

LORETA DE STASIO

Teatro cerebrale: Donna inviolata di Stefano Pirandello

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,
Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LORETA DE STASIO

Teatro cerebrale: Donna inviolata di Stefano Pirandello

L'opera teatrale *Donna inviolata*, di Stefano Pirandello, ad una prima lettura non sembra facile, ma le letture successive diventano sempre più coinvolgenti. Questa impressione, che sembra condivisa, ci porta a desiderare di scoprire e descrivere quali caratteristiche del testo provocano tale effetto. Così nasce la necessità di interrogarsi sulle capacità di una rappresentazione dell'opera per risolvere tale problema. La questione è in rapporto ai ricorsi che una messa in scena può mettere in moto per contrarrestare le caratteristiche del testo che determinano la difficoltà della prima lettura. Probabilmente, la difficoltà si basa sulla complessità narratologica (della tecnica narrativa), sulla densità tematica, e sulla poca figuratività e spettacolarità dell'azione. Al fine di descrivere empiricamente le forme e le funzioni del testo a cui tali giudizi di valore (sull'eccesso o la carenza) si riferiscono, il nostro studio si prefigge soprattutto di analizzare come questo discorso costruisce la sua strategia per lo spettatore a partire da:

1. la situazione temporale dei diversi fatti raccontati rispetto alla situazione temporale dell'azione del racconto;
2. i livelli narrativi nei quali si situano ciascuno dei narratori, narratori e non-narratori-non-narratori (che sono 'detti', 'pronunciati' tutti dall'unico personaggio in scena, la Zitelletta, un meganarratore);
3. i diversi livelli di realtà sviluppati (iniziando dalla realtà nella finzione e la finzione nella finzione);
4. l'opposizione dei valori femminili e maschili del personaggio in scena, e l'incapacità pragmatica in cui sfocia questa silepsis irrisolta.

Autore di due romanzi (*Il muro di casa*, *Timor sacro*), un volume di poesie (*Le forme*, 1932), diciannove testi teatrali – senza tenere conto dei ripudiati, distrutti, non portati a termine, non pubblicati –, Stefano Pirandello (1895-1972) già nel 1935 vinceva il premio Viareggio con *Il muro di casa*, e si affermava come il drammaturgo italiano più interessante, insieme con Ugo Betti, ancora fino alla metà del secolo scorso. Negli anni Venti-Trenta diversi suoi articoli erano apparsi in un'ampia, variegata tessitura di testate, poiché il giornalismo era l'attività che gli permetteva stabilità economica. Esordì nel 1923 con un dramma, *Bambini*, e una commedia, *La casa a due piani*, in cui già affiora il motivo, a lui caro, del dono che ha l'uomo di tornare bambino, per il gran soffrire. La definizione che ne dà l'enciclopedia Treccani: «Autore dotato, soprattutto nel teatro, di notevoli mezzi, ha avuto una fortuna inferiore ai suoi meriti»,¹ già accenna alle difficoltà che hanno permeato la vita e l'opera di questo scrittore drammaturgo.

Eppure un ingiusto oblio cadeva già in vita sull'autore che, sempre più deluso, appartato, solitario si chiudeva in un amaro silenzio, smettendo di pubblicare ma non di scrivere.² Un silenzio su cui non poco aveva influito il constatare la desolante superficialità di giudizio sulle sue opere, soprattutto quando maggiori erano state le aspettative, proprio come accadde nel 1953 in occasione della messa in scena di *Sacrilegio massimo* per la regia di Giorgio Strelher, quando la stampa emise una critica banale di quest'opera. La sua vita è stata profondamente segnata dalla malattia della madre, dal rapporto controverso tra il padre Luigi e la madre; e soprattutto dal peso schiacciante del genio e dalla fama planetaria del padre, e dalla mole di lavoro e responsabilità che il padre gli affidò, una volta divenuto il suo più intimo collaboratore, segretario e amministratore.³

¹ Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-pirandello/>, consultato il 12/09/12.

² S. ZAPPULLA MUSCARÀ, «Stefano Pirandello drammaturgo», R.S.E.I. (Rev. Soc. Esp. Ita), a cura di Vicente González Martín, II (2004), 199-206. Sulla figura e l'opera dello scrittore ci sia consentito rinviare a S. PIRANDELLO, *Tutto il teatro*, a cura di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, Milano, Bompiani, 2004.

³ Per il padre Stefano ricopre ruoli diversi, segretario, procuratore, amministratore, collaboratore e intermediario con i giornalisti, critici, editori e registi; arrivando addirittura a scrivere sceneggiature per il cinema, racconti firmati poi dallo stesso Pirandello.

Il rapporto molto stretto con il padre Luigi – per quanto chiaro segno della grande stima di Luigi per il figlio maggiore – era per Stefano motivo di ambiguo tormento, al punto che, per prenderne le distanze, decise di firmare i suoi lavori con uno pseudonimo, Stefano Landi. Solo dopo la morte del padre iniziò a firmarsi con il suo vero nome. L'ipotesi più accreditata sull'origine di questo pseudonimo è che Stefano abbia preso spunto da Lando Laurentano, intellettuale principe-socialista, personaggio pirandelliano de *I vecchi e i giovani*. Questa scelta può essere indicativa della natura contraddittoria del nostro autore dal cognome 'ingombrante': da un lato utilizzava uno pseudonimo per affrancarsi dalla figura del padre, ma dall'altro ne sceglieva uno che in qualche modo lo teneva vincolato a lui. Altro esempio della complessità della vita e del pensiero tormentato di Stefano per il quale la famiglia e la casa sarà sempre vissuta ambiguamente come nido, faro, ma anche come gabbia e prigione.

«Tormentato, complesso, sfuggente, inafferrabile», secondo le varie definizioni di Sarah Muscarà ed Enzo Zappulla, Stefano si scopre un autore totalmente diverso da Luigi: più sofisticato, più moderno, libero da schemi e pregiudizi morali e sociali; e, nonostante il suo dolore, espresso nelle sue opere dove prevale il tema dell'assenza – assenza di libertà, assenza del padre, assenza della madre, assenza di riconoscimenti – continua a coltivare il sogno della verità, della giustizia, della bellezza dei rapporti umani, per cui diviene, paradossalmente, lui stesso il 'faro' di suo padre, fino a diventare quasi complementari l'uno all'altro. Come sostengono Muscarà e Zappulla:

Luigi provoca ferite, Stefano tenta disperatamente di rimarginarle. L'uno strappa, l'altro ricuce. E se affonda impietosamente il bisturi è al fine di stabilire cosa rimane dopo avere aspartato la cancrena dei falsi pudori, delle menzogne e degli autoinganni. Forti e diffusi sono i segni del magistero paterno. [...] Le peculiarità di Stefano? Il sentimento della *pietas*, apparentemente ignorata dalla straniante, corrosiva dialettica del padre. *Pietas* di cui Stefano avvolge i personaggi, sospinti quasi a corteggiare la morte. Emersi dalla memoria autobiografica, calati in una realtà opprimente e tragica, specchio della condizione esistenziale dell'autore. (S. PIRANDELLO, *Tutto...*, 14).⁴

Stefano Pirandello è stato uno scrittore originale, raffinato, con un proprio stile, con idee proprie, e con forme personali, ma molto schivo, ombroso, 'costretto' a ricorrere a uno pseudonimo per pubblicare i suoi lavori senza incorrere, appunto, nel rischio di rimanere oscurato dall'ombra paterna. Non era facile essere figlio di Luigi Pirandello ed esercitare la 'necessità' liberatoria di espressione che permette la scrittura cercando di sfuggire al fastidioso e inevitabile peso del confronto. Nonostante questo, riesce a distinguersi fin dagli inizi per la sua originalità, segnalato tra i più significativi della letteratura del suo tempo.⁵

Infatuato dagli ideali risorgimentali, ma anche per sfuggire al peso di situazioni e ambiente familiari particolarmente difficili, Stefano Pirandello si arruola volontario per

⁴ Per conoscere meglio questo autore notevole, rimando agli studi di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla che, nel 2004 hanno curato l'edizione di *Tutto il teatro* di Stefano Pirandello (in tre volumi), per l'editore Bompiani, e il carteggio di Luigi e Stefano Pirandello, *Nel tempo della lontananza 1919-1936* (Salvatore Sciascia Editore, 2008), a cura di Sarah Muscarà, che raccoglie gli scritti che Luigi Pirandello inviava al figlio primogenito Stefano, suo prezioso collaboratore, segretario, amministratore e procuratore.

⁵ Lo stesso Luigi Pirandello sottolinea questa originalità quando scrive a Ugo Ojetti il 10 ottobre 1921: «Si firma Stefano Landi per non mettere nella letteratura il guajo d'un altro Pirandello. Ma ha un suo modo parti[co]lare di vedere e di rappresentare la vita, che non ha niente a che vedere col mio» (tratto da PIRANDELLO, *Tutto...*, 13.)

partecipare alla guerra del 1915/18. Viene fatto prigioniero e portato per ben due volte nel campo di concentramento di Mathausen, dove trascorre quasi tutto il periodo di guerra, e dove coltiva, per compagnia, la lettura di vari testi filosofici. Questa avventura militare lo segna profondamente e gli fa comprendere la realtà della vita contro gli ideali ingannevoli come quelli riferiti alla Patria.

Il fatto è che il teatro di Stefano Pirandello, nel cercare un suo spazio autonomo rispetto a quello del padre, rispecchiava ma anche anticipava in modo significativo i suoi tempi, gli anni più tormentati del Novecento che vanno dalla Grande Guerra al nazifascismo fino al secondo conflitto mondiale. E soprattutto ha attraversato le fasi della difficile ricostruzione, del primo e del secondo dopoguerra. I suoi sono stati tempi di aspirazioni e di speranze disilluse, provati e scossi dalla dittatura in mezzo a due guerre mondiali dalle cui aspettative la sua generazione, alimentata dalla precedente, era rimasta profondamente delusa e scossa. Già Stefano aveva pagato lo scotto degli ideali risorgimentali nei quali aveva creduto e per cui si era arruolato durante la prima guerra mondiale: lo aveva pagato con la solitudine, la disillusione, l'amarrezza, lo sconforto provato e maturato durante la lunga prigionia. E, nonostante ciò il suo spirito era ottimista, non in senso ingenuo o sciocco e miope di chi ignora il male, ineluttabile, ma:

[...] di quell'altro, pieno di equilibrio e di misura, che scaturisce dalla salda fede nei valori di libertà, verità e giustizia e dalla indomita certezza in una sempre possibile rigenerazione morale. Ed è questo spirito di fede a creare talora attorno ai personaggi del suo teatro quell'aura di religiosa accettazione del dolore che fa apparire necessario il sacrificio e desiderabile perfino la morte (S. PIRANDELLO, *Tutto...*, 32).

La speranza nella giustizia, l'umanità, la verità e la sua ricerca, determinano in buona parte la scelta dei temi nel suo teatro, anche se questa fede non si coglie immediatamente perché non traspare ad una lettura superficiale. Anche per questo il suo teatro si presentava, soprattutto nella forma, difficile, quasi contorto, nella ricerca del giusto e del vero che sfuggiva alla percezione della sua generazione. Il suo sarà un teatro speculativo, cerebrale, denso, non superficiale, sicuramente non di facile accesso e godibilità, da pensare e ripensare, un teatro che stabilisce una forte relazione con gli elementi non citati, con il non-detto: in altre parole, il suo è un teatro classico e moderno, un teatro sociale, attento alle inquietudini del suo tempo e anticipatore di tematiche e stili di notevole interesse per la drammaturgia del nostro tempo.

'La Zitelletta'

Il teatro di Stefano è un teatro focalizzato sugli interni borghesi, sui nodi familiari, con una propensione alla minuziosa analisi delle intime viltà di piccoli uomini e donne smarriti, fragili o feroci, temi per cui i suoi temi potrebbero essere assimilati, anche se con una sensibilità diversa, a quelli di Pirandello padre. Il teatro 'femminile' di Stefano Pirandello non è solo frutto di minuziosa osservazione e attenzione ai temi dei deboli, ma si combina con una predisposizione coltivata dal vissuto familiare che senz'altro ha contribuito alla sua estrema sensibilità umana e solidarietà verso la discriminazione del genere – da sempre subordinato a quello maschile – come si constata dalla *pièce* di cui ci occupiamo di seguito: *Donna inviolata*.

Si tratta di un breve monologo sulla scelta di solitudine di una donna, trasgressivo per i tempi in cui viene scritto (1952) pubblicato, e messo in scena a Milano il 21 maggio 1962 al 'Teatro di Palazzo Durini', nel corso del *recital* di Paola Borboni, *Eva per Eva*.

Commenta Eligio Possenti sul «Corriere della sera»: «Di intensa drammaticità il monologo rivela una storia dolorosa, cupa, senza sole nella quale la zitella è vittima e protagonista, sconfitta e vittoriosa». ⁶ Questa *pièce* risulta trasgressiva non solo per i temi, ma anche per la scelta del genere teatrale, il monologo, un formato espressivo molto antico, ma ancora da riscoprire nel teatro italiano della metà del Novecento, riavviato in Italia solo a partire dagli anni Settanta e che determinerà la tendenza del teatro contemporaneo a partire da Dario Fo in poi.

La Zitella è una donna che rientra in casa propria, ma se ne sente estranea: le è morta la madre alle cui cure le si è consumata la vita. Ha sempre rifiutato un uomo perché orgogliosa d'essere indipendente: ma questo è il prezzo che d'ora in poi dovrà sostenere. Questa donna, unico personaggio recitante di questo monologo, è perdente e vincente al tempo stesso, in un'ambiguità che è, da un lato tipicamente pirandelliana in senso modernista, dove la scissione dell'individuo è una componente nuova di cui i soggetti spesso non hanno coscienza; nel caso di Stefano Pirandello, il segno della crisi postmodernista sta proprio nella consapevolezza degli individui di questa ambivalenza e nell'impossibilità di soluzioni non sofferte.

La protagonista di questa *pièce* è una donna sfiorita non solo fisicamente, quanto moralmente. Rimasta sola con la madre, ora che l'anziana è morta, si trova a riflettere sull'inutilità della sua vita. Inizialmente l'attenzione è focalizzata non sul personaggio, ma sulla poltrona su cui l'anziana madre usava sedersi. In quell'ambiente soffocante e immobile, attraverso gli sguardi e le meditazioni della donna ormai sola, quella poltrona acquista lo spessore di un ricordo, quasi la fattezze della sua storia vuota, probabilmente il suo prossimo destino:

Un seggiolone imbottito dall'alto schienale, di vecchia foggia: in cui certamente stette rannicchiata per anni, relegata lì dalla vecchiaia e dal male, una persona che non lo userà più: e ne spira appunto lo sgomento delle cose che non saranno più usate e resteranno inamovibili a perpetuare un ricordo [...] sta in una luce spettrale.⁷

La Zitella, rassegnata e confusa, medita senza sentimenti; inizia a parlare della madre quando, con regolarità, riceveva le amiche e lei rimaneva in disparte senza entrare nei loro discorsi, come estranea al mondo. Poi ricorda della sua giovinezza oppressa da un padre padrone e da un fratello insofferente. Madre e figlia, libere dall'oppressione maschile, si sono ritrovate sole a cooperare nell'intimità della loro casa, ma in quel nuovo contesto la donna, anziché rifiorire, si è negata ancora al mondo per incompatibilità di vedute:

Capisco che non avrebbe senso se mi mettessi d'un tratto a dire come dovrebb'essere secondo me. E come dovrebb'essere? Oh, io so. Tutto diverso! Ma non avrebbe senso, dirlo. Giacché io... non sono stata capace neppure di una minima azione [...] La mia protesta è ridicola.⁸

La sua diversità era già evidente dall'infanzia quando faticava a sorridere al padre che non stimava e lui, per reazione, le profetizzava come una sventura la futura solitudine. Ciò che la giovane ambiva era invece la confidenza del fratello che, vincente, avrebbe potuto inserirla tra gli altri, invece di deriderla. Alle proteste della bambina

⁶ E. POSSENTI, *Eva per Eva. Quattro recital di Paola Borboni*, Milano, «Corriere della Sera», 22 maggio 1962.

⁷ PIRANDELLO, *Tutto...*, 1383.

⁸ Ivi, 1389.

contro il fratello, la madre rispondeva con la stessa indulgenza che la rendeva succube del marito.

Quindi vinta dalla commozione la protagonista, sola e perdente agli occhi del mondo, si dichiara vincitrice della sua libertà: «Ho ragione io!».⁹ Non potendo cambiare il mondo, comunque non è scesa a patti e, testarda, sconta il prezzo di una desolante e orgogliosa solitudine. Si tratta di una vittoria relativa, che non le porta che solitudine e paura, da cui, nel corso della *pièce* confessa che vorrebbe fuggire. Ma ciò le comporterebbe piegarsi a quegli schemi che fieramente ha voluto combattere. È il prezzo di un femminismo caparbio, intimo, individuale, non politico, ma vissuto ed elaborato per la propria esperienza personale all'interno di un nucleo familiare. E quando, successivamente, da adulta, prova a diffonderlo anche nel suo ruolo di insegnante, il suo orientamento femminista sarà la causa della sua espulsione dalla scuola, dato che quei suoi modelli sono sovversivi per le istituzioni e per la famiglia tradizionale molto conservatrice nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta.

La Zitella, dunque, è un personaggio trasgressivo perché le sue scelte travalicano e mettono in discussione le norme imposte dalle convenzioni per la donna, che è protagonista assoluta di questa *pièce*-monologo. È un testo teatrale straordinariamente moderno, anche per oggi, nel 2012 e a maggior ragione nel '52, quando fu scritto, così come lo era nel '62, quando fu rappresentato. Esprime perfettamente la condizione e la percezione femminile di qualche generazione fa e delle attuali, e sorprende ancora non solo per la sua aderenza ai tempi, ma soprattutto perché a scriverlo è un uomo: solo una persona di sensibilità estremamente acuta poteva essere in grado di pensare e scrivere un simile testo, pensando al modo di sentire di una donna e per una donna, l'attrice Paola Borboni. Non è casuale, che fosse frutto di un drammaturgo come Stefano Pirandello, che per la sua formazione e per i suoi trascorsi, aveva sviluppato una sensibilità umana ed artistica veramente fuori dal comune.

Strategie espressive del testo

Il clima in cui si immerge Stefano Pirandello risente dell'avanguardismo – che esercita un forte influsso sugli artisti della sua generazione – cosicché, oltre ai temi, le forme del suo lavoro sono un elemento fondamentale della sua drammaturgia. Il valore del teatro di Stefano consiste dunque non tanto nei temi, quanto nell'originalità del trattamento formale di essi, assolutamente nuovo rispetto a quelli già esplorati dal 'grande' padre Pirandello, come si constata dalla breve analisi della *pièce* che prendiamo in considerazione per questo studio.

Il testo è breve e molto intenso, denso di strategie espressive: un aspetto interessante è la complessità narratologica della voce e della persona, con dialoghi del passato che si intercalano a dialoghi del presente virtuali, nel senso che si tratta di dialoghi ad alta voce con un narratario assente che è la madre morta; e con altri dialoghi del passato altrettanto virtuali, nello stesso senso.

Questi dialoghi sono finalizzati alla ricerca del senso delle scelte di vita della protagonista, dei rapporti umani instaurati da lei con i suoi familiari e con il suo ambiente, e dai comportamenti dei personaggi che racconta. Dai dialoghi che il testo presenta, in modo singolare, emerge una situazione di conflitto che assilla la protagonista, e che riguarda la sua autoconsapevolezza della sua posizione, ma che

⁹ Ivi, 1395.

afferma e chiarisce anche la non-rinuncia ai suoi valori e la scelta del suo isolamento, difficile da sopportare.

Dunque il testo è articolato secondo diversi programmi narrativi che si possono riassumere nei seguenti punti:

- 1) Assenza di programma, di progettualità nella sua vita. L'assenza è una costante nelle opere di Stefano Pirandello, come si è accennato prima: assenza di libertà, assenza di ruoli e riferimenti familiari, assenza di riconoscimenti. Questa percezione e situazione è un tratto particolarmente comune alle donne, e non solo nella metà del secolo scorso: è un tratto che Stefano Pirandello comparte per la sua condizione e per la sua spiccata sensibilità femminile.
- 2) Femminismo 'serio' che afferma la dignità della donna come sposa, come madre, come figlia e come compagna, stabilendo così un conflitto con il padre e il fratello e la conseguente rinuncia ad un compagno/marito.
- 3) La coscienza della sua solitudine, della sua solitudine di programma, con la relativa tentazione di pentimento, e la tentazione di consolarsi con una medicina sedante: e, infine, si conclude con la decisione di non assumerla, e l'affermazione della coscienza della giustezza della sua posizione.

I temi presentati sono la paura (della solitudine, delle scelte sbagliate) la pietà, il vanto (maschile) *vs* la paura. Il ragionamento conduce alla conclusione che sia lei che sua madre hanno bisogno delle gocce calmanti per superare la situazione, per combattere la paura, anche se lei, per orgoglio non le prende. Il punto duro da accettare è che sua madre era accomodante e sottomessa con le gocce; lei non lo è affatto, e nonostante ciò ha ugualmente bisogno delle gocce.

La logica del personaggio è quella di mantenere le sue credenze e valori, o di rinunciare ad essi. Rinunciare ad essi, significa pentirsi del suo passato, della sua condotta, e voler consolarsi con il tranquillizzante. Non rinunciare ad essi suppone mantenere la sua dignità, e adeguare il suo comportamento alle sue credenze, senza debolezze. La questione è se questa rigidità, «irriducibilità» (p. 10), non sia tipicamente maschile, per cui, o contraddice l'enunciatario implicito, o in qualche modo, il testo dice che anche lei ha una parte di uno dei principali difetti maschili: l'intransigenza.

Ci sono ambiguità a proposito di chi merita pietà: se gli uomini, e le donne che si sottomettono (p. 10), o se lei stessa per la sua solitudine. Dice infatti che gli uomini dovrebbero avere paura di come sono: paura, non orgoglio. Ma si rende conto immediatamente che lei ha stessa ha avuto paura.

Il discorso narrativo di Stefano, è marcatamente segmentato, paratattico: la sua scrittura circospetta, insieme al lessico ricercato, accompagnano la sensazione dell'introspezione profonda e al tempo stesso insicura, e della ricerca in atto nella vicenda presente del personaggio, espedienti che risultano altamente coinvolgenti per il lettore/spettatore, in particolare per quello già previsto, 'disegnato' dall'autore. È interessante il ritmo drammatico, segnalato dalla ricorrente paratassi e il gioco retorico-anaforico che divide e unisce la *pièce* per la ripetizione di «Dunque, adesso, che devo fare» che compare in diversi punti: a p. 1, linea 1; p. 1, linea 2; p. 4, linea 3; p. 7, linea 4; p. 8, linea 5; a p. 11 linea 6 appare: «Oh Dio, e ora ...».

Gli aggettivi, i participi, e i sostantivi usati già solo all'inizio del testo descrivono e raccontano la morte, non solo riferita alla madre della protagonista, dal cui funerale è appena rientrata. Vedi, ad es. le descrizioni offerte dalla didascalia iniziale a p. 1:

«annicchiata (in vita)»; «vecchiaia»; «male»; «relegata»; «mobile funerario»; «nero (scialletto)»; «stanchezza»; «vacillamento»; «sostegno che qui manca...».

Ogni elemento negativo descritto rimanda al suo opposto, alla sua ricerca: così il programma che si profila è quello di una costante dialettica tra morte/vita, stanchezza/energia, malattia/aiuto, statismo/dinamismo, isolamento/relazione, oscurità/luce, silenzio/voce, pieno/vuoto, senza senso/con senso; tutti questi elementi rimandano alla contrapposizione stabilita nel testo tra un progetto, un piano, *vs* la sua assenza. In questa *pièce*, tutti gli elementi figurativi e tematici, sono posti in una tensione dialettica, finanche il tempo: (per anni/adesso).

Tra l'altro, la stessa scelta del nome della protagonista, la *Zitella*, rimanda da, un lato, alla desoggettivizzazione, cui faremo riferimento più avanti, e, dall'altro, è una messa in discussione della stereotipizzazione di questo aggettivo sostantivato, che, nell'immaginario collettivo ha acquisito una connotazione negativa, di privazione di famiglia, di sessualità, di affetti, di umanità talvolta, e rimanda, indirettamente, alla loro ricerca celata dietro un atteggiamento di ottusità, di acidità e di insensibilità. Tutta la densità semantica di questo aggettivo, in ogni caso, non nasconde una velata ironia di accusa nei confronti di tutti coloro che pensano attraverso pregiudizi e non leggono in profondità la sofferenza degli esseri che giudicano attraverso schemi precostituiti. L'aggettivo nel titolo della *pièce*, infatti, *inviolata*, potrebbe sottolineare proprio l'idea di integrità e di coerenza morale che è il programma di vita perseguito dalla protagonista e realizzato fino alla fine, lì dove la 'violenza', invece si riferisce al compromesso di cedere alle norme e convenzioni sociali imposte dall'ambiente.

Strategie espressive della rappresentazione teatrale

L'apparente artificiosità di questo monologo causa, a prima vista l'impressione di un filtro di incomprensione deliberata, magari per significare il tema principale del testo, e di riflesso, dell'autore implicito e reale. Una considerazione meno precipitosa serve a constatare che questo ritratto del personaggio principale costruito con dialoghi virtuali con narratori non presenti possiede una notevole abilità di tipo socio-linguistico, capace di riflettere con competenza e sensibilità artistica la cultura dell'epoca.

Questo testo teatrale di Stefano Pirandello provoca un effetto immediato di sospensione e di incomprensione, e quindi, di straniamento, di distanza, di riflessione, di materia per l'analisi psicologica, psichiatrica, morale, intellettuale. È un teatro che indaga sull'identità dell'uomo (specialmente della donna) della seconda metà del XX secolo.

Ad ogni modo, sebbene l'opera teatrale *Donna inviolata*, di Stefano Pirandello, non riesca facile alla prima lettura, alle riletture successive, l'opera si presenta sempre più interessante e coinvolgente. Questa impressione, che sembra condivisa, ci porta a voler scoprire e descrivere quali sono le caratteristiche del testo che provocano questo effetto.

Probabilmente, la difficoltà si basa sulla complessità narratologica (della tecnica narrativa) sulla densità tematica, e sulla scarsa figuratività e spettacolarità dell'azione. Al fine di descrivere empiricamente le forme e le funzioni del testo a cui fanno riferimento tali giudizi di valore (sull'eccesso o sulla mancanza), la nostra analisi si proponeva inizialmente di studiare, soprattutto, come questo discorso costruisce la sua strategia per lo spettatore a partire da:

- a) la situazione temporale delle diverse vicende raccontate, rispetto alla situazione temporale dell'atto di raccontarli;

- b) i livelli narrativi in cui si situano ciascuno dei narratori, narratori e non-narratori-non-narratori (che sono ‘detti’, ‘pronunciati’ tutti dall’unico personaggio in scena, la Zitella, un meganarratore);
- c) i diversi livelli di realtà esposti (a partire dalla realtà nella finzione e la finzione nella finzione);
- d) l’opposizione dei valori femminili e maschili del personaggio in scena, e l’incapacità prammatica in cui sfocia questa silepsi irrisolta.

La novità è che Stefano Pirandello nei suoi monologhi femminili afferma l’inversione del passaggio monodirezionale dalla narrativa al teatro, nel senso che, questa *pièce*, concepita e scritta per la rappresentazione teatrale, attraverso questa forma, restituisce il racconto, la narrazione da cui avrebbe dovuto essere tratto il testo di partenza, con tutte le sue modalità e strategie. Per questo le categorie di studio applicate alla narrativa qui sembrano più che appropriate. *Donna inviolata* è un testo scritto appositamente per essere rappresentato, nasce come testo teatrale, ma si offre come esempio di narrazione nel teatro, inserito nella categoria del genere monologo.

Il teatro è una forma (o un insieme di forme) di raccontare cose diverse, in generale, da quelle del romanzo o del racconto. Il racconto teatrale tradizionale si svolge attraverso un dialogo tra i personaggi, o attraverso monologhi. Quanto più si ricorre al monologo, tanto più il teatro si avvicina alle forme del racconto. Nel teatro tradizionale, si ricorre al monologo narrativo para raccontare indirettamente allo spettatore gli antecedenti dell’azione scenica, che è l’azione principale. Il caso di *Donna inviolata* sembra rientrare in questa categoria per cui è stata coniata la definizione di teatro narrativo, o teatro di narrazione.

L’etichetta teatro di narrazione, per questo tipo di teatro si riferisce al predominio dell’espressione orale sull’azione scenica, e al dialogo virtuale con narratori assenti quasi come unica forma di azione scenica. Per alcuni, il teatro di narrazione è sinonimo di teatro statico, di teatro anti-teatrale. Queste opinioni non considerano che all’interno del teatro, all’interno dei monologhi, il fatto che questi monologhi raccontino storie può presentarsi dinamico (dipenderà da com’è l’opera), così come il teatro d’azione rappresentato con movimenti e gesti può risultare statico (anche in questo caso, a seconda della natura dell’opera).

Evidentemente, intendiamo l’opposizione tra dinamico e statico come un giudizio di valore estetico e intellettuale che riguarda l’opera nel suo complesso, e che è conseguenza delle sue strategie discorsive. Non è solo uno dei suoi fattori ciò che determina il risultato di un’opera, perché un’opera dipende da molti fattori (le forme dei suoi linguaggi di espressione e le forme del suo contenuto; in altre parole, dalla sua grammatica e la sua retorica).

La narratività in Greimas, per esempio, è la qualità di qualsiasi fenomeno di poter essere considerato come un discorso costituito in uno dei livelli delle sue forme dinamiche per una serie di stati che si modificano o si trasformano. Qualsiasi fenomeno discorsivo è narrativo in questo senso, nella misura in cui qualsiasi fenomeno suppone almeno una situazione, e nella misura in cui questa situazione può sempre essere analizzata come la trasformazione di uno stato precedente, presupposto dallo stato rappresentato. Si tratterà o meno di trasformazioni di elementi umani, di elementi astratti o meno, ecc.. Qualsiasi fenomeno discorsivo è effettivamente narrativo in questo senso perché tratta di situazioni e dei cambi di queste situazioni, cambi che volgarmente e comunemente chiamiamo azioni. Queste situazioni che cambiano possono essere

presenti in qualsiasi racconto così come in qualsiasi opera di teatro. D'altro canto un racconto – un genere che, in principio, dispone solo di parole per esprimersi – è sempre narrativo. Possono avvenire più o meno 'trasformazioni di stati', cioè, più o meno azioni (sia che si tratti di azione riferita, sia di azione imitata) nel racconto così come in un'opera di teatro.

Portando la questione al nostro ambito: la differenza tra un teatro più gestuale e uno più verbale non consiste, dunque, nella narratività (non consiste in una narratività minore o maggiore), ma semplicemente nella forma di espressione privilegiata da questo teatro – i movimenti nello spazio e nel linguaggio corporale o la linguistica.

Stefano Pirandello nel suo teatro tende a non privilegiare né i movimenti, né i gesti dei personaggi, né la loro figuratività visiva. È il discorso verbale del personaggio ciò che, essenzialmente, costruisce l'azione. Questa azione si svolge nel presente della messa in scena, ma avviene anche prima della rappresentazione, perché nel suo teatro è molto importante il racconto che i personaggi fanno dei fatti ed eventi del passato. Nella scena il personaggio realizza azioni che consistono soprattutto nel raccontare storie. Questo teatro rivela inoltre un'abilità narrativa nell'espressione orale fuori dal comune.

Nelle ultime decadi, con l'apparizione – o riscoperta – del monologo, è avvenuto un ritorno alle origini del teatro, e, in qualche modo, al teatro argomentativo; con la moda del monologo si è tornati a raccontare storie nel teatro. Ciò ha dato luogo ad un genere ibrido: il racconto drammaturgico, una particolare forma di teatro-narrazione, come è stato definito a partire dagli anni '80, e che ha visto un'interessante proliferazione come forma artistica.

Il racconto drammaturgico è, dunque, parente stretto del teatro narrativo. In questo caso, l'impressione è che Stefano Pirandello sia stato tra i pionieri, nel teatro del Novecento, a ricorrere al racconto drammaturgico, una struttura che creerà una tendenza e che deriverà anche ad altro tipo di teatro sociale.¹⁰

Il racconto drammaturgico avrà sempre più peso a partire dagli anni '70 del Novecento, e si diffonderà nei formati dei programmi televisivi e del *cabaret*; con queste forme le influenze saranno profonde e reciproche. Il ricorso al racconto drammaturgico nel teatro, conosciuto piuttosto riduttivamente come monologo, è sempre più frequente nel teatro attuale, sia per ragioni economiche dirette, sia per l'influenza di alcuni formati televisivi (motivati anch'essi da questioni economiche), sia per il ritorno al dionisiaco-carnevalesco come eredità del '68. È evidente che la ragione principale è la notevole convenienza economica di rappresentare un'opera teatrale con uno o due personaggi, pochi oggetti, una messa in scena semplice, minimalista. Ad ogni modo, alcuni drammaturghi privilegiano questo genere anche per altri motivi perché il monologo si presta bene ad esprimere l'alienazione dei rapporti interpersonali, la difficoltà di

¹⁰ Mi riferisco al teatro di Natalia Ginzburg per esempio, che, a parte una *pièce* intitolata *La parrucca*, generalmente si presenta, se non come teatro convenzionale – per la quasi inesistenza di didascalie – come una forma di raccontare storie attraverso il teatro con dialoghi che sono monologhi per la loro durata e caratteristica, rivolti ad un interlocutore che è funzionale solo dal punto di vista formale, ma non ha quasi battute, cioè non dialoga con la protagonista (quasi sempre il personaggio principale è una donna), data la consistenza e la durata notevole del suo discorso. Cfr. L. DE STASIO, *Linguistics, Audiovisual Grammar, Semiotics, Poetics: The emphasis in the spoken micro-tales by the characters within the multimedial discourse (Natalia Ginzburg, Pedro Almodóvar y Quentin Tarantino)*, in C. Maeder e M. Cavagna (a cura di), *Philology and Performing Arts*, Frankfurt – Zurich, Peter Lang, 2012 (in stampa); e anche L. DE STASIO, *El diálogo en la narración de la obra Ti ho sposato per allegria (1964) de Natalia Ginzburg*, Publicación Online <http://www.tramayfondo.com>, Ed. Trama&Fondo, a cura di J. González Requena, 2011.

comunicazione, l'estremizzazione dell'individualismo, il linguaggio surrogato dai segni, per nascondere una debolezza emotiva di fondo.¹¹

Questa stessa difficoltà e incapacità comunicativa e di ascolto – ragione per cui la relazione interpersonale si svolge in monologhi soggettivi – il teatro la ripropone in forma artistica. Ciò spiega anche la forte attrazione per il monologo durante il XX sec. – sebbene nel teatro sia soprattutto un fenomeno degli ultimi decenni – perché numerosi drammaturghi vedono in esso una via privilegiata di entrare nella soggettività, di lasciar parlare la soggettività direttamente. Forse per questo, questa forma monologante ha trasmigrato nel cinema e caratterizzato la poetica di alcuni registi di rilievo (mi riferisco a Woody Allen e a Quentin Tarantino per esempio, a Paul Auster come sceneggiatore di film quali *Smoke* e *Blue in the face*, e, negli ultimi tempi, a Paolo Sorrentino).

Con il monologo teatrale autonomo, la relazione tra il discorso teatrale e il suo recettore (lettore o spettatore) è diversa dalla tradizionale. Un unico personaggio affronta il pubblico. L'autore non fabbrica più un incontro dialettico di personaggi sulla scena. Un unico personaggio, e, in principio, un unico discorso – sebbene al suo interno sorgano altre voci, voci di altri personaggi, come nel racconto – deve essere capace di attuare tutte le manovre dell'enunciatore implicito.

Il racconto drammaturgico diffuso come monologo è un fenomeno discorsivo che raccoglie una pluralità di voci, di voci interiori – il dialogo con 'l'altro sé', con 'l'altro se stesso' con 'l'altro da sé' – e di voci oggettive, quelle degli altri personaggi del racconto coinvolti direttamente o indirettamente, esplicitamente o tacitamente, nel discorso del soggetto parlante.

D'altro canto, se i testi che sono riconosciuti come letterari (per esempio, un racconto) godono normalmente di un grado di dialogicità significativo, i testi teatrali di un certo valore possiedono questa qualità più intensamente o almeno in modo particolare.

La novità del teatro di Stefano Pirandello consiste nella formulazione di un discorso che combina il presente con il passato, e nell'esposizione di un monologo che è sempre un discorso soggettivo: si tratta di un monologo che in realtà è un dialogo, non solo con i narratori virtuali assenti, quanto soprattutto con le molteplici sfaccettature dello stesso narratore, il quale, come soggetto, è sempre più complesso e stratificato di come si propone all'inizio. Dietro l'impressione di artificiosità formale, l'originalità di questa pièce di Stefano Pirandello, si manifesta dunque, nel processo di costruzione del suo stesso discorso e del suo soggetto: in altre parole, nella costruzione della sua narrativa e della sua identità.

Lo status soggettivo degli oggetti o l'animificazione

L'altro punto che comporta una certa difficoltà di rappresentazione è la messa in scena degli oggetti 'parlanti', cioè come animificare, dare vita agli oggetti descritti nelle didascalie in modo dettagliato e vibrante, visto che assolvono ad una funzione quasi determinante nel teatro di Stefano Pirandello.

Le indicazioni didascaliche di questa *pièce*, infatti, sono minuziose, indugiando in particolare sugli oggetti, i mobili, i co-protagonisti di questo monologo: è il sentire dei

¹¹ F. PORTONE, *Il corto teatrale: la drammaturgia e il teatro di oggi*, «Dramma», consultabile sul sito <http://www.dramma.it>.

tempi che fa degli oggetti, soggetti con una propria vita, sulla linea dei versatili Alberto Savinio, Massimo Bontempelli, compagni di avventura di Stefano Landi (pseudonimo di Stefano Pirandello), per l'esperienza avviata nel 1924 con il 'Teatro d'Arte' (o 'Teatro degli Undici' o dei 'Dodici' dai nomi dei soci che lo fondarono), che affidavano alle cose inanimate uno status soggettivo, o per meglio dire, animato. L'avanguardia artistica e letteraria (futurismo, surrealismo, grottesco, realismo magico) di cui inevitabilmente sarà permeato Stefano Pirandello – non fosse altro che per la frequentazione dei compagni citati – tende piuttosto alla desoggettivizzazione, secondo l'orientamento avviato da Savinio, per il quale l'animismo degli oggetti è la base dell'arte dell'avanguardia novecentista.¹²

Stefano Pirandello aveva già antropomorfizzato animali in un'altra *pièce*, *L'uomo cattivo (quando parla attraverso la bestia)*,¹³ ma che pervade questa sua *pièce* deriva dall'animismo che intende Savinio e che non si limita alla natura – gli uomini possono mutarsi in alberi o in pietre – ma investe gli oggetti fabbricati, in particolare quelli contenuti in casa, come mobili e giocattoli. (Savinio, *Nuova enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, 201). Gli oggetti vivono nel *topos* domestico «come segni vivi, caldi, palpitanti degli inquilini che ne sono appena usciti» (Ivi, 344), i sedili ad esempio, «caldi d'uomo» e che conservano gli atteggiamenti e le forme dei loro padroni. «Amare è animare, le cose inanimate si animano se amate».¹⁴ Anche in *Donna inviolata* c'è una tensione testuale in questo 'gioco di mobili' dall'aspetto familiare e umano nel loro uso e nella loro disposizione.¹⁵ E quando gli oggetti si animificano, entra in gioco con preponderanza il tema del rapporto tra finzione e realtà.

Il tratto è sottolineato dall'inizio della didascalia, con gli oggetti presentati come assoluti protagonisti della scena, descritti come «esistenze domestiche» (Ivi, 1383): una porta in fondo alla scena; sul davanti, a sinistra, un seggiolone vuoto avvolto da una luce spettrale (per un po'); a destra una poltroncina, e all'estrema destra, un tavolinetto con telegrammi. Più avanti, alla comparsa della Zitella, altri oggetti parlano per lei: lo scialletto nero, e la borsetta «pendula inerte». Cosicché, in questa *pièce*, da un lato, le persone si 'disumanizzano' (la Zitella e le persone da lei descritte, in particolare il padre, il fratello, ecc.) mentre gli oggetti nella stanza si 'umanizzano'. È come se con la forma verbale, il discorso della Zitella, costituisse una gabbia per ingessarla e privarla di vita. Che la lingua, il verbale che è esclusivo dell'essere umano, in questa *pièce*, venga usato come ricorso per 'fissare' gli esseri umani secondo la concezione di Luigi Pirandello?

¹² Cfr. P. FABBRI, *Trascritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile*, Working Paper, Università Iuav di Venezia, DADI, 2007.

¹³ PIRANDELLO, *Tutto...*

¹⁴ A. SAVINIO, *Casa "La Vita"*, Milano, Bompiani, [1943], 1971, 250. In Savinio il rapporto morte/vita è ancora più importante nella «spettralità delle cose», quell'animificazione degli oggetti con la funzione di personaggi parlanti e critici che conferisce all'Altoparlante e al ritratto di Teresa nell'*Alceste di Samuele*, o all'Orologio de *La famiglia Mastinu*, che narra i destini dei suoi personaggi, o come le poltrone del Padre e della Madre di *Alceste* che nel 1950 al Piccolo Teatro di Milano vengono adattate da Strehler come «poltromamma» e «poltrobabbo», in omaggio ai soggetti ricorrenti nei racconti di Savinio. Nelle rappresentazioni delle *pièces* saviniane, alcuni critici hanno osservato che gli oggetti durante le evocazioni sono soggetti ad un duplice uso: sono oggetti-simulacro, servono a risvegliare ricordi, ma, come i 'bio-oggetti' di Tadeusz Kantor, sono anche degli autentici co-protagonisti, cioè posseggono una loro vita autonoma. (Cfr. G. CIALTINI, «La città», 9 luglio 1981.)

¹⁵ Cfr. "Tra realismo magico e surrealismo, Bontempelli, Savinio, Buzzati, Landolfi", *Storia Letteraria d'Italia* (nuova edizione a cura di A. Balduino): *Il Novecento* a cura di Giorgio Luti, 1993, Piccin Nuova Libreria Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi. Tomo 2: "Dagli Anni Venti agli Anni Ottanta" (p. 1039 e p. 1058)

Tuttavia, se, per esempio, a proposito di disumanizzazione di soggetti umani, Massimo Bontempelli, in *Nostra Dea* ironicamente ci dà l'immagine di una creatura inerte che ha perduto anche questa possibilità di sofferenza – e con essa l'ultimo mezzo per salvare la propria “umanità” e una propria esclusiva sfera interiore – Stefano Pirandello, in *Donna inviolata*, non rinuncia alla descrizione della sofferenza della donna, e lo fa proprio attraverso l'espressione formale, con le pause, con l'insistenza sulla paratassi, con la punteggiatura ricca di sospensioni, più che con i contenuti. L'espressione verbale sottolinea immobilità e sofferenza, e, allo stesso tempo esprime il passaggio dalla realtà all'irrealtà, dal mondo dei vivi a quello dei morti, come i genitori chiamati in causa come interlocutori-narratori virtuali del suo discorso.

Questa componente importante dell'arte di Stefano Pirandello, insieme alla tendenza all'animismo¹⁶ dei mobili e di altri oggetti, sulla cui descrizione si insiste all'inizio della *pièce*, di volta in volta astrae e distrae dalla concentrazione esclusivamente introspettiva di natura psicologica sul personaggio come era tipico di Luigi Pirandello, invece, e che sicuramente caratterizza anche il personaggio della Zitelletta di Stefano, come si evince proprio da questa *pièce*. Ciò che avviene è una cerebralizzazione del contenuto dell'opera, del suo ambiente e i suoi eventi intradiegetici, in altre parole, il mondo raccontato, descritto, riferito, evocato dal personaggio, trasformando tutto, ambiente, eventi (intradiegetici) e personaggi riferiti dal racconto della Zitelletta, i suoi interlocutori virtuali, e la Zitelletta stessa, in una pura 'forma' astratta. L'animizzazione degli oggetti che acquisiscono una dimensione viva e familiare, si contrappone alla disanimizzazione/passività dei personaggi umani della *pièce*, sia della protagonista narrante, sia dei personaggi richiamati nel suo discorso, personaggi fossilizzati nei loro ruoli che si comportano secondo schemi fissi delle convenzioni morali e sociali loro attribuite. Tuttavia, man mano la Zitelletta si 'umanizza' subendo un percorso catartico parallelo all'evoluzione dell'empatia e umanità superiore del lettore/lettrice che con essa si identifica. Il problema è come tradurre questa cerebralità della *pièce* scritta – che è squisitamente formale, stilistica – nella sua versione rappresentata sulla scena. La questione rimane aperta ad analisi da confrontare con la visione della *pièce*, possibilmente registrata su un documento audiovisivo.

La cerebralità in Stefano Pirandello, dunque, non riguarda più solo l'aspetto stilistico della sua opera, perché l'espressione diventa anche contenuto della *pièce*, cioè tema del discorso. La forma come finzione che genera la realtà asfittica della società borghese, è una tematica che ha caratterizzato l'ideologia, la poetica e l'estetica del modernismo del primo '900, proposta proprio da Pirandello padre che con la sua concezione innovativa della forma aveva distrutto il naturalismo: è una tendenza che attraversa tutto il XX secolo, filtrata e rielaborata da Stefano Pirandello e che condiziona anche buona parte del postmodernismo letterario che giunge fino a noi. In altre parole, Stefano Pirandello suggerisce una nuova concezione estetica e, con la sua produzione narrativa e teatrale ha contribuito a dare la sua impronta suggestiva alla dialettica finzione/verità e al rapporto tra forma e sostanza o apparire ed essere.

¹⁶ D'altronde Stefano già aveva sperimentato l'animismo in altre opere, come nei trentaquattro dialoghi della *suite*: *L'uomo cattivo (quando parla attraverso la bestia)*, brevi discorsi di animali antropomorizzati, in cui, non v'è traccia di favolistica tradizionale, come dichiara lo stesso autore, mancando «l'intento moraleggiante di ammaestrare con esempi probanti» (PIRANDELLO, *Tutto...*, 14).