

³² *Ibid.*, p. 959.

³³ «E' il settimo giorno Dio pose dunque fine a tutte le opere che aveva fatto': questo sta a significare che Dio cessa di plasmare i generi mortali quando comincia a modellare quelli divini e affini alla natura del numero sette. La spiegazione dal punto di vista morale è la seguente: quando nell'anima sopraggiunge la proporzione santa che è in armonia col numero sette, il numero sei si arresta assieme a tutte le cose mortali che esso sembra suscitare nell'anima». (Filone d'Alessandria, *Le allegorie delle leggi*, in *La creazione del mondo*, a c. di G. Calvetti, Milano, Rusconi, 1978, p. 178). «Quando tutto il mondo fu compiuto in conformità alla natura del numero perfetto sei, il Padre diede particolare importanza al giorno successivo, il settimo, proclamandone il pregio e la santità; si tratta di una festa, infatti, che vale non per una città soltanto, o per una regione, ma per tutto il creato, e si dovrebbe propriamente chiamarla festa universale e anniversario del mondo». (Filone d'Alessandria, *La creazione del mondo*, cit., p. 114).

³⁴ Filone d'Alessandria, *I giganti*, in *Le origini del male*, a c. di R. Radice, Milano, Rusconi, 1984, p. 407. Il trattato fondamentale, dal punto di vista del rapporto tra narrazione biblica e motivo onomastico, è però *De mutatione nominum* (In *L'uomo e Dio*, a c. di G. K. Reggiani, Milano, Rusconi, 1986, pp. 309-399). A tale contesto è assimilabile la recente proposta di Sedita (L. Sedita, *Il personaggio risorto. Nomi e sembianze nel «Fu Mattia Pascal»*, in «Rivista di studi pirandelliani», 4, dic. 85, pp. 24-38) che documenta con estrema puntualità le ragioni della *mutatio nominum* nel protagonista del romanzo pirandelliano.

³⁵ Cfr. Filone d'Alessandria, *L'erede delle cose divine*, a c. di R. Radice, Milano, Rusconi, 1981, p. 125 e ss.

³⁶ L'idea di un rapporto tra Serafino Gubbio e S. Francesco è prospettata, sempre per via onomastica, in G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986, in part. p. 127 e ss. Il saggio, accuratissimo, analizza anche il complesso itinerario che porta all'intitolazione definitiva dei *Quaderni*.

³⁷ Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerario dell'anima a Dio*, a c. di L. Mauro, Milano, 1985, p. 352 e pp. 357-58.

³⁸ Sull'arg. v. S. Gilbert, *L'«Ulisse» di Joyce*, in AA.VV., *Introduzione a James Joyce*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 1081-83; G. Melchiori-G. De Angelis, *Ulisse - Guida alla lettura*, Milano, Mondadori, 1984, p. 32. Comunque, per utilità del lettore, riportiamo il passo di Melchiori: «Potranno aiutare a identificare la struttura del romanzo i 'sunti-chiavi-scheletri-schemi' (per uso puramente domestico che Joyce stesso fornì a suo tempo a pochi intimi. Il primo, in italiano, lo inviò in una lettera del 21 settembre 1920 a Carlo Linati ed è stato pubblicato per la prima volta da Richard Ellmann nel 1972 ma è meglio accessibile in: J. Joyce, *Lettere*, a c. di G. Melchiori, Milano, 1974. [...] Un altro schema, in inglese e diversamente elaborato, venne dato da Joyce nel novembre 1921 a Valéry Larbaud, e circolò negli anni successivi tra i suoi amici che ne fecero copie con numerose modifiche: è alla base di quello notissimo pubblicato nel 1930 da Stuart Gilbert nel suo libro *James Joyce's «Ulysses»* (è tradotto in italiano in *Introduzione a Joyce*, Milano, 1967, pp. 1081-83)» (*ibid.*, p. 32).

Claudio Vicentini

Il modello della recitazione naturalista nella drammaturgia di Pirandello

La perfetta riproduzione del nostro comportamento quotidiano è il modello che si impone nelle regie naturalistiche di Antoine. Sulla scena che ricostruisce nei dettagli gli ambienti reali in cui si compiono le azioni più comuni, l'attore deve ripetere «i movimenti esatti di un uomo moderno che vive la nostra vita di ogni giorno»¹. Tutte le convenzioni del palcoscenico che sanciscono la differenza tra comportamento quotidiano e recitazione teatrale devono essere minuziosamente e tenacemente identificate e soppresse. L'obiettivo finale è l'identificazione assoluta. Nulla, nella recitazione, deve apparire diverso dai gesti e dai movimenti che ognuno di noi compie nella vita.

Questo modello di recitazione, come del resto quasi tutte le scelte che caratterizzano la prima fase delle regie di Antoine, trova i suoi indispensabili presupposti nei principi drammaturgici teorizzati da Zola. In particolare sono due i principi della drammaturgia naturalista che fondano la possibilità del nuovo modello recitativo. Innanzi tutto l'esigenza di introdurre nelle opere drammatiche esclusivamente personaggi che siano identici agli uomini veri, «in carne ed ossa, presi dalla realtà e analizzati scientificamente»². In secondo luogo la necessità di affidare lo svolgimento della storia alla naturale dinamica della psicologia dei personaggi, che devono agire «secondo la logica dei fatti combinata con la logica del loro temperamento particolare», evitando qualsiasi «colpo di bacchetta magica che cambi da un momento all'altro gli esseri e le cose»³.

Infatti, nell'ottica di Zola, il personaggio, proprio come la persona reale, è un'individualità psichica unitaria che si svolge rivelando i suoi diversi aspetti nelle situazioni in cui via via lo pone lo scontro con gli altri personaggi. L'opera teatrale si deve quindi risolvere in una rete di situazioni rigorosamente determinate dai rapporti tra le diverse individualità psichiche dei personaggi, ognuno dei quali procede secondo le proprie esigenze e caratterizzazioni profonde. Nella commedia, quindi, non si partirà più dall'invenzione di un'avventura, complicata da colpi di scena, ma si pre-

senterà «la storia di un essere o di un gruppo di esseri, di cui si registrano fedelmente gli atti»⁴.

È chiaro allora che se il personaggio viene costruito sul modello della persona vera, e le sue azioni sono determinate esclusivamente da meccanismi psicologici identici a quelli dell'uomo reale, il suo modo di muoversi e di parlare, reso sulla scena, dovrà essere identico al nostro comportamento quotidiano. È la trasformazione drammaturgica che impone il nuovo stile di recitazione. E di ciò Antoine si mostra perfettamente consapevole. Il fatto è, scrive, che non si possono recitare le nuove commedie, tratte dalla fedele osservazione della vita, come si interpretano le commedie «di fantasia». L'opera classica «deve soprattutto essere detta poiché il personaggio non è, per lo più, che un'astrazione senza vita materiale». I personaggi delle nuove commedie, invece, sono «persone come noi, e il loro linguaggio è quello della vita quotidiana». E un'opera «vera» esige di essere recitata in modo «vero»⁵.

Dunque la recitazione rigorosamente modellata sul nostro comportamento quotidiano è imposta dalle nuove commedie di «osservazione» i cui personaggi riproducono esattamente, tanto nei loro caratteri esteriori, quanto nella dinamica psicologica che detta i comportamenti, le persone della vita reale contemporanea. Il risultato finale è la perfetta coincidenza, per l'occhio di chi guarda, tra attore e personaggio. Non è più una coincidenza ottenuta mediante strumenti psicologici, per cui l'attore, recitando, utilizza sapientemente un codice gestuale e vocale capace di sollecitare nello spettatore uno stato emotivo che lo porta a identificare interprete e personaggio. Si tratta invece di una semplice, anche se rigorosa e minuziosissima, sovrapposizione della gestualità recitata sulla gestualità quotidiana. L'attore è indistinguibile dal personaggio perché compie esattamente gli stessi gesti che una persona vera, su cui il personaggio è esemplato, compirebbe in quelle circostanze.

Solo quando «scarta», ricorrendo ad altri modelli gestuali – per lo più i modelli falsi delle convenzioni sceniche – l'attore si rivela dietro il personaggio e arresta così la dinamica della rappresentazione dell'opera naturalista. «Tutte le volte», scrive Antoine, «che sotto il personaggio si percepisce l'attore, lo svolgimento drammatico si interrompe»⁶.

Ovviamente, in questa prospettiva, l'identificazione dell'attore con il personaggio resta estranea a qualsiasi esigenza, o addirittura opportunità, di identificazione psicologica. Ciò che l'attore prova effettivamente quando recita non è particolarmente importante, anche perché è escluso che egli possa comprendere adeguatamente la psicologia del suo personaggio.

Su questo punto Antoine è categorico. «L'attore», scrive nella lettera a Le Bargy, «deve interpretare nel modo migliore possibile personaggi di cui gli sfugge la concezione», e in realtà non è altro che «un manichino, una marionetta più o meno perfezionata a seconda del suo talento». È sufficiente «che un'educazione tecnica del tutto materiale abbia reso flessibi-

le il suo corpo, il viso, la voce, e che una conveniente educazione intellettuale l'abbia messo in grado di capire semplicemente ciò che l'autore gli chiede di esprimere. Se gli si chiede di essere triste o allegro deve esprimere la tristezza o l'allegria senza valutare perché questi sentimenti gli siano richiesti»⁷.

Ma nonostante la rigorosa posizione di Antoine, centrata sull'esigenza di ottenere la sovrapposizione esterna della figura dell'attore su quella del personaggio, proprio l'impostazione naturalista del problema apre una possibilità inedita e radicale di giungere alla perfetta identificazione psicologica. Poiché i personaggi della commedia naturalista sono creati ad imitazione degli uomini del nostro tempo, l'attore, che è un uomo del nostro tempo, in carne e ossa, può non solo rendere perfettamente sulla scena i gesti e i movimenti del personaggio, ma anche riprodurre in sé tutti i moti interiori, perché la psiche del personaggio è costruita sul modello della psiche degli uomini contemporanei. L'attore è così in grado, almeno in linea di principio, di utilizzare il patrimonio delle proprie esperienze psicologiche, le proprie tendenze, il proprio passato, le memorie, i traumi, i desideri, adattandoli alle circostanze definite dalla commedia, per ricreare l'interiorità del personaggio.

Imponendo all'autore drammatico il modello dell'uomo reale, contemporaneo, e affidando lo sviluppo dell'azione esclusivamente alla coerente dinamica delle sue reazioni psichiche di fronte a circostanze identiche a quelle che possono verificarsi nella nostra quotidianità, il naturalismo finisce così per offrire le migliori possibilità sperimentali alle concezioni emozionaliste della recitazione. E una volta ampliato il processo di identificazione, che viene compiutamente esteso dall'esteriorità all'interiorità, nulla – né i gesti, né i sentimenti, né i pensieri – separa più la realtà dell'attore da quella del personaggio che rappresenta. Non solo l'interprete «sparisce» dietro al personaggio, ma la sua recitazione diventa la vera e propria incarnazione della creatura fantastica concepita dall'autore, che vive le proprie vicende di fronte agli occhi del pubblico.

Dietro all'ideale della recitazione come riproduzione perfetta dei comportamenti quotidiani opera quindi un preciso sistema di rapporti, istituito dal naturalismo, tra impostazione drammaturgica e realizzazione scenica. L'autore crea dei personaggi fantastici che sono – nella loro dinamica interiore e nel loro comportamento esteriore – perfettamente simili agli uomini veri. L'attore, che è un uomo reale, costituisce lo strumento perfetto per rendere sulla scena il personaggio creato dall'autore e può identificarsi totalmente con la creatura immaginaria. La recitazione, mentre riproduce nei dettagli il nostro comportamento quotidiano, appare come la vera e propria realizzazione materiale della creazione fantastica dell'autore.

È questa la prospettiva drammaturgica in cui si muovono i primi scritti teorici dedicati da Pirandello al tema della scrittura drammatica e della recitazione: *L'azione parlata* del 1899 e *Illustratori, attori e traduttori* del 1908.

A Pirandello appare del tutto ovvio che i personaggi posseggano i tratti delle persone reali. L'autore drammatico deve conferire alle proprie creature «caratteri» che li rendano «uomini» veri e non «manichini»⁸. Il personaggio, riproducendo la realtà psichica della persona dovrà manifestarsi come una totalità coerente, che rivela nelle differenti situazioni i propri diversi aspetti. «In ogni nostro atto», scrive infatti Pirandello, «è sempre tutto il [nostro] essere», e la difficoltà maggiore che l'autore drammatico deve superare è «trovare la parola che pur rispondendo a un dato immediato della situazione sulla scena esprima la totalità dell'essere della persona che la proferisce»⁹. Perciò lo sviluppo delle vicende in cui vengono coinvolti i personaggi è rigorosamente determinato – come vuole il naturalismo – dalla dinamica dei loro meccanismi psichici. «Non il dramma fa le persone», osserva Pirandello, «ma queste il dramma. Prima di ogni altro bisogna avere le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma»¹⁰. E se questi sono i principi che devono ispirare la stesura del testo drammatico, la rappresentazione scenica, dal canto suo, dovrà porsi come l'immediata realizzazione materiale, sensibile, dei personaggi concepiti dall'autore, che «per prodigio d'arte» escono da sé, «vivi» e «semoventi» dalla pagina scritta¹¹.

Fin qui restiamo dunque in un orizzonte non diverso da quello dell'impostazione naturalista. Pirandello vi inserisce però un'obiezione radicale. L'attore, come persona vera, è sostanzialmente affine ai personaggi teatrali che riflettono appunto i tratti dell'uomo in carne ed ossa. Ma non potrà mai far coincidere perfettamente la propria individualità – fisica e psichica – con quella del personaggio. «L'incarnazione piena e perfetta», spiega Pirandello, «è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura dell'attore, per esempio. A questo inconveniente si ripara, almeno in parte, con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione». Inoltre, «per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo sulla scena come l'autore ha voluto»¹².

Il principio della recitazione naturalista – la perfetta coincidenza di attore e personaggio – resta quindi per Pirandello l'unico criterio disponibile. Ma la sua attuazione potrà essere solo parziale e approssimativa. L'attore sulla scena dovrà sforzarsi di agire esattamente come agirebbe quel particolare personaggio nella vita reale. Però non potrà mai riprodurre perfettamente, in ogni dettaglio, l'aspetto, il comportamento e la vita interiore.

Tutto ciò non comporterebbe affatto, di per sé, l'allontanarsi dell'azione scenica dalla riproduzione della vita quotidiana. Se l'attore non coincide mai perfettamente con il personaggio nulla vieta che possa comunque,

sulla scena, agire e comportarsi esattamente come agisce e si comporta una persona reale nella vita di tutti i giorni. Ma Pirandello, mentre assimila la prospettiva drammaturgica del naturalismo ne trasforma uno dei presupposti. «Il nostro spirito», osservava infatti già in un articolo del 1900, *Scienza e critica estetica*, «consiste di frammenti, o meglio di elementi distinti, più o meno in rapporto fra loro, i quali si possono disgregare e ricomporre in un nuovo aggregamento»¹³. Otto anni dopo, nel saggio su *L'umorismo*, che è dello stesso anno di *Illustratori, attori e traduttori*, la dissoluzione dell'unità psichica dell'io è ormai compiuta: «Le varie tendenze che contrassegnano la personalità», scrive, «fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale. Come affermarla una, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?»¹⁴.

Non esiste dunque più, come postula il naturalismo, una coerenza unitaria del carattere individuale che collega i diversi aspetti della personalità e li rivela via via nelle differenti situazioni, esprimendo in ogni atto – come lo stesso Pirandello aveva sostenuto nell'*Azione parlata* – la «totalità dell'essere» di chi agisce. E si apre allora un problema di fondo. È possibile costruire personaggi artisticamente autentici e coerenti che riproducano in sé la costituzione psichica reale delle persone vere, dal momento che questa è labile e disgregata? Pirandello si era posto un problema analogo qualche anno prima, in una novella del 1903, che riprendeva una considerazione contenuta in un articolo su Capuana del 1896.

«In certi momenti», immaginava che lo ammonisse il suo antico precettore Pinzone, «la vita si fa così perfida che gli scrittori non possono farci nulla; e quanto più son fedeli nel ritrarla, tanto più l'opera loro è condannata a perire. Che virtù di resistenza vuoi che abbiano contro il tempo le creature nate dai pensieri nostri dissociati dalle azioni nostre impulsive e quasi senza legge, dai sentimenti nostri disgregati e nella discordia dei più opposti consigli; questi miseri, inani, affliggenti fantocci che può offrirti soltanto la fiera odierna?»¹⁵.

L'esigenza di costruire i personaggi a immagine e somiglianza della persona reale e dunque di riprodurre nella loro costituzione la disgregazione dell'io individuale si scontra con l'esigenza estetica di concepire il personaggio come creatura artistica perfetta e quindi coerente e unitaria in sé, immutabile. Né per Pirandello può valere l'ovvia soluzione di distinguere rigorosamente tra unità e coerenza psicologica, e unità e coerenza estetico-metafisica, sicché i personaggi potrebbero essere convenientemente privi di unità psicologica, a somiglianza delle persone, e dotati di unità estetica, in quanto creazioni artistiche. Per Pirandello la creazione artistica, se si pone in un rapporto autentico e non evasivo nei confronti della realtà deve

comunque riprodurre nella sua costituzione estetica la disgregazione e la contraddittorietà del reale. È questa la teoria centrale del saggio su *L'umorismo*, dove viene teorizzata l'arte appunto «umoristica» che al contrario dell'arte «convenzionale» riesce a rappresentare, esprimere e riprodurre in sé la condizione critica propria della realtà¹⁶.

Il problema del personaggio – creazione artistica che deve essere organica e coerente e riprodurre in sé, nello stesso tempo, la psiche umana labile e disgregata – resta sotterraneo, ma capitale, in tutta la produzione pirandelliana successiva al saggio sull'umorismo. Infatti Pirandello, mentre continua a proclamare l'esigenza di concepire la creazione artistica come sviluppo organico dei personaggi che devono liberamente dispiegare la propria individualità caratteristica nella fantasia dell'autore determinando le situazioni e le circostanze della storia, procede stilisticamente in modo assai diverso. In realtà il personaggio pirandelliano, com'è stato notato, si costruisce spesso attorno alla riutilizzazione di annotazioni e di battute già attribuite ad altri personaggi in opere precedenti. Questo modo di procedere, caratteristico di Pirandello, non esprime soltanto la dimensione artigianale del suo lavoro per cui l'autore economizza, riutilizzando in opere nuove materiali già usati, ma riflette indubbiamente la possibilità di concepire il personaggio – proprio perché esemplato sulla persona reale – come «assemblaggio» di parti che è lecito smontare e rimontare in nuove unità¹⁷.

A ciò si accompagna un secondo dato stilistico che assumerà un'importanza fondamentale per lo sviluppo della recitazione nella drammaturgia pirandelliana. L'individuo disgregato nelle sue pulsioni caotiche e incontrollabili, per Pirandello, com'è noto, trova una forma artificiale e dolorosa di ricomposizione nell'immagine sociale che l'opinione degli altri costruisce su di lui. Appare così dilacerato dal perenne conflitto tra la propria coscienza individuale che si affanna a trovare un'unità, le pulsioni interiori che rendono questa unità instabile e provvisoria, e la pressione dell'immagine sociale imposta dall'esterno. Questo, d'altronde, è proprio il tema portante di pressoché tutte le commedie di Pirandello nella prima fase della sua drammaturgia, da *Pensaci Giacomino* alla *Signora Morli una e due*.

La condizione della persona, come coscienza costantemente determinata da impulsi interiori imprevedibili o da fisionomie imposte dall'opinione altrui, è dunque quella della figura eterodiretta: un corpo e una prospettiva psicologica animati, tesi, modificati, alterati, ricomposti da imposizioni che sfuggono al controllo cosciente. La metafora della condizione umana è così la marionetta, «agita» e atteggiata da comandi su cui non può influire. È una metafora largamente utilizzata nell'opera pirandelliana. Ma ciò che qui più importa osservare è come la metafora finisca per riflettersi in forme descrittive che presentano appunto la figura e le azioni delle persone come figure e azioni di marionette, fantocci, automi. Se già nell'opera narrativa l'atteggiamento di diversi personaggi viene esplicitamente indi-

cato come quello di un fantoccio o di una marionetta¹⁸, nel teatro la somiglianza del comportamento con quello dell'automa artificiale diventa esplicita indicazione delle didascalie che prescrivono una particolare gestualità all'attore. Gli esempi sono numerosissimi, ed emergono in tutta la produzione teatrale pirandelliana, dal *Berretto a sonagli* fino ai *Giganti della montagna*. E il modello della marionetta o del fantoccio investe non solo la gestualità dell'attore, ma in qualche caso anche la voce, come nell'*Uomo, la bestia e la virtù* dove la signora Perella «parla con voce querula, quasi lontana, come se realmente non parlasse lei, ma il burattinaio invisibile che la fa muovere, imitando malamente e goffamente la voce di una donna malinconica»¹⁹.

Dunque, se nell'iniziale impostazione naturalista il personaggio fantastico, creato dall'autore, doveva riprodurre in sé i caratteri della persona vera, ora è la persona vera – nella nuova prospettiva pirandelliana – che assume i caratteri della marionetta perché in questa somiglianza si esprime la sua realtà profonda di individualità disgregata e incoerente, sottoposta al dominio degli impulsi emotivi incontrollabili o alla fredda tirannia della ragione. La recitazione, proprio per rendere la verità autentica della condizione umana, tende allora a staccarsi dalla semplice riproduzione dei nostri comportamenti quotidiani, per aprirsi ad un'allusione ricorrente alla figura del fantoccio, della creatura artificiale ed eterodiretta che indica appunto ciò che noi, sotto le apparenze più superficiali, effettivamente siamo. I due modelli recitativi – comportamento realistico quotidiano e gestualità da marionetta – nella scrittura pirandelliana per lo più coesistono. Il primo, che opera in superficie, prescrive all'attore una «vivace» e «spontanea» riproduzione dell'agire di tutti i giorni, giungendo in questa direzione a caute aperture verso la recitazione a soggetto, come all'inizio dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, quando gli attori si raccolgono sul palcoscenico in attesa della prova e la didascalia indica una «scena a soggetto» – saluti, conversazioni, commenti ai giornali – che abbia «vivacità» e «naturalzza»²⁰.

Il secondo modello recitativo, il modello della marionetta, costituisce invece una sorta di filigrana che traspare a tratti sotto la superficiale imitazione dell'agire consueto, e si manifesta talvolta clamorosamente come alla fine del secondo atto del *Berretto a sonagli* in cui Ciampa dà la carica alla moglie come se fosse una bambola meccanica.

In questo gioco estremamente sofisticato e sottile dei due modelli di recitazione si inserisce un ulteriore elemento di trasformazione che nasce proprio con la stesura dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e provoca la definitiva erosione, nel teatro pirandelliano, dell'impianto recitativo naturalista. Questo – come abbiamo ricordato – si fondava su una duplice esigenza. Il personaggio doveva riprodurre in sé i tratti della persona vera. E l'attore, sulla scena, doveva coincidere perfettamente con il personaggio. Di qui l'ovvia ma paradossale conseguenza: l'attore proprio perché agisce, parla

e si muove come una persona vera nella vita reale, riesce ad incarnare perfettamente la creazione fantastica dello scrittore.

Ora, nei *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello pone di fronte alcuni personaggi che rappresentano persone umane, in carne ed ossa (il capocomico, gli attori, il suggeritore, e via dicendo), e altri personaggi (il Padre, la Madre, la Figliastro, il Figlio, il Giovinetto, la Bambina) che rappresentano creature fantastiche nate dall'immaginazione dell'autore. Le due condizioni – dell'uomo vero e della creatura fantastica – nella prospettiva teorica di Pirandello sono radicalmente differenti, e la commedia si sviluppa in buona parte illustrando il contrasto tra le due realtà: quella degli uomini veri, che sono privi di consistenza individuale, perché la loro identità è disgregata nella molteplicità caotica di impulsi e tendenze incontrollabili, e quella dei personaggi, che posseggono la coerenza, la perfezione e la stabilità di esseri definiti secondo le loro esigenze nel mondo organico dell'arte. Il Padre, in battute che sono ormai perfino troppo note, spiegherà infatti al capocomico: «Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre 'qualcuno'. Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser 'nessuno'». E prosegue, «la nostra realtà... non cangia, non può cangiare, né esser altra, mai, perché già fissata – così – questa – per sempre (è terribile, signore!) realtà immutabile»²¹.

Ora, quando Pirandello mette sulla scena, a confronto, persone e personaggi, si pone il problema di indicare efficacemente, in modo visibile, la differenza tra le due condizioni. La prima soluzione che adotta nella stesura originaria della commedia, è questa. Mentre il capocomico e gli attori esprimono la loro realtà di persone con una recitazione che riproduce il comportamento quotidiano, i personaggi rivelano la loro condizione diversa con l'aiuto di effetti luminosi appena percettibili, e ricorrendo ad una gestualità che dovrebbe conferir loro una non meglio precisata levità di sogno.

Al loro apparire, una strana tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi, lieve respiro della loro realtà fantastica. Questo soffio di luce sparirà quand'essi si faranno avanti per entrare in relazione con gli attori. Serberanno tuttavia come una certa loro naturale levità di sogno, in cui son quasi sospesi, ma che pure non toglierà nulla all'essenziale realtà delle loro forme e delle loro espressioni²².

Ma quattro anni dopo, quando Pirandello rielabora il testo della commedia mettendo in scena i *Sei personaggi in cerca d'autore* con la propria compagnia, la soluzione appare assai diversa. Ciò che distingue i personaggi non è più la levità di sogno. È, se mai, la rigidità della statua.

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l'effetto che questi *Sei personaggi* non si

confondano con gli attori della compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo di appositi riflettori. Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i *Personaggi*... Si interpreterà così anche il senso profondo della commedia.

I *Personaggi* non dovranno infatti apparire come *fantasmi* ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli attori. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale... E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganza, con pieghe rigide e volume quasi statuario, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città, e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria²³.

In questa trasformazione dei personaggi da figure di sogno a statue viventi intervengono diversi elementi: dalla polemica implicita contro la messa in scena di Reinhardt che nel 1924 aveva ridotto i personaggi a fantasmi, distruggendo così l'immagine di una loro realtà autentica, anche se diversa da quella degli uomini veri, all'influenza esercitata su Pirandello proprio tra il 1921 e il 1924 dalle teorie di Tilgher, fino alle suggestioni tratte dai testi di Savinio (*La morte di Niobe*, *Capitan Ulisse*) che Pirandello ben conosceva perché erano stati rappresentati, o almeno provati dalla sua compagnia, dove la figura della statua che si anima e si muove sulla scena è una cifra ricorrente²⁴.

L'immagine della creatura artistica come statua vivente lievita comunque nella fantasia pirandelliana, e si ritrova in *Diana e la Tuda*, nel monologo di Hinkfuss all'inizio di *Questa sera si recita a soggetto*, e ancora in un articolo di Pirandello che appare su «*Comoedia*» nel 1931.

Mi è capitato spesso di pensare con spavento, con angoscia, all'eternità d'un'opera d'arte come a una solitudine divina, a cui nessuno può accedere, neppure il suo stesso creatore, dopo che ha compiuto la creazione... Nulla al mondo mi sembra più terribile di una statua nella sua immobilità. Nulla è più spaventoso di questa solitudine eterna delle forme immutabili, fuori dal tempo. Lo scultore, dopo aver creato una statua, se veramente crede di averle dato la vita, dovrebbe desiderare che la sua opera, come una cosa viva, potesse liberarsi dal gesto in cui l'ha irrigidita, e muoversi e partire... È a questa sola condizione che può tradursi in vita e muoversi ciò che l'arte ha fissato, a condizione che siamo noi a dare a questa forma movimento, una vita differente ed effimera... La vita che gli uomini danno ogni sera, a teatro, all'opera d'un poeta drammatico²⁵.

Ma al di là di questa raffigurazione, ciò che importa qui rilevare è l'esigenza posta a Pirandello dall'ideazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di riconoscere e manifestare scenicamente la differenza che nella sua concezione distingue ormai definitivamente l'uomo in carne ed ossa dal personaggio. I personaggi potranno sì riflettere la disgregata psicologia umana, e quindi assumere un comportamento e una gestualità contraddittori, slegati, come quelli delle persone vere, ma possiedono sempre una realtà diversa, non psicologica ma metafisica, che li distingue dagli uomini.

L'attore, in questa nuova ottica, quando recita – qualsiasi commedia reciti – rappresenta personaggi che non sono più, nel loro essere profondo, identici alle persone. Sono creature che per quanto concepite ad immagine e somiglianza degli uomini, non appartengono alla realtà quotidiana, ma al mondo fantastico dell'arte. Cade così l'esigenza di espellere dalla scena qualsiasi raffigurazione che non sia la riproduzione immediata della nostra vita reale e del nostro comportamento di ogni giorno. La scena si apre all'irruzione dell'immagine dichiaratamente fantastica (*La salamandra*, *Sogno (ma forse no)*, l'inizio del secondo atto di *Quando si è qualcuno*), e può riprodurre con la stessa libertà tanto i movimenti propri delle figure reali che scorgiamo nel mondo fisico intorno a noi (uomini e cose veri), quanto i movimenti che regolano le immagini mentali dei nostri sogni e delle nostre fantasie. «Senza che nessuno se ne sia accorto», osserva Pirandello spiegando nella *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore* la scena dell'apparizione di Madama Pace, «ho cambiato di colpo la scena: la ho riavvolta in quel momento nella mia fantasia pur non togliendola di sotto gli occhi degli spettatori, ho cioè mostrato ad essi, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso»²⁶.

Mentre il movimento fantastico può ora irrompere direttamente sulla scena teatrale sciolta dall'esigenza di riprodurre esclusivamente la realtà esterna, materiale, della nostra vita, l'attore perde il suo carattere di strumento privilegiato per l'incarnazione delle creature immaginarie concepite dall'autore. Infatti solo se il personaggio è la perfetta riproduzione dell'uomo reale, l'attore è il medium più adeguato per renderlo sulla scena. Ma ora il personaggio pirandelliano è qualcosa d'altro. L'inefficacia dell'attore, che per Pirandello in *Illustratori, attori e traduttori* consisteva solo nell'impossibilità di far coincidere le due individualità, dell'attore e del personaggio, diventa ora più grave. L'attore, uomo in carne ed ossa, presentando il personaggio sulla scena rischia di occultarne il carattere profondo di essere «diverso», superiore.

Affiora così, nell'ultima fase della drammaturgia pirandelliana, l'aspirazione ad una soluzione utopica, ideale, che auspica la messa in scena dell'opera senza l'intervento dell'attore, mediante il ricorso a fantocci o marionette – figure dunque, come i personaggi, nello stesso tempo simili e diversi dagli uomini reali – che si animano magicamente e recitano da sé il testo teatrale, come i fantocci che riproducono i personaggi della *Favola del figlio cambiato* nei *Giganti della montagna*, e ridono, parlano, ballano da sé nell'arsenale delle apparizioni di Cotrone²⁷.

Ma si tratta appunto di una soluzione ideale, concretamente impossibile. Dell'attore non si può fare a meno. È il suo compito che deve essere ridefinito. Impegnato a rendere sulla scena un essere di natura diversa, l'interprete non dovrà più partire dalla propria realtà personale – fisica e psichica – e adattarla per adeguarsi al personaggio, fino a giungere a una perfetta coincidenza tra sé e la creatura fantastica. La realtà personale dell'at-

tore, ciò che lui è, i suoi sentimenti, i suoi desideri, le sue esperienze, la sua vita interiore, il suo passato sono inutilizzabili per rendere la realtà «diversa» del personaggio. L'attore dovrà quindi spogliarsi di tutto ciò che è suo, in un atteggiamento di «abnegazione» nel senso proprio del termine, come spiega Salò nel primo atto di *Trovarsi* sostenendo che l'attore deve appunto «negare se stesso, la propria vita, la propria persona»²⁸. Sarà perciò del tutto indifferente per un'attrice che deve interpretare il personaggio di un'amante appassionata aver avuto o meno delle esperienze sentimentali proprie, nella sua vita di donna vera. «Non c'è bisogno ch'ella 'sappia' l'amore per sé», spiega sempre Salò, «basta che intuisca come lo sente il personaggio da rappresentare»²⁹. L'attore può allora a buon diritto proclamare, «sulla scena non sono mai io», perché ciò che di suo viene utilizzato nell'apparizione del personaggio è solo il corpo e la voce, e dunque gli elementi meramente fisici della sua persona, e non certo i pensieri, le emozioni, la vita interiore.

L'interprete, a questo punto, non può «sparire» dietro al personaggio, come vuole il naturalismo, adattando i propri materiali psichici fino a renderli identici a quelli della creatura fantastica. Deve piuttosto «svuotarsi» della propria vita interiore per creare le condizioni che permettono al personaggio di calarsi nel suo corpo e utilizzare la sua voce. La categoria della recitazione come coincidenza tra realtà dell'attore e realtà del personaggio si dissolve, sostituita dalla categoria della possessione. L'attore non riproduce più il personaggio, ma lo evoca, come figura completamente autonoma che si muove e parla da sé. Donata Genzi, nel finale di *Trovarsi*, mentre si toglie il trucco nella sua camera d'albergo dopo lo spettacolo, ripete le battute della sua parte ed appaiono alle sue parole, magicamente, gli altri personaggi della commedia rievocata che interagiscono con lei. Nei *Giganti della montagna* alle parole della *Favola del figlio cambiato* che Ilse recita corrisponde l'immediata apparizione di due personaggi, «le popolane», che proseguono con lei la scena.

In questo modo perfino il rapporto esclusivo che sembra dover legare l'attore con il proprio personaggio diventa ininfluente. L'atto della recitazione consente a un solo attore di evocare immediatamente più personaggi, tutti quelli che compongono la scena, e che si muovono accanto e attorno a lui.

La scena teatrale subisce allora un'ulteriore, profonda, trasformazione. Già non era più, nello sviluppo della prospettiva pirandelliana, il luogo in cui gli attori dovevano riprodurre gestualità e comportamenti identici a quelli della nostra vita quotidiana. Ora non è nemmeno più uno «spazio rappresentativo» in cui l'attore tenta di riprodurre con il proprio corpo e la propria voce, nel miglior modo possibile, ciò che un autore ha immaginato e scritto. È invece il luogo magico in cui si opera l'evocazione di esseri fantastici che rappresentano da sé le loro vicende. La recitazione si risolve in

un rito, di cui l'attore è l'officiante, che «sollecita» l'apparizione del personaggio, mentre le battute del testo e i movimenti dettati dalle didascalie tendono a diventare formula magica e incantesimo con cui l'attore procede all'evocazione sensibile, sulla scena, delle creature superiori del mondo fantastico dell'arte.

- ¹ *Le théâtre libre*, Parigi-Ginevra, 1979, p. 84.
- ² *Le naturalisme a théâtre*, in *Le roman expérimental*, Parigi, 1971, p. 163.
- ³ *Ivi*.
- ⁴ *Ivi*, p. 149.
- ⁵ Lettera a Sarcey in *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Parigi, 1921, p. 199.
- ⁶ *Causerie sur la mise en scène*, in «Revue de Paris», 1 aprile 1903.
- ⁷ *Le Théâtre Libre*, p. 22.
- ⁸ *L'azione parlata*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, 1965, p. 1017.
- ⁹ *Ivi*, p. 1018.
- ¹⁰ *L'azione parlata e Illustratori, attori e traduttori*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, rispettivamente pp. 1016 e 223-24.
- ¹¹ *L'azione parlata e Illustratori, attori e traduttori*, pp. 1015 e 214.
- ¹² *Illustratori, attori e traduttori*, p. 215.
- ¹³ *Scienza e critica estetica*, in Gösta Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stoccolma, 1966, pp. 227-28.
- ¹⁴ *L'umorismo*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, p. 150.
- ¹⁵ *La scelta*, in *Novelle per un anno*, Milano, 1959, II, p. 1050. Cfr. anche *Profili letterari. Luigi Capuana*, in «La critica», 22 aprile 1896.
- ¹⁶ Cfr. Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, 1985, pp. 109-16.
- ¹⁷ Su questo punto v. Claudio Vicentini, *Modelli di recitazione nel teatro di Pirandello*, in AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Genova, Costa e Nolan, 1987, pp. 210-11.
- ¹⁸ Cfr. ad esempio già la novella *Formalità*, *Novelle per un anno*, I, p. 170. Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare.
- ¹⁹ *Maschere nude*, I, p. 705. Su tutto il problema della figura della marionetta nelle didascalie di Pirandello vedi Silvana Sinisi, *La costumistica teatrale nell'epoca di Pirandello*, in AA.VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, 1984.
- ²⁰ Ma poi l'uso della recitazione a soggetto si ritrova in diversi altri luoghi. Cfr. ad esempio il finale del primo atto di *Trovarsi*.
- ²¹ *Maschere nude*, I, pp. 126-27.
- ²² *Sei personaggi in cerca d'autore*, Firenze, 1921, pp. 12-13.
- ²³ *Maschere nude*, I, pp. 76-77.
- ²⁴ Cfr. Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, pp. 187-95, e *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima fase della sua drammaturgia*, in AA.VV., *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Agrigento, 1985.
- ²⁵ *L'art et la mode*, in «Comoedia», 18 novembre 1931.
- ²⁶ *Maschere nude*, I, p. 66.
- ²⁷ Questa tarda soluzione utopica della marionetta, o comunque della creatura artificiale come strumento più idoneo per incarnare i personaggi si riflette anche nel nuovo carattere che assume la didascalia pirandelliana quando prescrive a chi recita una gestualità da marionetta. Mentre nelle opere precedenti l'atteggiamento della marionetta era volto ad esprimere la realtà profonda della natura umana, ora questo significato cade, e il personaggio viene già concepito in sé nella figura di marionetta. Vedi ad esempio nella *Favola del figlio cambiato* il personaggio dell'Uomo saputo, «buffo, panciuto, con bombetta in capo, / mazzetto in mano, / farsetto risicato, / calzoni a tubo e corti, / da lasciargli scoperte le caviglie, / si muove a modo di un burattino / e domanda con un inchino...», *Maschere Nude*, II, p. 1231.
- ²⁸ *Maschere nude*, II, p. 908.
- ²⁹ *Ivi*, p. 909.

Silvana Sinisi

Oggetti in cerca d'autore

Uno dei momenti scenicamente determinanti nei *Sei personaggi*, un vero e proprio *coup de théâtre*, è l'apparizione di Madama Pace evocata sulla scena per l'irresistibile forza d'attrazione esercitata dagli «oggetti stessi del suo commercio». Con un'inversione di ruoli l'oggetto non è più relegato sullo sfondo come un accessorio tutto sommato trascurabile nell'economia della rappresentazione, ma è esibito in primo piano come un protagonista che accentra su di sé l'attenzione sospesa degli astanti e determina il precipitare della situazione, «il prodigio di una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena»¹. L'azione sembra riproporre alcuni nodi tematici affrontati dalla ricerca futurista e da Marinetti in particolare, cui sembra rinviare anche il motivo della simultaneità e della compenetrazione spazio-temporale. Non è nostra intenzione tornare sull'argomento, peraltro più volte analizzato e ormai largamente accreditato, quanto partire da questo precedente per richiamare l'attenzione sul ruolo svolto dall'oggetto nella drammaturgia pirandelliana, di cui il caso dei *Sei personaggi* rappresenta senza dubbio l'esempio più famoso, ma certamente non isolato.

Si è sempre osservato la cura quasi maniacale con cui Pirandello descrive ogni particolare dell'ambiente scenico, così come, del resto, il trucco e l'abbigliamento dei personaggi. Per quanto riguarda l'arredamento si tratta per lo più di notazioni improntate ad un gusto piccolo-borghese di matrice naturalistica, in grado di far risaltare, per stridente contrasto, la latente follia che serpeggia nei comportamenti dei protagonisti, chiusi in un'esaltazione fissata priva di sbocchi, in una sorta di lucido delirio vissuto sino alle conseguenze estreme. Ma se per quanto riguarda i personaggi la decorosa rispettabilità delle apparenze, la maschera sociale, è continuamente tradita da tic gestuali, da afasie, da una enfaticizzazione espressiva nei dettagli del trucco o dell'abbigliamento, meticolosamente registrati da Pirandello al fine di far affiorare un retroscena psichico-profondo, non diversamente gli oggetti si sottraggono spesso al regime banale e rassicurante del