

L'ultimo libro pirandelliano di Ivan Pupo e il soccorso rosso della IA

Roberto Alonge

ABSTRACT Ivan Pupo's latest Pirandellian book and the IA red rescue

A long review of the latest book written by one of the most brilliant Pirandello scholars, Ivan Pupo, whose previous contributions Roberto Alonge has already had the opportunity to review. The scholar in question has always been interested in intertextual criticism, which connects two different authors. Alonge recalls a memorable essay by Pupo, dating back to about twenty years ago, which compared two plays, by Pirandello and Bernstein respectively, with a shrewd ability to focus on Pirandello's contradictions. Compared to that example of sounding, Alonge is unable to hide that this latest book by Pupo presents less memorable outcomes, for example in the analysis of Pirandello's plays *Non si sa come* and *Trovarsi*. He closes his speech by observing in a somewhat provocative way that Artificial Intelligence will soon replace the majority of university professors, who know how to work essentially in the direction of dissemination, rather than in the direction of interpretative originality; there will be few left, the only ones – according to Alonge – capable of working in the direction of close reading. Ivan Pupo could certainly be one of these few.

KEYWORDS Intertextuality, close reading, Pirandello's *Non si sa come* and *Trovarsi*.

Ivan Pupo, *Pirandello e il demone del teatro. Dai «Sei personaggi» ai «Giganti della montagna»*, Carocci, Roma 2024: comincio dalla dedica, che per me, in un libro di saggistica, è sempre la marca più importante. Quella in questione, curiosamente, è rivolta «alla grande famiglia dei pirandellisti». Non a uno, a due, a cinque, bensì a tutti! Come dire che il Pupo vuol piacere *à tout le monde*. O piuttosto – più benignamente – si potrebbe arguire che il Nostro tende ad essere *inclusivo*, in obbedienza al *politicamente corretto*: se qualcosa scientificamente lo convince, Ivan Pupo, senza pregiudizio alcuno ne tiene conto. Insomma, è persona limpida, trasparente, fiduciosa: si riconosce nella comunità degli specialisti del tale autore, e paga il suo debito di riconoscenza alla tribù di appartenenza, senza la quale non avrebbe mai potuto scrivere di Pirandello, e pazienza se il clan è litigioso, nella sostanza disunito al massimo, non esente dall'invidia e dalla gelosia, come ogni comunità umana, peraltro: Ivan Pupo tace, *rimuove*, si reprime *pro bono pacis*. Certo, a buon diritto, di quella ampia schiera, indubitabilmente egli è membro organico: compresi gli anni di dottorato, è ormai da quasi un trentennio che si

occupa del Girgentano, ha fatto in tempo ad avere il privilegio di conoscere di persona una gloriosa generazione di pirandellisti, i d'Amico, i Tessari, gli Artioli, per limitarmi a coloro che non ci sono più ma che – pur tuttavia – sono sempre nel mio cuore o nella mia mente. Poi, nel corso degli anni, si è confrontato anche con le generazioni più giovani, con le leve emergenti, sempre disponibile ad apprendere cose nuove, approcci diversificati. Almeno in parte la bibliografia del volume lo dimostra. La dedica – da questo punto di vista – non risulta affatto convenzionale. Ivan Pupo è, a tutti gli effetti, pirandellista di lungo corso, e pienamente versatile: filologo e interprete di testi, documentarista e *close reader* accanito, spesso perspicace; romanzi, novelle, teatro e quant'altro. Un Pirandello a 360 gradi, il suo, senz'ombra di dubbio.

Un pocolino convenzionale, semmai, il *format* del libro, che raccoglie otto interventi quasi tutti già pubblicati, per la precisione sette su otto. Questa, però, è maledizione che tocca a tutti quanti stanno nel mestiere: si vive pubblicando giorno per giorno, su rivista, atti di convegni *et similia*, mica si può editare un libro al mese, suavia! Alcune operazioni – benché *pratiche*, cioè funzionali alle convenienze carrieristiche – sono comunque utili a tutti, perché non è mai agevole inseguire qua e là quanto disseminato nei mille rivoli della bibliografia specialistica... In ogni caso qui c'è una *ratio*, il libro seleziona tutto ciò che il Pupo ha scritto su *Pirandello drammaturgo* e che era rimasto disperso, cioè che avevano letto solo quattro gatti. Ora i gatti saranno dieci, ma insomma, è già qualcosa... E poi, in ogni modo, se l'autore non è grullo, un libro simile non è mai una mera raccolta di saggi. A monte c'è sempre un lavoro di ritocco che vale a far emergere un'immagine più nitida e più risoluta, cioè più autentica.

A questo punto però – necessita precisarlo – dietro la *ratio* si profila l'ombra del doveroso *redde rationem*: quale il filo rosso del volume? quale profilo di Pirandello? quale taglio di lettura? La quarta di copertina lo dichiara senz'ambagi, l'*intertestualità*. Paroletta, ahimè, a me sospetta, lo confesso, che mi ha sempre procurato l'orticaria. Posso fallare, ma credo che ciò che conti sia unicamente la verità profonda del testo, quella che talvolta sfugge anche allo stesso autore, il quale – a livello cosciente o a livello inconscio – si permette di occultare gli elementi più preziosi nel doppio fondo oscuro della sua valigia. Sicché, mi pare, occorre dedicare molto impegno allo scavo *dentro il testo*, leggendo e rileggendo, anche a distanza di decenni, e non è lecito servire a due padroni, come vorrebbe la legge innaturale dell'intertestualità. *L'explication de texte* non è altro che un *discorso amoroso*, e cosa prescrive, propriamente, il codice dell'*amor cortese*? «Castitatem servare debes amanti», *devi conservare la castità per l'amante*, cioè devi essere fedele al *partner*: non per ragioni moralistiche, ma perché soltanto la dedizione e il lungo affiatamento consente di trarre il massimo piacere dall'intimità dei corpi; la promiscuità garantisce, sì, emozioni forti, ma di bassa lega, gioie superficiali, come nel libero gioco dei club libertini. Se lo scandaglio critico assomiglia – come ho pensato e scritto in passato – a un procedimento di autopsia, è evidente come non sia credibile un duplice intervento in contemporanea, su due barelle accostate a

fianco a fianco. (L'espressione *Scrittura critica come autopsia* mi appare però, ora, come una mezza sciocchezza, anzi, una sciocchezza intera: il testo è come il corpo dell'amata o dell'amato, ci si accosta a lui vivo, non morto. Per dargli e prenderne piacere, non già per scoprirne le cause del decesso. Diciamo che il lavoro di scavo ermeneutico è piuttosto un intervento chirurgico per salvaguardare e migliorare la vita, ma il discorso non cambia, c'è sempre e solo un unico medico per un unico paziente...).

Intendo, insomma, che – in sé e per sé – la dimensione intertestuale, metodologicamente parlando, è un arnese farlocco. Può essere utile, al limite, con un mero ruolo strumentale, subordinato, se e quando il ricercatore è bravo e sa controllare il proprio Narciso. Ivan Pupo è sicuramente persona di valore e le sue pagine sulla interazione fra *Il giuoco delle parti* (di Pirandello, 1918), e *Le venin* (di Bernstein, 1927) sono *irréprochables*: il drammaturgo francese si inventa un *plot* molto simile a quello del drammaturgo italiano, ma il secondo, quando legge il copione del primo, si scandalizza, dà in escandescenza, così rivelando di vergognarsi infinitamente di aver scritto – a sua insaputa – una storia di *desiderio triangolare* molto trasgressivo! Il saggio in questione è stato ospitato originariamente sul numero 4/2003 della rivista pirandelliana «Angelo di fuoco» (dalla vita breve...) che dirigevo un tempo insieme ai sodali della mia mitica *fratRIA*, Artioli e Tessari (ora in attesa del mio prossimo arrivo, sulle colline dell'Oltre, dove corrono i gatti che tutt'e tre abbiamo sempre amato e pianto), con il titolo *Come su un letto di Procuste. A proposito di una lettera inedita di Pirandello a Gentile*: credo di non averlo nemmeno letto – prima di pubblicarlo – tanta era la mia fiducia nella valentia del Pupo, e tanto tiepido – come sempre fu ed è – il mio interesse per gli apporti documentari... Inserii infatti il pezzo non già nella sezione gloriosa della rivista chiamata *saggi* (dove avrebbe pienamente meritato di apparire), bensì in quella minore dei *materiali*. Ma tutta colpa del Pupo, che vent'anni fa, chissà perché, si preoccupò di camuffare l'audacia del suo contributo sotto abito professorale anodino (e noiosino)... Oggi, a vent'anni di distanza (ancora, chissà perché...), ha ritenuto di giocare a carte scoperte, ribattezzando più correttamente il suo pezzo «*Il giuoco delle parti*» nello *specchio* di Bernstein.

Ma se il capitolo dedicato a questo confronto è indubbiamente la cosa migliore del libro, onestà intellettuale mi obbliga ad aggiungere che altre pagine sono meno convincenti. Sbaglierò, ma ho l'impressione che il Pupo non abbia piena fiducia nelle sue potenzialità (che a me sembrano notevoli) di *close reader*, e dunque, scientemente tradendo la propria autentica vocazione di studioso, oltre misura indulga alle tentazioni peccaminose degli atti intertestuali di cui è lastricata la strada dell'Inferno. Penso in particolare all'ultimo capitolo, l'ottavo, che dovrebbe spiccare, peraltro, per il suo profilo di unico capitolo costruito di bel nuovo, inedito, dove si affronta un altro testo trasgressivo, *Non si sa come*, illuminato però – secondo il Pupo – da *Le affinità elettive* di Goethe. Mi permetto tuttavia di osservare preventivamente che un confronto intertestuale fra A e B deve essere fondato su un minimo di parallelismo fra i due poli messi a paragone. Possiamo accer-

saggi
110

tare, sì, che in entrambi i casi abbiamo un quartetto, ma in Pirandello trattasi di due coppie di sposi legati da antica amicizia, in Goethe c'è *un'unica coppia* (*scoppiata*), i cui membri sono attratti da una *lei* e da un *lui* che non hanno rapporti fra di loro. Veramente il Pupo scrive di «due coppie male assortite» (p. 233), ma a torto, forse depistato dal suo inconscio cattivello che vuol fare a tutti i costi pari e patta... Se poi si entra nel merito della *qualitas* (e della *quantitas*) del commercio carnale che intercorre fra i quattro, beh, la differenza è abissale: Romeo e Ginevra fanno sesso alla grande; Bice sogna soltanto di farlo con Giorgio, ma ha comunque un vero orgasmo, peraltro più soddisfacente di quanto non le avvenga con il marito *frettoloso*, per come lei stessa ce la racconta... Sull'altro versante, invece, cosa diavolo possiamo contabilizzare? Se ben mi sovviene di un romanzo letto da giovinetto (e ri-letto recentemente ma in modo sommario, qua e là, tanto per individuare le citazioni giuste, per la bisogna dell'ufficio recensorio), direi che il Capitano – al cap. XII della prima parte – osa imporre a Charlotte unicamente «un bacio ardente sulle labbra», definito «quasi ricambiato», mentre per Eduard e Otilie siamo obbligati ad arrivare pressoché alla fine del romanzo (per la precisione capitolo tredicesimo della seconda parte, che ne conta in tutto diciotto, esattamente come la prima parte) per verificare che «per la prima volta si baciarono apertamente, liberamente», ed è prima e unica volta, salvo errore da parte mia.

Il Pupo insiste sulla centralità dell'amplesso coniugale *infedele* di Eduard e Charlotte che fanno sesso pensando ad altri *partners*, rispettivamente a Otilie e al Capitano, con il bel risultato che da tale incontro dei corpi nasce un bel pupetto che curiosamente avrà sia gli occhi di Otilie che quelli del Capitano, perché concepito al tempo stesso nel desiderio di Otilie (da parte di Eduard) e nel desiderio del Capitano (da parte di Charlotte). Qui però si misura bene la distanza incolmabile che separa la civiltà sette-ottocentesca di Goethe da quella novecentesca di Pirandello: per il primo ancora e sempre la maledizione atavica che lega sessualità e riproduzione, laddove il pur represso e molto cattolico (a sua insaputa) Pirandello riesce a immaginare – nell'ultimo dei suoi prodotti teatrali – una duplice coppia di coniugi parimenti senza figli, finalmente dediti al puro esercizio carnale, nella ricerca sempre un po' problematica (per le donne, s'intende...) del proprio piacere. Semmai – come proposto da Weininger – Goethe può condurre a Ibsen, a *La signora del mare* (come ho tradotto, invece de *La donna del mare*), dove la protagonista – unendosi al non amato marito per puro dovere coniugale – mette al mondo anche lei un bel pupetto che ha gli stessi occhi del misterioso marinaio cui in passato è stata legata: povero bimmino destinato a morire subito, esattamente come accade nel romanzo di Goethe. Il Pupo in verità cita espressamente Weininger (a p. 240, n. 61) ma lascia cadere la gravidanza del suggerimento della *fecondazione a distanza* quale nodo che stringe in modo decisivo Goethe e Ibsen, preferendo martellare sul tema dell'adulterio – presunto asse di collegamento fra Goethe e Pirandello –, senza considerare che le parole spesso rivestono situazioni profondamente diverse. Pirandello è un laico mai liberato dalla propria educazione cattolica; la sua drammaturgia ignora sostanzialmente la tematica adulterina non me-

no di Ibsen; anche biograficamente parlando è noto che Pirandello sperimenta un eros vorace ma tutto all'interno del sacro matrimonio, con la bella Antonietta. In *Non si sa come* Ginevra fa sesso con Romeo ma per mero abbacinamento dei sensi, nel suo desiderio c'è il marito, come spiega bene il testo, e Bice è essenzialmente avvilita della *frettolosità* colpevole degli amplessi del proprio coniuge: peccato veniale – tutto e solo onirico – che se ne va con un po' di acqua benedetta... Il grande Goethe, per l'inverso, è uno spirito forte, un saggio paganeggiante, ostile al matrimonio di saldo impianto cristiano, arresosi alle nozze solo alla tarda età di 57 anni, ancora ai suoi verdi sessant'anni sensibilissimo al fascino delle molte diciottenni che gli giravano intorno, fra le quali la graziosa timida e misteriosa Minna Herzlieb, figlia adottiva del libraio/editore che gli stampa *Le affinità elettive*, la quale qualche suggestione deve aver offerto alla costruzione del personaggio di Otilie. Non c'è dubbio che il romanzo ruoti tutto sull'opposizione matrimonio/adulterio, ribadendo in modo clamoroso la lontananza da *Non si sa come*. Solo un bacio, certo, fra i potenziali adulteri, ma basta leggere l'opera anche solo di striscio per rendersi conto dell'intensità martellante del desiderio trasgressivo, del gusto di ritagliarsi uno spazio segreto dove nascondere i segni di un sentimento tabù, che non può essere condiviso con nessuno, tantomeno con il coniuge.

Questo, propriamente, il significato metaforico del *cofano* che compare per la prima volta al capitolo XIV della prima parte del romanzo, contenitore di tutti i doni lussuosi stipati da Eduard per il compleanno di Otilie, tessuti sete merletti pizzi gioielli, il cui messaggio è chiaro, perfettamente decifrato dalla ragazza: «Ella comprese il proposito di rivestirla più volte dalla testa ai piedi, ma tutto era così prezioso e raro, che non ardiva nemmeno appropriarsene con il semplice pensiero» (cap. XV della prima parte, p. 228 dell'ed. Marsilio, 2022, testo originale a fronte). Solo di notte Otilie s'inginocchia dinanzi a questa sorta di prezioso tabernacolo, osando aprirlo, di modo che «contemplava i regali del suo compleanno, dei quali ancora nulla aveva usato, nulla tagliato, nulla cucito» (cap. XVII della prima parte, p. 254). E poi? Poi occorre saltare al capitolo XVII della seconda parte, quando Otilie ritorna a vivere in casa di Charlotte, salvo ritrovare la sua stanza «già tutta svuotata, non rimanevano che le nude pareti. Appariva tanto vasta quanto inospitale. Tutto era stato portato via; solo il cofano avevano lasciato in mezzo alla stanza, non sapendo dove metterlo» (p. 520). I traduttori rendono spesso con “cofanetto” ma Goethe usa prevalentemente *Koffer*, cofano, baule, valigia, non già il diminutivo *Köffchen*, cofanetto, bauletto, valigetta. D'altra parte, pervenuta all'ultimo capitolo del romanzo, Otilie apre finalmente i pacchi e individua la stoffa con cui confezionarsi «un solo abito, ma intero e completo», e cosa scopriamo, dunque? Che ci deve essere spazio sufficiente per accogliere metri e metri di stoffa, nonché «scarpe» (*Schuhe*) e sicuramente anche *cappelli*, benché non citati dall'autore (p. 532). Insomma, dentro il *Koffer*, un piccolo raffinato corredo da sposa.

Goethe struttura il romanzo con un certo calcolo di corrispondenze, per cui del cofano si parla solo nei capitoli finali delle due parti, entrambe contrassegnate, come già detto, da diciotto capitoli: introdotto e ricordato nei capitoli XIV, XV,

XVII della prima parte, il cofano ritorna puntualmente nel XVII e XVIII della seconda parte. Assai curioso – enigmatico e un poco inquietante – la sua ricomparsa nella scena spettrale del cap. XVII della seconda parte, appena ricordata, quando Otilie riprende a vivere in casa di Charlotte, *maîtresse de maison* che con eleganza ha saputo – al di là delle apparenze – difendere il suo matrimonio dagli assalti adulterini: allontanatasi Otilie, Charlotte ha sgomberato spietatamente l'intera stanza della rivale, senza lasciare nemmeno uno spillo, solo i nudi muri, fatto salvo lo sberleffo sprezzante del simbolico cofano, collocato scientemente «in der Mitte des Zimmers», al centro esatto della stanza, perché *al centro* del sogno impossibile degli adulteri, il loro matrimonio, per il quale è già pronto l'abito da sposa, che Otilie saprà tagliare e cucire, scegliendone la stoffa fra quante contenute nel cofano. Per il momento tuttavia – di fronte al contrasto crudelmente irridente della stanza nuda e del suo piccolo corredo da sposa ristretto nel cofano desolatamente abbandonato nel mezzo della *pièce*, la giovane ha un mancamento, sicché Charlotte la trova «distesa sul pavimento, le braccia e il capo abbandonati sul cofano» (particolare curioso e ridicolo). La giovanissima domestica al servizio di Otilie è incantata dalla magnificenza degli addobbi che la giovane ha sparpagliato sulle sedie, di cui dovrà rivestirsi l'indomani, ed esclama che si tratta di «un paramento da sposa [*Brautschmuck*], proprio degno di voi» (p. 538), ma nel suo intendimento Otilie si prepara alle nozze con la morte. Troppo interessante, però, controllare a quale punto preciso del racconto si determini la crisi mortifera. Il personaggio di Mittler sta tenendo il suo predicozzo contro i dieci comandamenti, ma quando giunge a «Non commettere adulterio», la buona e comprensiva (o forse solo ipocrita) Charlotte appare «come sui carboni accesi» e vorrebbe intervenire a bloccare l'incauto chiacchierone, ma «prima ancora di poterlo interrompere, vide Otilie mutarsi in viso e uscire dalla stanza» (p. 538). È una iniziale avvisaglia di quanto la parola *adulterio* turbi profondamente la povera fanciulla, ben decisa a punirsi per sottrarsi alla tentazione. E il secondo rintocco è quello funebre: la servetta ha appena finito di esprimere il suo commento festoso, il suo elogio per la padroncina degna di sposarsi, ed ecco che «Otilie udì queste parole e si accasciò sul divano» (p. 538). Epperò, prima di spirare, riesce a far cenno che le portino il cofano. «Vi poggia sopra i piedi e si trova semidistesa, in una comoda posizione» (p. 540): altro particolare ancora più curioso e più ridicolo perché registrato *in limine mortis*.

Epperò c'è ancora di meglio, in siffatto magico cofano, che sapientemente il narratore – con astuto voluto ritardo, ai fini di un sapiente effetto-sorpresa – svela proprio in questo ultimo capitolo del romanzo, dopo che Otilie ha finalmente dischiuso i pacchi e prelevato la stoffa per confezionarsi l'abito della bella morte:

[Otilie] aprì un ripostiglio segreto, ricavato nell'interno del coperchio. Lì teneva nascosti i bigliettini e le lettere di Eduard, vari fiori secchi, ricordi delle antiche passeggiate, una ciocca dei capelli dell'uomo amato e altre cose del genere. Vi aggiunse ancora un oggetto – era il ritratto di suo padre – poi richiuse il tutto, dopo di che riappese la

piccola chiave alla catenella d'oro che teneva al collo e la lasciò ricadere sul petto (p. 532).

Ancora e sempre la centralità di un luogo clandestino dove la coppia clandestina conserva le memorie di un amore illecito. Anche lui, oltre che lei, naturalmente. Come muore infatti il buon Eduard, o meglio, come viene trovato ?

Era chiaro che la fine aveva sorpreso Eduard all'improvviso. In un momento di tranquillità egli aveva estratto da un cassetto [Kästchen], da un portafoglio [Brieftasche], tutto ciò che gli restava di Ottilie, che di solito teneva gelosamente nascosto, e l'aveva disteso davanti a sé: una ciocca, fiori raccolti nel tempo felice, tutti i biglietti ch'ella gli aveva scritto (p. 554).

A ognuno il suo, a Ottilie il grande *cofano*, a Eduard un piccolo *cassetto*, anzi, un semplice *portafoglio*. A tutti gli adulteri, comunque, il diritto alla loro *privacy*, ma soltanto finché sono vivi...

L'ho fatta lunga, anzi, lunghissima (su un dettaglio come *Koffer...*), ma per dire che, se non si riesce a decifrare tutto subito A, volendo, si può anche cominciare da B, che ci fornirà pure qualche indicazione in grado di confermare o smentire la possibilità di ipotizzare una suggestione di A su B, ferma restando, tuttavia, la posizione privilegiata di A, del cui significato profondo B fa da rivelatore, a mo' di cartina di tornasole. E per mostrare quanto lontana sia la temperie goethiana dall'aspra atmosfera che circola fra le pagine di *Non si sa come*. Non dico adunque, concludendo, che il romanzo di Goethe c'entra con il copione pirandelliano come i cavoli a merenda, tanto più che detesto i cavoli, ma che le *Affinità* mi sembrano proprio un'altra cosa, un'altra storia... Mi pare, insomma, che il Pupo faccia fatica a vedere le differenze, appagato di registrare le similitudini. Certo, la morte parimenti sopraggiunge nei due finali, ma nel romanzo i morti sono due, in Pirandello uno solo, ma soprattutto cambia la motivazione: Ottilie espia la sua responsabilità della morte dell'infante, nonché – al pari di Eduard – la colpa di un adulterio non realizzato ma fortemente (e coscientemente) desiderato. Per l'inverso Romeo si suicida, cioè si fa uccidere, ma non già per punirsi, bensì – se la mia analisi del dramma è fondata – perché non regge la verità atroce che ha scoperto *in extremis*, che i maschi governano le loro donne ma non financo i corpi desideranti delle loro donne, tanto più quando sono frustrate dalla scarsa attenzione dei compagni, come già coraggiosamente a tutte lettere dichiarato dalla Donata di *Trovarsi*.

Rischia tuttavia di crollare miseramente l'edificio della mia riflessione se, in via preliminare, non è condivisa la mia interpretazione dell'opera del Girgentano. Ma quale è, appunto, la visione che ne ha Ivan Pupo? Non è necessario che il ricercatore intertestualista elabori personalmente una *sua* interpretazione del testo, può benissimo limitarsi a farne sua una – di sua scelta – individuata nel ventaglio di quelle offerte dalla letteratura critica. Nel caso del *Giuoco delle parti* Ivan Pupo dichiara esplicitamente di concordare con la mia proposta ermeneutica («L'interpretazione in chiave voyeuristica del comportamento di Guido Venanzi si deve ad

Alonge, che ne ha parlato in diversi suoi saggi», p. 214, n. 28), ma per *Non si sa come* stranamente non si pronuncia. Epperò *hic Rhodus, hic salta*. Se si nega che nel *Giùoco delle parti* ci sia *voyeurisme*, ci sia desiderio triangolare, ci sia – in buona sostanza – sesso, più precisamente *sesso perverso*, non si può attivare il confronto con *Le venin*, dove tutto questo c'è in maniera visibilissima, come hanno colto perfettamente i cronisti teatrali parigini alle prime repliche della messinscena. Voglio dire che l'intertestualità è come quando i miei nipotini di due anni vogliono incastrare talune figure geometriche dei loro giochi: non possono sovrapporre i triangoli ai quadrati, e nemmeno figure circolari che abbiano diametri troppo sbilanciati. Per questo insisto sul fatto che occorre *prendere le misure*, cioè, fuor di metafora, esplicitare quale significato A abbia per colui che vuole porgli a specchio B.

Personalmente ho faticato molto per comprendere questo ultimo dramma del Girgentano. Nella mia lunga milizia pirandelliana mi sono avvicinato tante volte a *Non si sa come*: dapprima in un saggio composto nel 1976-1977, per un quaderno di sala di uno spettacolo di Massimo Castri con attori francesi: all'ultimo il quaderno non fu realizzato e io infilai il pezzo in un mio volume del 1978 (*Struttura e ideologia nel teatro italiano fra '500 e '900*), intitolandolo *Subalternità e masochismo della donna nell'ultimo teatro pirandelliano*, con freddo cinismo successivamente ripubblicato nel mio *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, 1997; poi, una seconda volta, in un contributo del 2018 in onore di Guido Davico Bonino, già ben diversamente intitolato (*et pour cause*, a più quarant'anni di distanza...), *Pirandello femminista, forse, non si sa come...* Pagine – queste ultime – riprese, con ulteriori approfondimenti, nel volume dello stesso 2018, *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, a loro volta successivamente riprodotte nel 2021, alle pagine 143-149 del mio libro più inquieto, *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano*. Al termine di così numerosi carteggi, proseguiti nel corso di un cinquantennio, mi è apparso finalmente perspicuo che al cuore della rappresentazione pirandelliana non ci sono né il contrasto di due coppie o di due donne o di due uomini, né le fantasticherie *macho* più o meno deliranti di siffatti ometti, né tantomeno l'erroneamente supposta masochistica subalternità femminile, ma piuttosto – papale papale, semplice proterva spietata – l'indagine sul piacere della donna, condotta intrepidamente da un altro quasi impensabile autore maschio, anche lui *femminista a sua insaputa*, come il Čechov del mio ultimo libro appena uscito (*Čechov, la sofferenza delle donne*). Dico “*quasi* impensabile” perché Sciascia ha reso l'onore delle armi al Girgentano, definendolo lo scrittore più femminista della letteratura italiana. Se davvero così è, mi parrebbe improbabile il ponte Goethe-Pirandello, assai più di quello di Matteo Salvini. Se invece sono io-me ad aver preso una cantonata, me ne farò una ragione, ma vorrei capire, e purtroppo – a causa dell'etade canuta e stanca – non sono in grado di reperir le carte, per sapere cosa abbiano scritto, dopo di me, il De Michele, il Gigliucci, il Milone, il Sinisi cui il Pupo silenziosamente rinvia a p. 234, n. 37. Di sicuro non posso ipotizzare che il Pupo condivide la mia chiave di lettura *lacrime e sesso*, visto che preferisce citare la mia vecchia superata interpretazione degli

anni Settanta del Novecento, anziché quella del 2018, comodamente reperibile nei due libri *Discesa nell'inferno familiare* e *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano* degli anni 2018/2021.

Certo, l'intertestualità è una mala bestia, ostica da trattare. Potrei pensare che il Pupo si muove meglio quando lavora sul territorio della intra-testualità, cioè restando all'interno del macrotesto pirandelliano, come potrebbe comprovare la sua analisi di *Trovarsi*, che allinea in bell'ordine i materiali giusti su cui operare, da un lato le lettere di Pirandello alla Abba e dall'altro lato il testo del dramma. Lo studioso individua con sagacia e sicurezza l'importanza della lettera del 9 settembre 1932 (per errore Pupo scrive «9 agosto 1932»), che offre un'ottima chiave per aprire lo scrigno segreto della *pièce*. Donata – scrive infatti Pupo a p. 132, citando la lettera pirandelliana – «non vuole l'una o l'altra cosa [*l'arte e la vita*], vuole insieme le due cose» (veramente Pirandello scrive «non vuole o l'una cosa o l'altra» ma poco importa). Epperò, dopo questo bell'inizio, il buon Ivan un po' si perde e si disperde, inseguendo rivoli laterali molteplici, fra i quali il soggetto cinematografico che lo stesso Pirandello ricava più tardi dall'opera; il rifiuto del proprio corpo da parte di Donata, prefigurato da Delia Morello (ma avrebbe potuto risalire a Silvia Gala...); i miti ovidiani e quelli ibseniani; e addirittura una (improbabilissima...) problematica di *tecnica attoriale*, quando Donata recita nella camera d'albergo, interprete insicura perché lavora da sola, senza l'aiuto del Capocomico, con riferimenti ancora più fuorvianti a Diderot e a Stanislavskij (cfr. pp. 133-140). Una montagna di piste che fatalmente nascondono il percorso che dovrebbe condurre a chiarire il senso del dramma. Il Pupo è molto gentile a farmi un bel complimento (definendomi «lo studioso al quale si devono gli affondi più intelligenti in questo finale di *Trovarsi*», p. 136, n. 31) di cui lo ringrazio, ma l'omaggio non risolve il problema. Umilmente riconosco di non aver scavato abbastanza, mi sono fermato colpevolmente prima di toccare il fondo. Se su *Non si sa come* sono intervenuto tre volte, su *Trovarsi* poco più di una (nel saggio già citato *Subalternità e masochismo della donna nell'ultimo teatro pirandelliano*, e con una limitata integrazione, vent'anni dopo, in un intervento su «Chroniques italiennes», 49/1997), pigramente compiaciuto di un bel giochino di parole, *Donata personaggio impudico sulla scena teatrale, a compensare la donna repressa fuori dalla scena teatrale*.

Speravo che nell'impresa riuscisse il Pupo, che ha tutti i ferri del mestiere del formidabile *close reader*, come ho già detto. Lo seguo – da lontano – da quasi un quarto di secolo, e ne parlo sempre benissimo, avendo scritto la prefazione al suo libro del 2015, *Crimini familiari e scena teatrale. Ibsen, Pirandello, De Filippo*, e avendo recensito sul «Castello», 85/2022 il suo libro del 2021, «*Nessuno trionfa, tranne il caso*». *Le ultime novelle di Pirandello tra filologia e critica*. Possiamo però – qua, insieme – riprovare a rileggere il testo. Il Pupo cita preferibilmente le battute della protagonista, ma io ho imparato che possono essere più feconde quelle delle figure minori, e citerò quindi zio e nipote a inizio di terzo atto:

ELJ Dio! Come si fa? com'ha potuto fare una cosa simile? – mostrarsi fin nella più se-

greta intimità – com'era stata con me! – Sotto gli occhi di tutti! – Ho riconosciuto ogni gesto, ogni mossa!

IL CONTE MOLA Ma no! Che hai riconosciuto? – Tutt'altro!

ELJ Come tutt'altro! Che vuoi saperne tu?

IL CONTE MOLA Io l'ho vista prima! com'era prima, in questa stessa scena d'amore!

ELJ Vuoi far conoscere a me quel suo modo particolare di guardare nel dir certe cose? e di sorridere, nell'atto di...? che non è nemmeno un sorriso, ma la dolcezza di un'implorazione?

IL CONTE MOLA E non hai visto che non poteva più dir nulla? né guardare, né sorridere? Una pena! (*Maschere nude*, vol. IV, p. 600).

Un bel problema, amici miei... Come se zio e nipote, insieme nello stesso locale, avessero visto due film diversi... Ma prendiamoli sul serio, ipotizziamo che ciascuno dica la verità, *la propria verità*. Elj ha colto gesti e movenze che la donna ha fatto nei venti giorni di una sorta di luna di miele in cui sono stati isolati nella villa dello zio, dopo il naufragio e il ferimento di lei. Ma lo zio replica con energica prontezza un fermo «Tutt'altro!», dice chiaramente che lui (e il pubblico degli *habitués*) ha colto una *brutta copia* di ciò che lei, nella stessa scena, in repliche precedenti, cioè prima di conoscere Elj, faceva solitamente. Dunque non hanno visto esattamente la stessa cosa. Possibile? Possibilissimo, se riflettiamo che Donata interpreta una «avventuriera», come la chiama Pirandello, cioè una donnaccia, pronta a rubare un marito, cui chiede di cacciare la moglie che è venuta a sorprenderli, oppure di possederla sessualmente davanti a lei. Che è quanto si ricava dal testo e da un'altra lettera di Pirandello, del 4 settembre 1932. A riprova, comunque, la seguente chiarissima battuta di Elj, in cui la didascalìa finale sostituisce la parola *puttana*:

con la faccia che Dio le ha data – bella – limpida – con quegli occhi nudi, smarriti e ridenti – tutta impiastricciata ora là, come se l'è fatta – una maschera – con quelle ciglia – e tutto quel belletto – come una... (*espressione di schifo*) (pp. 601-602).

Come concludere? Nel modo più sensato: l'autore ha inventato il personaggio di un'attrice che, pur restando vergine sino ai suoi trent'anni, è abile a incarnare sulla scena il ruolo di una maliarda, sul fondamento del precetto di Salò, un'attrice non ha bisogno dell'esperienza della propria esistenza per impersonare un carattere. Il che non toglie che, come donna, Donata si sia rapportata al primo uomo della sua vita in termini molto riservati, discreti, pudibondi, non esenti da un tocco di ipocrisia piccolo-borghese visibilissima: dormono infatti insieme, in albergo, ma in due camere contigue, con collegamento interno fra le due, come risulta dalla didascalìa che introduce il terzo atto, ambientato nella camera di Donata, con un «uscio che mette in comunicazione con la camera accanto, occupata da Elj» (p. 598), su cui peraltro Pirandello ricama sapientemente: Elj «fa lume di là nella sua camera; e questo lume si riverbererà fortemente sulla scena attraverso l'uscio aperto» (p. 598). Tanto per rendersi *presente* all'amata, benché *assente*, Elj se ne andrà

lasciando ovviamente la luce accesa, suscitando dapprima il commento dello zio («Vi ha lasciato anche la luce accesa... e le valige...», p. 604) e poi, più avanti, lo *scatto di fastidio insopportabile* di Donata («Ah Dio quell'uscio con la luce di là rimasta accesa!», p. 609). Lo spegnimento della luce coinciderà, s'intende, con l'evacuazione di Elj dalla vita di Donata, e il ripiegamento di lei nella sublimazione teatrale. Lecito pertanto immaginare – per tornare a bomba – che la diversa impressione di zio e nipote derivi semplicemente dal fatto che Donata-attrice, sapendo di Elj in platea, avrà evitato i toni caricati e trasgressivi della maliarda (oppure falsamente dolci e imploranti, sempre ascrivibili all'astuta seduttrice), con il bel risultato di non piacere né al pubblico degli *habitués* né a Elj spettatore novizio, al tempo stesso *troppo* e *troppo poco*. C'è un punto del discorso di Donata che illumina bene la complessità del passaggio:

Quello che ho patito per due atti, sapendo che lui era là, che mi vedeva per la prima volta e mi riconosceva in tutti i miei atti, isolandomi dal personaggio, trattenendomi e impedendomi d'entrare nella finzione! – Dovevo sciogliermi, staccarmi, staccarmi da quella cosa informe, increata, meschina, ch'era stata sua (p. 607).

Donata ammette che il gioco amoroso di lei/personaggio riproduce le modalità messe in opera da lei/donna nella privata quotidianità con Elj (nel primo atto Salò le aveva non per nulla profetizzato: «E se poi un giorno, nella vita, come vi auguro, vi avverrà di chiuderli davvero [*gli occhi, in un incontro amoroso*], per conto vostro, mia cara amica, ebbene voi vi *copierete*. Ecco tutto», p. 551), pertanto facilmente riconoscibile come tale dall'uomo, ma trattasi di un materiale basico destinato a subire tutte le necessarie inflessioni e modificazioni del disegno attorico. Da un lato c'è la *persona*, ma dall'altro lato c'è il *personaggio*, da cui la presenza di Elj *la isola*, impedendole «d'entrare nella finzione». Donata, come attrice, si è consciamente o inconsciamente *frenata*, ha evitato di infilarci fino in fondo nella pelle di una protagonista trasgressiva, per non scandalizzare oltre misura il suo *partner*, ma per quest'ultimo è stato comunque inaccettabile, perché lei ha impudicamente esibito a tutti le pratiche confidenziali che devono restare all'interno del cerchio della coppia. Naturalmente, se dopo due atti Elj, disgustato, abbandona il teatro, Donata può ritrovare il proprio equilibrio mentale e riconquistare il suo pubblico. La parte della maliarda scatenata può recitarla solo in assenza di Elj.

Fin qui la ricostruzione mi sembra condivisibile, anche più facile di quanto non avessi mai pensato. Qui tuttavia inizia il difficile. Che valenza ha la vittoria di Donata nel terzo atto che ella recita in assenza di Elj fra gli spettatori? È essenzialmente la vittoria dell'attrice, Donata che si ri-trova come attrice, mettendo fine alla crisi professionale del primo e secondo atto? Così ha sempre detto il coro dei pirandellisti (*quorum ego...*). Così dicono Giviero, per ben due volte, e Elisa, una volta sola, frammessa tra le due di Giviero. Però per tre volte Donata replica indispettita (nello stesso ordine, a Giviero/Elisa/Giviero):

Ma no! Ma no! Io non dico questa [la vittoria] della scena! Io dico la mia, la mia vittoria su me – quello che è stato per me alla fine –
[...]

(subito, irritata che Elisa non la comprenda) – no! la mia liberazione! – Rientrata nel mio camerino, vibravo dentro, tutta, come d'una pazza risata – sì, di trionfo; mi sono scorta per un attimo allo specchio, la testa alzata, le mani alzate, ma perché mi pareva di stringere in pugno la vita! E pensando a lui, che dovessi far felice anche lui, ecco, ero corsa qua a gridargli che m'ero ritrovata alla fine.

[...]

Ma no! Ancora dite dell'attrice? No! No! Io mi son sentita felice come donna! come donna! Felice di potere ancora amare! Questa era la mia vittoria! (pp. 606-607).

Forte della lettura attenta della lettera pirandelliana del 9 settembre 1932, il Pupo capisce invece ciò che gli specialisti non hanno capito, che Donata registra una *doppia vittoria*, dell'attrice ma anche della donna, definendola «per un po' illusa di aver ritrovato anche la sua interezza di donna» (p. 137). Peccato che il Pupo non dica di più, la sua affermazione risulta sibillina, sebbene sia già qualcosa. E qualcosa è anche il gioco di contrasto che lo studioso ci riporta fra due immagini che il testo indubbiamente veicola, la visione nello specchio di testa e mani alzate, e l'ultima didascalia che fissa invece testa alzata ma braccia rilassate e le mani vuote (cfr. p. 137). Resta tuttavia inspiegato – nell'esegesi pupiana – perché Donata abbia l'impressione – sia pure solo per un attimo – di aver vinto come donna, e perché comunque, alla fine, questa vittoria le sfugga.

Riconosco tuttavia che qui il testo è enigmatico, davvero oscuro. Come uscirne, quale bussola possiamo usare? Secondo Stanislavskij l'attore penetra meglio nella parte del personaggio se gli riesce di *immedesimarsi*: attraverso uno scavo interiore, attingendo al patrimonio del proprio vissuto, delle proprie emozioni (reali o immaginarie). *Reviviscenza* è la traduzione italiana di *pereživanie*, il processo attraverso cui l'attore rievoca e rivive un'esperienza in qualche modo autobiografica, almeno analoga a quella del personaggio. Orbene, ho sempre pensato che alcunché di simile avvenga anche nell'esercizio critico dell'interpretazione dei testi. Provo dunque a mettermi in gioco e a fantasticare una situazione – per me – all'incrocio tra vita e lavoro, simile a quella di Donata. Come potrei, per esempio – io, vecchio professore in pensione da oltre un decennio – ritrovare un fremito esistenziale, tanto da sentirmi ancora *vincente*, come studioso e persino come uomo? Beh, se fossi invitato a parlare a un importante convegno internazionale, per esempio a New York o a Shanghai (cui andai per convegni ibseniani un ventennio fa), e il mio intervento suscitasse una *standing ovation*, questo sarebbe sicuramente un potentissimo rafforzamento della mia autostima. E se poi, a intervento concluso e applaudito, qualche giovane donna mi si avvicinasse a complimentarsi personalmente con parole financo troppo maliose, beh, è possibile che, nell'euforia del successo professionale, sentendomi sicuro del fatto mio e ammirato persino dall'entusiastico gentil sesso che mi aveva ascoltato, possa io-me ritenere di aver riportato una *vittoria* come uomo oltre che come studioso (proprio come Dona-

ta, *mutatis mutandis*), sì da arrivare ad illudermi di essere in grado dunque di vivere la mia vita non più al 5 %, tornando a possedere una qualche ritrovata capacità seduttiva... Salvo però, subito dopo, ricredermi, facendo i conti con il fatto inconfutabile che ho varcato la boa degli 82 e sono prossimo a quella degli 83 anni... A questo punto, esattamente come Donata, me ne farei una ragione, pago – per il poco dei miei giorni restanti – di *sublimare* nelle uniche soddisfazioni che mi potrà ancora garantire la pratica del critico di scritture drammaturgiche.

Ecco, è questo che è accaduto al personaggio di Donata? Possiamo accontentarci di questa interpretazione? Mi sembra di no, perché elementare, benché verosimile, umanamente comprensibile, certo, ma facile, scontata, anche un po' ridicola, diciamo conclusivamente troppo semplice. Se è comunque utile passare attraverso la biografia dell'esegeta, deve essere un transito, una tappa, per ritornare al testo, che è sempre più complesso, più ricco di sfumature e di domande di quanto non sia il marchingegno psicologico dell'uomo e della donna. Provo insomma a procedere, azzardando la mia risposta anche su questi ultimi metri di scavo nel testo, che è il testo più audace di Pirandello, il quale affida a una intrepida vergine (se così posso definirla...) la più ferma protesta contro l'incapacità maschile di aiutare la donna nel compito sempre assai arduo di scoprire e realizzare il suo piacere. È propriamente questo che Donata infatti intende, quando parla della *sua vittoria di donna*. In un punto lo lascia trasparire in maniera quasi esplicita: «Felice di potere ancora amare! Questa era la mia vittoria!». Frammento che sta nella risposta alla seconda battuta di Giviero, terza delle tre repliche di Donata. Possiamo agevolmente intuire il perché. Donata è una creatura molto repressa, fa fatica a dire certe cose, solo all'ultimo tentativo la spunta... Ma la questione da un milione di dollari è un'altra: cosa diavolo accade da elettrizzare Donata, tanto da renderla capace di immaginare che adesso, dopo il trionfo del terzo atto, facendo l'amore con Elj, dopo venti giorni di frustrazioni, questa volta *funzionerà*? (Perché questo, e solo questo – ripeto –, significa la pudica espressione «Felice di potere ancora amare! Questa era la mia vittoria!»).

Già, cosa avviene? O meglio, cosa è avvenuto, sulla scena del teatro, nel terzo atto? Lo possiamo sapere, cosa è avvenuto?

Ma certo che lo sappiamo: è avvenuta la grande scena tabù, la moglie che interviene a smascherare il marito adultero, e la maliarda che impone il *dilemme corneilien*, come dicono i francesi (in Corneille, *amore o dovere*), che il marito cacci la moglie oppure la moglie dovrà vedere il marito e la maliarda allacciati nell'amplesso sotto i suoi occhi, tale è il potere della *femme fatale* sul marito da lei stregato. La domanda, però, a questo punto, diventa: che legame c'è, di causa ed effetto, fra la sequenza della commediaccia, da repertorio commerciale, recitata da Donata e la sua sensazione di poter essere *vincente* anche come donna, cioè finalmente capace di avere una normale sana vita sessuale con il suo bello? Perché mai la macerata Donata – stanca di *donare* piacere agli altri – sembra matura per chiedere e prendersi piacere? Direi che l'infilarsi in un personaggio di terrestre carnalità le fa scoprire che eros ha un suo linguaggio, una sua autonomia, persino una sua digni-

tà, cioè anche diritti, che è altra cosa, rispetto al sistema dei vincoli genericamente affettivi. *Donata donna* impara qualcosa da *Donata attrice*, da una sua creatura teatrale di sicuro anche un po' squallida, ma istintiva, naturale, vera, fatta di sangue e di brame. I pirandellisti non dovrebbero stupirsi, non ha detto il loro idolo che *la vita imita l'arte*, anziché – come si era sempre ripetuto – che *l'arte imita la vita*? Basti pensare a *Ciascuno a suo modo*. Insomma, se Donata si precipita in hotel, appena finita la sua recita, senza nemmeno struccarsi, non sarà un caso, non vi pare? Ha fretta di tradurre nel suo rapporto con Elj ciò che ha appena finito di capire recitando. Anzi, se irrompe in albergo non solo ancora truccata, con le lunghe ciglia finte della maliarda (cfr. p. 610) ma persino indossando «l'abito di scena» (p. 604), non sarà tanto – come ovvio per tutti coloro che non vivono l'intera loro vita al 5 % – per una generica ansia di ricongiungersi con il suo amato ometto, bensì per cominciare ad essere davvero, con lui, una donna diversa, più sicura di sé, più sfacciata, giustamente esigente dei propri diritti sessuali, principiando a *giocare* subito, con Elj, in camera da letto, il gioco dell'avventuriera... Se la vita deve pirandellianamente imitare l'arte, *voilà* – pronto prontissimo – il teatro al servizio della vita, l'attrice che rieduca il bamboccione, a partire da ciò che della vita ha compreso, lei, impersonando un suo personaggio, un po' volgarotto ma vitale. Purtroppo il bamboccione è scappato non solo dal teatro ma anche dalla camera da letto...

Che fare?

A prima vista si direbbe che a Donata, trovatasi inaspettatamente abbandonata, non resti che prendere atto dello scacco, consolandosi con una sorta di *one woman show*, recitando da sola, con l'aiuto di figure prodotte dalla sua fantasia. Ivan Pupo intitola un suo paragrafo *Donata Genzi ripassa la parte*, propone cioè una sorta di bizzarro zelo professionale, che spingerebbe l'attrice a immergersi nella fase della «dura pratica delle prove» (p. 138): una scelta interpretativa francamente poco condivisibile, per un'attrice che ha appena concluso il suo spettacolo. Direi piuttosto che Donata fa semplicemente i conti con sé stessa, ripercorre il tragitto compiuto. Il montaggio di didascalia e replica è perspicuo:

si sovviene della battuta della commedia che segnò poc'anzi nel teatro l'inizio della sua liberazione. «Coi deboli non si può essere pietosi. E allora, cacciala, cacciala via!» (p. 610).

La riscossa è iniziata a partire da uno scarto energico, brutale, dalla radicale e violenta assunzione del ruolo dell'avventuriera, della mantide spietata. Donata esplicita – per gli spettatori di *Trovarsi* – ciò che è avvenuto nel terzo atto della finzione drammaturgica della maliarda, e che avrebbe voluto duplicare nella realtà della sua vita in comune con Elj. C'è il rammarico di chi ha fatto la scoperta di una verità importante, cui però non è stata concessa la prova della verifica fattuale: che i preliminari dell'amore non sono soltanto fisici, possono anche essere vagheggiamenti verbali, racconti estrosi in libertà, i cosiddetti *teatrini del talamo*, che con-

sentono proiezioni di pulsioni segrete e segretate. La scena trasgressiva del terzo atto della commedia *recitata* dalla attrice Donata è stata una scarica di adrenalina, sebbene *sprecata* perché la donna Donata non ha potuto servirsi del conseguente rinforzo di energia per riplasmare le modalità della sua intesa intima con il *partner*, ignominiosamente fuggito anche dall'albergo oltre che dal teatro.

Solito delirio alongiano? Perché mai? Ivan Pupo, dalla lettera di Pirandello del 9 settembre 1932 ha estrapolato solo un rigo, dallo scrivente già precedentemente riportato; qui aggiungo altre due/tre righe, tratte dalla stessa pagina dell'epistolario:

[...] con una donna che è attrice e che vuol essere donna, e come donna non si trova e rischia di non trovarsi più come attrice, e poi come attrice si ritrova, ma non ritrova più l'uomo che la faccia essere anche donna... (*Lettere a Marta Abba*, p. 1027).

Alla fin fine Pirandello è nitidissimo; sia pure con parole castissime delinea perfettamente il cammino della disperata Donata, che vive due esperienze diversamente drammatiche: dapprima «vuol essere donna, e come donna non si trova», perché ha fatto un brutto incontro, con l'uomo sbagliato, un bamboccione che non ha voglia di crescere, il quale si crede in diritto di giudicare il lavoro professionale della propria compagna, mettendola in crisi come attrice, ma che non ha nemmeno la pazienza di aspettarla in albergo, per ascoltarla e parlare con lei, sicché, quando la sfortunata creatura comunque riesce a ritrovarsi come attrice, e immagina che, grazie allo stimolo vivificante del gioco teatrale, riuscirà a risolvere – se non proprio subito immantinente, come ho detto, però prima o poi, ma sempre su tempi medio-brevi – i suoi problemi di *ritmo amoroso* (per chiamarlo così...) – «non ritrova più l'uomo che la faccia essere anche donna...». In senso anche letterale, perché Elj non è più in hotel, è scappato via. L'autore non dice, fumosamente, *non si ritrova*, come ci saremmo aspettati da un scrittore molto *cerebrale*, dice invece – esattamente, concretamente – *non ritrova più l'uomo che la faccia essere anche donna...* Non insisto sui tre puntini di sospensione, ma è palese che *donna* ha una gravidanza, in opposizione a una implicita *bambola di carne*. Avrebbe potuto essere più chiaro, il concettoso drammaturgo Luigi Pirandello? E comunque, *ad abundantiam*, ancora due righe della stessa lettera pirandelliana. nella stessa pagina: «è poi quello che ho detto sempre io, per me: "la vita, o si vive o si scrive". Ma Donata è giovane, è bella, e vuol anche vivere...».

D'altra parte è sintomatico che qualcuno tra i contemporanei degli anni Trenta del Novecento, quelli che assisterono alle prime rappresentazioni della *pièce*, abbia perfettamente compreso di cosa trattava il *plot*, scherzandoci su con goliardica bonomia:

[...] Senza di che Donata si sarebbe detta semplicemente, senza crearsi inutili e complicati alibi spirituali: «Ho bisogno di un amante» e trovato lo avrebbe soggiunto: «Questo non fa per me. Mi sono sbagliata: ne cercheremo un altro» (cit. nella *Notizia* premessa al testo, pp. 522-523).

Ben detto! Davvero Elj è irrecuperabile. In venti giorni di luna di miele non riesce a capire nulla, e fin qui pazienza. Al ventesimo giorno lei però trova l'audacia di spiegargli la sua pena, e lui cosa dice, allo zio? Che lei deve scegliere: «o l'amore di tutto il suo pubblico, per quello che finora le ha dato, o il mio, per quel che io le ho dato!» (pp. 602-603). Lo scioccone non si rende conto che non è stato in grado di dare alcunché, alla sventurata Donata, nulla del pochissimo che ella si aspettava dal genere maschile. Lui, anzi, il bellimbusto, rivendica persino la bontà di una sua presunta pedagogia erotica, di cui indelicatamente si vanta con lo zione:

Ma se io posso provare – assicurare, assicurare – che non *sapeva* nulla – hai capito? – *nulla!* – [...] Ora sapeva, ora sapeva, e perché sapeva, era così tutta, come trattenuta, a dire... a fare... La vergogna ch'io la stessi a vedere... lì, così... a mostrare a tutti ciò che io solo potevo dire che aveva veramente *saputo* con me... (p. 601)

In pochissime righe, ben cinque concordanze del verbo *sapere*, con la prima e l'ultima della cinquina in corsivo (continuo imperterrito a utilizzare il corsivo, in uso nelle prime edizioni pirandelliane, poi sostituito dal cosiddetto *spaziato*, – cioè: s a p u t o – secondo me meno elegante ma anche meno visibile), per enfatizzare (ridicolmente, anche per il posizionamento retorico delle due ricorrenze in corsivo, a inizio e fine del cerchio) una dottrina *sapienziale* che forse è servita ad accrescere il piacere di lui, ma non sicuramente a dare soddisfacimento a lei.

Ho sottolineato sin dagli anni Settanta il carattere *macho* di Elj nel suo orrendo confrontarsi con il personaggio di Nina, ma solo adesso, rileggendo, percepisco come la *frettolosità* (sostantivo gentile per *ejaculatio praecox*) sia una maledizione che colpisce diversi uomini pirandelliani, da Guido Venanzi a Romeo Daddi, per finire a Elj Nielsen, presumibile causa delle difficoltà delle loro donne. Ritorniamo un attimo sulla scena del secondo atto, in cui Donata ha appena finito di sottolineare che il bel giovinotto *ha pensato a sé... troppo...* Come diavolo risponde, il cortese amante? «Non ti piace come io t'amo? Devi dirmelo, perché io... io non comprendo più nulla: ardo tutto, basta che ti tocchi!» (p. 572). Esattamente la stessa cosa che confessava Guido Venanzi, al limite della pornografia: «Ma non senti come *ti sento?*... Basta che ti tocchi! [...] Come vuoi che ti lasci più, ora?». Un quindicennio dopo *Il giuoco delle parti*, entrato sotto la costellazione di Marta Abba, Pirandello è però diventato un *femminista* più tenace, e in Elj scolpisce – se ben si legge tra le righe – il ritratto di un maschio sgradevole, a conferma che non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire, per cui inutilmente la disgraziata Donata ridice la sua infelicità, in termini sempre più flebili scorati rassegnati:

DONATA [...] 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 (p. 572).

Dopo di ciò, non stupisce che all'altezza del terzo atto, pensando a lui, alla sua goffa duplice fuga, alla pretesa che sia lei ad andare a Canossa, a recarsi da lui, Donata lo definisca per tre volte «Sciocco» (p. 605), la prima volta con il punto esclamativo, a denotare sprezzante irritazione, e le altre due con tre puntini di sospensione, a significare disperante e definitiva commiserazione.

Spero – in chiusura del mio discorso – che nessuno voglia chiedermi perché Donata, dopo il deludente Elj, *non provi a cercare un altro*, come proponeva il salace contemporaneo... Il fallimento della relazione con Elj rispinge l'attrice verso l'universo della sublimazione, che è il luogo dove regna per definizione il vecchio drammaturgo, il quale sarà assai lieto di poter così intrecciare almeno un *allacciamento culturale* con la donna dei suoi sogni. D'altra parte, in fin dei conti, Donata è solo il nome di un personaggio *inventato* dall'autore Pirandello, che – in quanto tale – a buon diritto se la suona e se la canta a suo piacere, per lenire il dispiacere che gli procura Marta Abba. Di più – mi sembra – non si può chiedere, al *femminismo* pirandelliano...

Seconda e definitiva conclusione, a questo punto doverosa. Un passo indietro alla pagina iniziale della mia prefazione al libro di Pupo del 2015, dove mi sono divertito a tratteggiare i sette livelli di qualità del professore universitario, da quello infimo dei *plagiari* agli *asini calzati e vestiti*, per salire ai *palloni gonfiati* (taluni asini particolarmente brillanti, che paiono chissacché), mentre sulla quarta cornice stanno i *modesti e divulgatori*, seguiti dai *critici della critica*, fino agli ultimi due gradini gloriosi, dei *documentaristi* e degli *interpreti*, cioè i lettori originali di testi. Ebbene – rispetto a quella mia fotografia di un decennio fa – qualcosa è cambiato, sta per cambiare: la buona novella è che l'Intelligenza Artificiale renderà presto obsoleti i primi cinque stadi della stratificazione docente, svuotando di fatto gli otto decimi degli attuali posti di ruolo insegnante. Nessuno sarà licenziato, beninteso, ma tutti riconvertiti a mansioni funzionali meno elevate ma sempre utili (tecnici amministrativi bibliotecari bidelli e via cantando). L'intelligenza non artificiale servirà unicamente per reclutare il corpo di *élite* dei due scranni più alti. Ivan Pupo ha i titoli giusti per aspirarvi, purché trovi il coraggio e la coerenza della propria vocazione, che è quella del *close reader*. Comunque un *grazie* di cuore a lui, che dopo quasi trent'anni mi ha costretto a un accanito corpo a corpo con un testo che diversamente non avrei più nemmeno rapidamente sfogliato.