle! » (64; mia l'enfasi). Ma appunto perchè improvvisamente fuori dal suo ruolo, l'unica reazione del marito è una risata, a metà tra il divertito e l'incredulo:

come ti sei impiastricciata? ah! ah! ah! ah! una bertuccia! . . . Ti sei forse mascherata così per me? Ah, grazie! No, no, no, no, no! . . . non ne compero!

Senti . . . se non vuoi andare a lavarti, non mi seder di fronte, così conciata!
Mi metto a ridere di nuovo. (66-67)

Per il marito la moglie perde dunque ogni connotazione sessuale, ed è goffo e pietoso ogni suo tentativo di uscire dal suo « personaggio ». L'ironia di Pirandello è feroce: la donna può avere un posto nella società solamente se rispetta i ruoli che l'uomo (non la donna) ha eletto a base della medesima: la « virtuosa signora Perella » è resa tale proprio dal marito che, trasformandola nel suo ideale di donna, la investe di una apparenza di virtù che la rende onesta anche agli occhi della società, legittimando il suo ruolo di moglie e cancellando quello di amante. Il problema del sospetto non si pone neppure, perché è impensabile che una moglie-madre possa provare altre pulsioni che non l'abnegazione totale per la sua creatura e/o per il marito. In ultima analisi, la donna dopo il matrimonio non esiste più in quanto tale, si spoglia della sua proteiforme natura per calarsi invece nei ruoli monocromi—ma socialmente accettati—che le vengono affidati. Si potrebbe dunque parlare di sconfitta, eppure è vero il contrario: la donna ha piena coscienza del posto che la società le affida, ed è grazie a questa coscienza che riesce a sfruttare **consapevolmente** l'unica realtà che la società le offre. Pur nella più totale abnegazione, insomma, è capace di prevedere in anticipo le richieste e/o aspettative del marito, e di soddisfarle così da poter mantenere il suo ruolo nella società. L'uomo è prevedibile in quanto agisce in base ai dettami di leggi morali ben definite (in *Non si sa come* Romeo dirà: « le leggi morali . . . per me ci sono . . . e le leggi morali sono umane, e crediamo anche divine » (MNIV, 118)); è proprio questa prevedibilità dell'uomo a permettere alla donna di trasformare la sconfitta della sua sessualità (a cui è inevitabilmente costretta da Pirandello) in una conquista sociale e personale. La « virtuosa signora Perella », pur così fissata nel suo ruolo, riesce a manipolare il marito proprio grazie all'insospettabilità che le viene da una virtù data per scontata.³

Il potenziale di affermazione personale della donna emerge in maniera più definita nelle commedie più tarde di Pirandello, quelle scritte per Marta Abba, dove, all'interno della medesima rete di ruoli e rapporti sociali ben definiti, « women are depicted in the throes of a far more fundamental struggle, that of establishing for themselves a **persona** which they can recognize as authentically their own » (Caesar 48). È in questa luce che la negazione della sessualità diventa il mezzo per la creazione di una identità personale e professionale indipendente dal riconoscimento maschile. È innegabile il ruolo avuto da Marta Abba come musa ispiratrice delle tarde eroine pirandelliane (e il significato che, alla luce del rapporto tra l'attrice e Pirandello, assume il loro totale rifiuto della dimensione sessuale: un implicito invito a Marta Abba a fare come loro . . .);

tuttavia questo non dovrebbe far dimenticare che la loro superiorità morale nonché la loro più matura coscienza di sé ha il suo presupposto già nelle figure femminili delle prime commedie di Pirandello.

Il rifiuto della donna sessualizzata, della donna amante, assume connotazioni di esaltazione mistica ne *L'amica delle mogli*, dove viene esasperato e negato il concetto di femminilità: la « femmina » non è più una donna, e in quanto tale non può appartenere all'universo dei personaggi pirandelliani se non per dimostrare la bassezza della propria condizione. È con disgusto che Marta, la virginale protagonista della commedia, si scaglia contro Venzi quando dichiara che preferirebbe una moglie più sensuale ad una che tenta invano di emulare una purezza e verginità che si confanno solo a Marta:

lo vedo bene, lo vedo bene, come voi vorreste che fosse una donna! Ecco: come l'avete ridotta:—una mostruosa vergogna.—Il vostro stesso vizio, e niente altro! Tant'è vero che ora crede, nella sua inaudita impudenza, anche di poter fare a meno di voi! . . . Non sono mica una santa di quelle che fingono di non saper nulla, io! Sono così, appunto perché so. E Dio m'è testimonia di quanto m'è costato di schifo e d'orrore saperlo e vederlo e supporlo tutti i giorni negli occhi e nei modi delle donne! Oh Dio, anche delle vecchie!—Avevano una faccia, Dio, che poteva esprimere tutto, la gioia se la sentivano, il dolore se lo sentivano, la meraviglia d'esser vive: se ne sono fatta una maschera dove è dipinta solo una cosa, la più laida: il vizio, l'oscenità! (*MN* II, 474)

Nel suo concitato discorso, la cui natura esclamatoria sottolinea lo sdegno di chi guarda dall'alto la misera fisicità dell'uomo (inteso come maschio, come « bestia » in opposizione alla virtù della donna), Marta invoca spesso Dio. Questo dettaglio, altrimenti secondario, stabilisce invece in maniera inequivocabile la sua « non sessualità » come scelta consapevole, e la sua netta superiorità sulle altre donne, nonché sugli uomini che esse conquistano: donna esemplare in quanto puro spirito, negazione della carne, e pertanto sogno—irrealizzabile—di quanti hanno l'opportunità di avvicinarla, Marta è l'unica che possa permettersi di nominare Dio con libertà per dar voce al suo sdegno, perché è l'unica che ha fatto della purezza, della verginità monacale uno stile di vita. Ed è in qualità di vergine e martire (Marta si dedica tutta—un'altra forma di abnegazione—alla riuscita dei matrimoni altrui) che Marta si propone come l'ideale pirandelliano della moglie-madre, che risulta superiore all'uomo proprio in virtù della coscienza che ha di sé e del suo ruolo:

una donna, veramente donna, . . . il premio che nessuno deve sapere, il premio che non si dice: che soffre, in segreto, della gioia che dà, e in questo suo soffrire è anche la sua gioia—gioia sì, gioia sofferta, da cui nasce ancora la vita? il riserbo, la prudenza—quella vera, del cuore che tiene il segreto, perchè ha visto

e sa, sa tutta la vita dell'uomo che gli si confida; e in questo segreto del cuore non c'è più bisogno di nulla che stia fuori, allora: né legge, né giudizio degli altri; perché può assolvere, in sé, anche un delitto; come condannare, invece, quello che gli altri approvano! L'amante e la madre, **l'amante che si fa madre, e che dice dopo, battendo la spalla, come si batte a un bambino: « Ora basta; sii uomo: non vedere, in me e in te, questo soltanto! »**

(*MN* II, 474; mia l'enfasi)

Nonostante la sua scelta di vita sia conforme in tutto e per tutto all'ideale femminile pirandelliano, resta il fatto che è realizzata fuori dal matrimonio, dettaglio che pone Marta in aperto contrasto con gli altrimenti ben definiti ruoli sociali. Quella che è comunemente accettata—e data per scontata—come la realtà femminile per antonomasia all'interno della famiglia diventa nel suo caso una scelta consapevole al di fuori del nucleo familiare e, pertanto, sfida: libera dalla quotidianità del matrimonio, Marta diventa l'irraggiungibile ideale di ogni uomo, un ideale che, per il fatto di essere incarnato in lei (e pertanto reale) nega che possano esistere altri modi di essere donna. Nel caso di Marta, dunque, la negazione della propria sessualità assume la connotazione di un'aspra critica sociale, ed è qui la sua vittoria: nella critica dell'atteggiamento maschile verso la donna, vista ora come oggetto sessuale, ora come vergine e martire, ma mai come compresenza di questi due aspetti. La sua iniziale sconfitta (Marta dirà infatti a Venzi: « me, intanto, perché sono come sono, nessuno mi volle! » (474)) si riscatta così nella scelta consapevole—e non nella passiva accettazione, legata ad un'imposizione esterna—di uno stile di vita che, rivisitato dal suo nubilato perde il sapore della costrizione e dà vita a un ruolo che esula da quelli tradizionali. Se dunque è vero che Marta vive il matrimonio solo vicariamente, è anche vero che è la sola che, in virtù della propria consapevolezza, può raggiungere una indipendenza che la mette su un piano più elevato anche e soprattutto rispetto all'uomo: Venzi è l'unico che capisce la superiorità di Marta: « ma non capisci », dirà a Fausto, « che ce la fa lei la nostra vita? ce la compone lei? » (468). Questo aspetto demiurgico del personaggio di Marta è la conferma del potere da lei acquisito attraverso la negazione della propria fisicità.⁴

In *Diana e la Tuda* la figura della moglie-vergine trova espressione in maniera paradossale. Tuda è moglie di Sirio solo di nome, perché di fatto il suo ruolo nel matrimonio è quello di modella. Questo connubio di fisicità (tradizionalmente il mestiere di modella evoca l'immagine di una donna equivoca, « facile ») e di purezza (come richiede il ruolo della moglie), che trova una sorta di correlativo oggettivo dal grande potere evocativo nella creazione della statua di Diana, è all'origine del dramma di Tuda: lei che, vita pura (Giuncano la definisce « vita! Vita! ») (*MN* I, 257)) desidera in Sirio l'uomo, e non l'artista, si piega ad assumere un ruolo che la fissa entro una forma derubandola sia della

sua dimensione sessuale che della vita. Tuda appare così doppiamente sconfitta: come moglie (in quanto mutilata nella sua fisicità) e come donna (in quanto privata della vita, che viene trasferita da lei a Diana). L'amore che Tuda prova per Sirio, e che le fa accettare la sua paradossale proposta, è frustrato non tanto—o non solo—dalla assenza di fisicità nel loro rapporto, ma anche e soprattutto dallo sprezzante disinteresse che Sirio dimostra nei confronti di Tuda come donna, nonché dalla sua rivalità con Sara. Ma le due donne, che si fronteggiano convinte di combattere ad armi pari, si trovano invece su due piani diversi agli occhi di Sirio: è Tuda l'unica che ha potere su di lui, un potere che le viene dal suo ruolo di modella; ed è come modella che infatti lo tradirà, nell'unico modo possibile di ferire, se non l'uomo, l'artista. Ma non è solo grazie al perfido influsso di Sara che Tuda acquista coscienza del suo potere su Sirio. Fin dall'inizio infatti si dimostra di gran lunga superiore agli uomini (ovvero, agli artisti), quando dice a Giuncano:

eh, posso anche far finta d'essere senza pensieri—per malizia. Combatto con gli artisti! Fingo di parlare come a caso; volto il capo un pochino, senza che me ne faccia accorgere; lo piego; lo alzo; sporgo appena appena una mano; **guai a far vedere che sia io, la modella, a suggerire: no:** io ho detto anzi una sciocchezza; ho fatto un atto, così: **il pensiero è nato in loro.** E ne sono così sicuri che me lo dicono: « Oh, sai? sto pensando che . . . codesta mossa . . . » oppure: « Zitta! mi nasce l'idea di . . . ». E io, seria: « Che mossa . . . » oppure: « Che ho detto? »—Bisogna pure fare così con certuni. Ma con certi altri, no. Con questo no, per esempio [allude a Sirio]. (261; mia l'enfasi)

È Tuda (e dunque la donna) che ha il pieno controllo della situazione: gli artisti (ovvero, gli uomini) sono tutti « catalogabili »—anche Sirio—e dunque prevedibili. La condiscendenza che Tuda dimostra è dunque frutto non dell'accettazione passiva del suo ruolo, ma della consapevolezza del ruolo altrui, oltre che del suo. È proprio questa consapevolezza che sta alla base del suo potere, e che mette Tuda in certo qual modo sullo stesso piano, *mutatis mutandis*, di Marta ne *L'amica delle mogli*: difatti, anche lei come Marta riesce a rendersi indispensabile. Venzi osserva che

le nostre mogli non possono più farne a meno; sono nelle sue mani, felici di starci; . . . non sanno più parlare né vestirsi, né muoversi senza di lei; e ne sono gelose, sì, ma tra di loro, appena temono che ella voglia bene più all'una che all'altra. E guaj a toccargliela! (*MN* II, 468)⁵

La gelosia di Sirio ha davvero molto in comune con quella delle mogli, per quel suo desiderio di possesso assoluto che lo rende geloso—si noti—non degli altri uomini, ma degli altri artisti. Inoltre, Tuda gli è assolutamente indispensabile

per finire la statua, e nessun'altra modella può servire allo scopo. Come le mogli non riescono più a fare niente senza Marta, così Sirio senza Tuda non sa più lavorare; come osserva Giuncano parlando con Sara,

Giuncano: —fingete di non capire—

Sara: —che non può più fare a meno di lei?—

Giuncano: —che ormai non può più finirla, quella statua, se non con lei—

Sara: —Se è vero ciò che ha sempre detto. . .

Giuncano: —Ma non è vero niente! E se n'accorge adesso che sente mancarsi . . . il dono che lei faceva di sé, della sua vita, a quella statua! (279)

La statua è dunque il fulcro di questo paradossale matrimonio, l'unico modo per Tuda « di vivere davanti agli occhi di lui » (279). *Diana e la Tuda* si presenta così come una metafora del rapporto coniugale, visto—anzi, sublimato—attraverso l'arte. Il rapporto tra marito e moglie si confonde con quello tra artista e modella, ma entrambi si risolvono nell'opposizione di vita e forma: Tuda, dopo avere accettato di diventare forma, e di darsi così tutta a Sirio (una nuova forma dell'abnegazione tipica della moglie) si salva scegliendo la vita che Sirio tenta fino all'ultimo di distruggere per sublimarla in una forma morta; alla fine Sirio morirà per mano di Giuncano proprio per aver spinto troppo in là il suo sogno di perfezione.

Un aspetto interessante di questo complesso rapporto (non)matrimoniale è che, pure entro i suoi angusti limiti e con grande sofferenza, Tuda riesce in certo qual modo ad affermare la sua identità di donna (e, indirettamente, anche di moglie): di donna in quanto rifiuta di essere vista da Sirio soltanto come modello di perfezione statuaria; di moglie perché la sua fuga mette Sirio di fronte al suo bisogno di Tuda. Tuda è costantemente—e dolorosamente—consapevole della sua posizione e dell'uso a cui Sirio l'ha destinata, ma accetta entrambi coscientemente, in virtù del suo amore e della sua abnegazione; anche nel suo caso, è questa consapevolezza che la rende superiore a Sirio, che invece non si rende conto né di cosa sta facendo a Tuda, né di ciò che lei sta facendo a lui, accecato dalla frenesia di finire la statua. Di lui Giuncano dirà che trasformava Tuda nella creta « senz'intenderlo » (279), e che « **se n'accorge adesso** che sente mancarsi tra il pollice e la creta il dono con cui lavorava . . . il dono che lei faceva di sé, della sua vita, a quella statua! » (279; mia l'enfasi). Anche nel caso di Tuda, dunque, si può parlare di una scelta dolorosamente cosciente della dimensione « asessuata », scelta che, pur « legata ad una triste realtà di soggezione » (Bocchino 132) garantisce a Tuda quella superiore consapevolezza che le permette di affermare, in ultima analisi, la propria identità di donna contro quella di modella-moglie.

Trovarsi, che riassume in sé molti dei motivi dell'opera pirandelliana, presenta la complessa vicenda di Donata Genzi, attrice tormentata in cerca di un'identità, di una vita da vivere in prima persona e non vicariamente, attraverso i suoi personaggi. Nel suo caso la scelta finale di restare sola (ovvero di rinnegare la recente scoperta della propria sessualità) è complicata dalla sua realtà di attrice: per Pirandello infatti il/la vero/a artista non può che seguire fino in fondo la propria vocazione e optare naturalmente per la sublimazione della propria dimensione fisica in quella artistica. Arte e vita non sono dunque compatibili, ma la prima—nettamente superiore all'altra—dà all'artista la possibilità di andare al di là della fossilizzata realtà dei ruoli sociali (ovvero, della vita) per entrare, attraverso l'arte, in una dimensione più libera. Il destino di Donata Genzi, dunque, che è descritta fin dal principio come una vera attrice, è segnato fin dall'inizio: l'unica dimensione possibile per lei è l'abnegazione totale per il suo pubblico, il rifiuto di esistere altrimenti che come artista. « Un'attrice non è più definibile come donna », osserva Salò, non perché reciti anche nella vita e si nasconda dietro i suoi personaggi così da sfuggire ad ogni definizione, ma perché « la vera attrice . . . che "viva" sulla scena, e non che "reciti" nella vita . . . [non è] una no; ecco: tante donne! E per sé, forse, nessuna» (*MN IV*, 134). E, davvero, è questo il dramma originario di Donata (*Alonge 215*), quello di non « trovarsi ». Nel primo atto Donata non ha ancora capito che la sua scelta professionale di « evadere! Trasfigurarsi! Diventare altri! » (*MN IV*, 140), è la vera e unica chiave della sua vittoria come donna. C'è senza dubbio un aspetto femministico in questa scelta, che « esprime in pieno l'insoddisfazione e l'infelicità specifica della condizione femminile » (*Alonge 215*) costretta entro gli angusti limiti di ruoli che non rendono giustizia alla complessa natura della donna; ma il problema di Donata è appunto questo: la sua scelta di purezza nasce come una sfida, dettata più dal desiderio di sfatare l'equazione maschilista tra attrice e donnaccia che da una convinzione maturata dentro di sé liberamente. Donata reagisce al limitato e limitante concetto maschile dell'attrice, cosicché la sua scelta è in ultima analisi sempre determinata dall'uomo. E infatti Donata sente dolorosamente il peso della sua rinuncia alla dimensione sessuale, che crede esserle necessaria per « trovarsi ». Tuttavia, la scoperta che ne fa con Elj non appaga le sue aspirazioni, e la vita che scopre con lui non la soddisfa. In quanto vera artista, Donata si trova su un piano superiore rispetto alle altre donne: non è per lei quella « meraviglia di esser vive » (*L'amica delle mogli, MN II*, 474) che le altre provano; l'atto sessuale non la arricchisce minimamente: « e poi », confesserà a Elisa, « per non provarci in fondo—ti giuro—alcun piacere; anzi, se debbo dirti, una vera sofferenza » (*MN IV*, 158). E proprio perché su un livello più alto non solo rispetto alle altre donne, ma anche agli uomini (in questo caso a Elj) Donata non può scendere al compromesso di

diventare « come tu [Elj] mi vuoi », di dedicare la sua esistenza ad un uomo solo. Elisa, nel tentativo di rassicurarla, la invita ad avere pazienza e ad aspettare il momento in cui imparerà ad amare Elj « con lui »: « quando amerai **con lui—allo stesso modo e allo stesso tempo che lui**—sarà un'altra cosa . . . vedrai... » (159; mia l'enfasi). Ma tutto questo non è per Donata, che vive, ancora senza rendersene conto, in una dimensione che esclude la sessualità. La sua scoperta finale, quella che finalmente le farà trovare la sua dimensione di donna, sarà appunto che la vera vita è in fondo proprio quella da cui inizialmente era fuggita: il teatro. Nella risolutiva conversazione con Elisa infatti afferma:

ma credevo, capisci? che appena entrata in una vita mia, subito mi si sarebbe chiarito tutto; che sarei uscita, intendo, dall'incerto in cui vagavo prima. Ma che! Non è vero! È peggio! . . . [Nella vita] **non sei più tu sola**, in mezzo a tutto questo increato che vuol crearsi e non ci riesce—**non sei più libera!** E allora . . . allora dove la vita è creata liberamente, è là, invece, nel teatro! Ecco perché mi ci sono sempre trovata subito, sicura—là sì! E il vago, l'incerto che sentivo prima, non dipendevano dal non avere io ancora una vita mia: ma che! no! è peggio, è peggio averla! Non comprendi più nulla se t'abbandoni perdutamente. Riapri gli occhi, e se non vuoi lasciarti andare a tutto ciò che è solito, che diventa abitudine, solco, monotonia . . . allora è tutto incerto di nuovo, instabile; ma con questo: che non sei più come prima; che ti sei legata.

(160; mia l'enfasi)

È interessante che in questo momento di suprema apertura mentale, in cui finalmente raggiunge una consapevolezza profonda della propria dimensione sia di attrice che di donna, Donata individui l'identità tra solitudine e libertà, comprendendo che la seconda può esistere solo insieme alla prima. Viene così ribadito il concetto già espresso attraverso il personaggio di Marta (*L'amica delle mogli*), ma con accenti diversi: per Marta l'alternativa si poneva all'interno della vita stessa, tra **libertà dal** o **prigionia nel** ruolo di moglie. Donata ha invece la possibilità di scegliere tra la monocromia della vita « umana » e l'appagante varietà di una vita « sovrumana », quella del teatro, che non solo permette di interpretare—e così sconfiggere—ogni ruolo, ma si pone anche come unica possibilità di vita vera.

È con questa scelta finale e definitiva che Donata può finalmente recuperare la sua dimensione di donna: dopo l'uscita di Elj dal teatro, infatti, ritrova la sua ispirazione e conquista il pubblico ancora una volta; alle congratulazioni che riceve come attrice risponde: « ancora dite dell'attrice? No! No! **Io mi son sentita felice come donna!** come donna! Felice di poter ancora amare! **Questa era la mia vera vittoria!** » (171; mia l'enfasi). Questa vittoria, tuttavia, può avvenire solo senza coinvolgimenti fisici (e infatti avviene solo quando Elj lascia

il teatro); ma di questo ormai Donata è pienamente cosciente, ed è pronta ad accettare senza riserve la verità che le si è rivelata nell'incontro con Elj: in lei l'attrice coesiste con la donna in un'unità inscindibile (« vera così—come sono—io, io nella vita, come nell'arte » (172)), ed è l'arte che ha la meglio sulla vita, quando, significativamente rimasta sola nella sua stanza d'albergo, Donata inizia a recitare una scena della commedia appena rappresentata: la stanza si dilata allora in modo che

l'arco dell'alcova si sarà schiuso in mezzo e allargato da una parte e dall'altra, lasciando in mezzo un vano in penombra come d'una sala di teatro, di cui quell'arco così allargato venga a figurare come il boccascena di un palcoscenico illusorio. (173)

Non solo, dunque, la vita è teatro, ma il teatro è vita che « sublima l'impulso sessuale nell'arte » (Bini, *Teatro* 56) e perciò è ad essa superiore: l'alcova, il simbolo per antonomasia dell'amore fisico, si trasforma in palcoscenico. L'ultima battuta di Donata—e della commedia— « bisogna crearsi, creare! E allora soltanto, ci si trova » è l'epitome della superiorità dell'arte sulla vita, e si pone come alternativa alla prigionia dei ruoli cui questa costringe. Così, mentre il personaggio interpretato da Donata è « murata, murata, senza via di scampo; in questo concetto che tutti si son fatto di me » (174), Donata, forte di una nuova consapevolezza di sé come donna e come attrice è libera, finalmente libera di crearsi non come un uomo la può volere, ma come lei stessa si vuole.

Da Laura Banti a Donata Genzi la donna pirandelliana ha subito una vera e propria metamorfosi per quanto riguarda la sua capacità di autodefinizione: è passata da essere « come tu [l'uomo] mi vuoi » ad una più cosciente autodefinizione che si verifica senza interventi esterni; tuttavia non sembra esserci stato alcun mutamento dei parametri entro cui questa definizione può avvenire, che rimangono quelli della negazione della sessualità. È evidente che questa costante assenza di fisicità è da riportarsi alle fobie di Pirandello in materia sessuale, alla sua incapacità di accettare come dimensione vivibile una realtà che, facendo « chiudere gli occhi » (la ricorrente metafora di *Trovarsi*) ottunde la ragione; è tuttavia vero che le sue eroine acquistano forza e dignità tragica proprio grazie a questa « mutilazione » cui Pirandello costantemente le costringe. In ultima analisi infatti, è proprio attraverso la cosciente accettazione della negazione della propria sessualità che le sue figure femminili si avviano verso la consapevole realizzazione di se stesse, riuscendo così a sfuggire ai limiti della « parte » che sono condannate a sostenere. La donna è sempre capace di adattare creativamente il suo ruolo alle proprie necessità, di piegarlo, insomma, alle sue esigenze, togliendogli la tradizionale connotazione di un « imperativo sociale » da accettare passivamente, e facendolo invece profondamente suo.

È assai dubbio che Pirandello abbia coscientemente scelto di dare alla donna una possibilità di riscatto che, mostrandola superiore all'uomo, ha un vago sapore di femminismo; Pirandello infatti si identificava in ultima analisi con il punto di vista maschilista dei suoi personaggi maschili. D'altra parte è vero che, anche se la conoscenza di Marta Abba lo ha certamente influenzato nella creazione delle sue eroine, fino dalle prime commedie le donne pirandelliane presentano una sorta di « superiore » coscienza rispetto agli uomini che sono loro accanto. Tutto questo non fa altro che confermare che il tentativo di Pirandello di razionalizzare la donna (e, con lei, la vita), riducendola entro categorie accessibili all'uomo « ragionatore » (madre, moglie, figlia, amante) è eroico, ma fallito in partenza, perché la donna sfugge ad ogni limitante definizione, e lo dimostra facendosi **apparentemente** « come l'uomo la vuole », ma ricreandosi **in realtà** « come lei stessa si vuole » all'interno della dimensione asessuata che, sola, le è concessa da Pirandello.

Francesca Chiostri
Department of Comparative Literature
University of Texas, Austin

Note

¹ D'ora in poi ci si riferisce alle *Maschere nude* con *MN*.

² *L'innesto*, (1917); *L'uomo, la bestia, la virtù*, (1919); *Diana e la Tuda*; (1926) *L'amica delle mogli*, (1928-29); *Trovarsi*, (1932).

³ Anche Giorgio, che in *Non si sa come* passa moltissimo tempo lontano da Ginevra, dà per scontata la virtù della moglie proprio come fa il signor Perella, come dimostra questo veloce scambio con Romeo:

Giorgio: Oh, io [le mie scappatelle] non le ho mai nascoste a mia moglie; la dovrei stimar stupida altrimenti, da non supporre che stando così a lungo lontano Si farebbe un cattivo concetto di me!

Romeo: Mente una donna, eh? deve sapere aspettare! ed è una colpa gravissima se non sa aspettare! . . . è stabilito e non si discute nemmeno!

⁴ La tragica conclusione della vicenda, che costringe Marta, questa volta per motivi diversi, a restare per sempre sola, non deve trarre in inganno. Infatti anche qui la sua sconfitta è solo apparente, in quanto permette a Marta di mantenere la sua indipendenza, di affermare cioè la propria identità da sola, senza interventi esterni (maschili). La sua ultima battuta ribadisce l'idea della verginità come scelta cosciente (« verginità » intesa come assenza di contatto fisico sia sessuale che sociale): « Insomma, come debbo dirvi d'andarvene?—Lasciatemi sola! voglio restar sola!—Sola,—sola,—sola!— » (487).

⁵ Non solo le donne, però, ma anche gli uomini, sono gelosi di Marta, ed è appunto la gelosia di uno di loro (lo stesso Venzi) all'origine della tragica conclusione della vicenda.

Opere citate

Fonti primarie:

Pirandello, Luigi. *Maschere nude*. Vol. I-IV. Ed. Italo Borzi and Maria Argenzano. Roma: Newton, 1993.

Fonti secondarie:

Alonge, Roberto. « Subaltermità e masochismo della donna nell'ultimo teatro pirandelliano ». *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra Cinquecento e Novecento*. Ed. R. Alonge. Torino: Stampatori, 1978: 200-33.

Bini, Daniela. « L'ultimo teatro di Pirandello come sublimazione dell'erotismo ». *Italica* (Spring 1993): 46-59.

———. « Procreation Versus Artistic Creation in Pirandello ». *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*. Ed. Gregorio C. Martin. Duquesne U: Department of Modern Languages, 1988-1990: 46-53.

Bocchino, Magda. « La donna in Pirandello ». *La donna in Pirandello*. Ed. Stefano Milioto. Agrigento: Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1988: 127-32.

Caesar, Ann. « The Branding of Women: Family, Theatre and Female Identity in Pirandello ». *Italian Studies* (1990): 48-63.

Gioanola, Elio. « Pena di vivere così: la sessualità impossibile ». *Pirandello la follia*. E. Gioanola. Genova: Il Melagnolo, 1983: 165-225.

Granatella, Laura. « Proposta per una lettura del mito maternocentrico come metafora dell'atto creativo ». *La donna in Pirandello*. Ed. Stefano Milioto. Agrigento: Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1988: 11-21.

Sinicorpi, Giovanni. « The Later Phase: Towards Myth ». *Pirandello: A Collection of Critical Essays*. Glauco Cambon. 1967: 73-90.