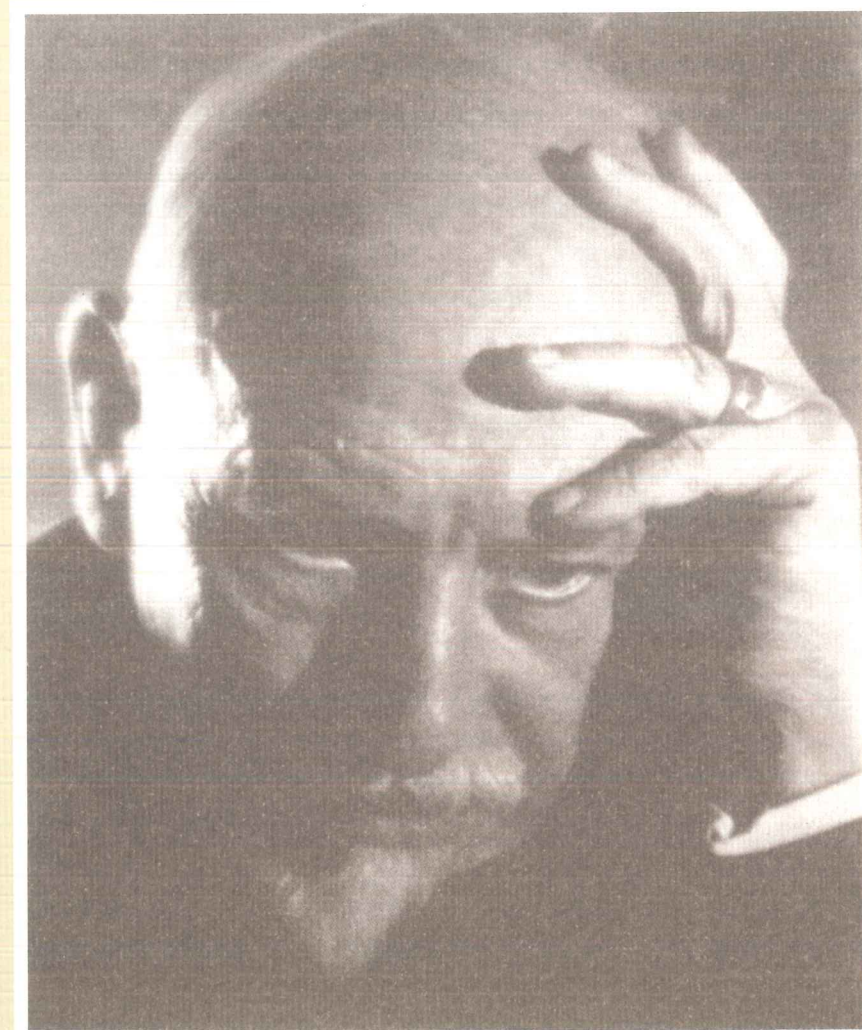

TEATRO STABILE TORINO

QUALCOSA DI VERO DEV'ESSERCI...

DA LUIGI PIRANDELLO



CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE E ORGANI DIRETTIVI
DEL
TEATRO STABILE TORINO

Presidente
GIORGIO MONDINO

Vice Presidente
PIETRO RAGONIERI

Consiglieri
MARIA LAURA MARCHIARO
MICHELE MORETTI
NICO ORENGO
LUCA REMMERT
NELLO STRERI

Revisori dei Conti
UBALDO CERVI
PIERO ROSSO
SERGIO URRU

Direttore
GUIDO DAVICO BONINO

Direttore Esecutivo
DARIO BECCARIA

Segretaria del Consiglio
GIOVANNINA BOERETTO

Redazione a cura di Luca Lamberti
Grafica e impaginazione: Adriano Bertotto
Foto delle prove: Giovan Battista Oberto

Fotocomposizione: Aime, Torino
Stampa: Comlito, Torino

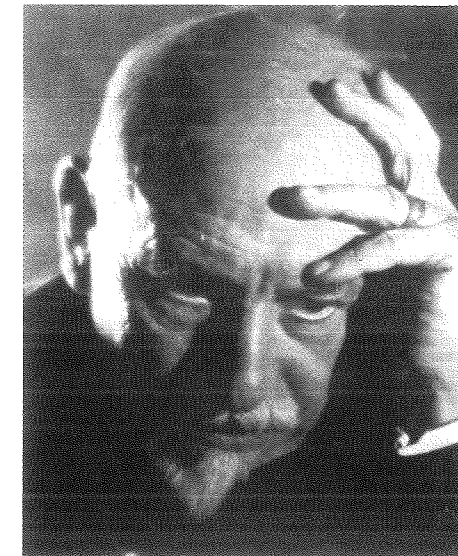
In copertina:
Luigi Pirandello

TEATRO
STABILE
TORINO

1994/95
SCUOLA DI TEATRO
DEL T.S.T.
Diretta da Luca Ronconi
CORSO 1994/1995

QUALCOSA DI VERO DEV'ESSERCI...

da Luigi Pirandello



26 allievi in cerca di un personaggio

Maurizio Bellandi, Nicola Bortolotti, Emiliano Bronzino, Barbara Callari,
Michela Cescon, Benedetta Cesqui, Paola D'Arienzo, Spartaco Dell'Elba,
Caterina Deregibus, Vito Di Bella, Ana Valeria Dini, Melania Giglio,
Guido Morbello, Elena Narducci, Luca Ocelli, Patrizia Pirgher,
Massimo Poggio, Aldo Querio Gianetto, Andrea Romero, Angela Salvatore,
Barbara Santini, Massimiliano Sbarsi, Sasà Tedesco, Marco Toloni,
Teresa Vanalesti, Irene Zagrebelsky
e i bambini: Marta Campigotto, Irene Cutrupi, Davide Balistreri

a cura di Luca Ronconi e Mauro Avogadro

impianto scenico di Carmelo Giammello

luci di Giancarlo Salvatori

interventi musicali a cura di Emanuele De Checchi

Allestimento tecnico del T.S.T. - Assistente volontario alla regia: Giancarlo Judica Cordiglia
Costumi: Devalle, Torino - Abiti: De Candia, Torino e Max Mara spa, Reggio Emilia



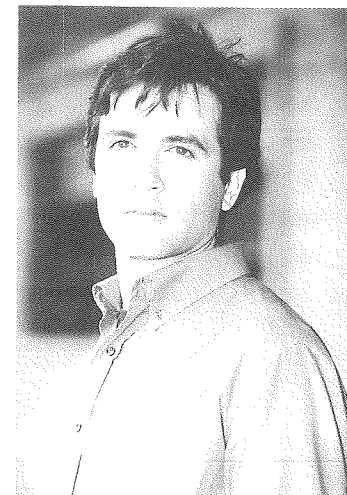
MAURIZIO BELLANDI



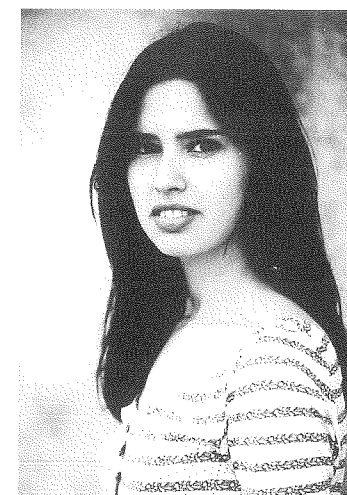
NICOLA BORTOLOTTI



EMILIANO BRONZINO



VITO DI BELLA



ANA VALERIA DINI



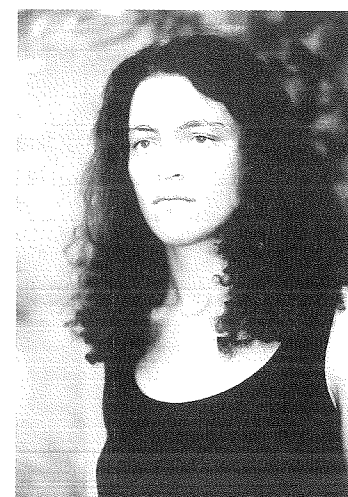
MELANIA GIGLIO



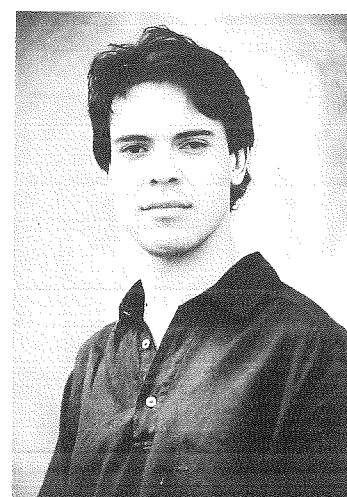
BARBARA CALLARI



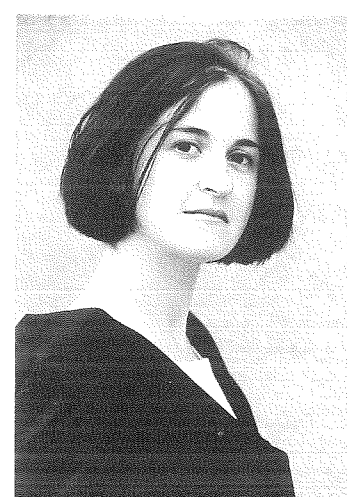
MICHELA CESCON



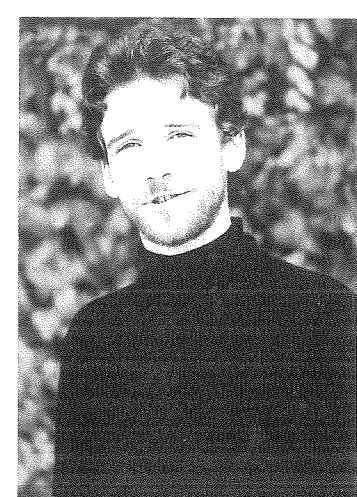
BENEDETTA CESQUI



GUIDO MORBELLO



ELENA NARDUCCI



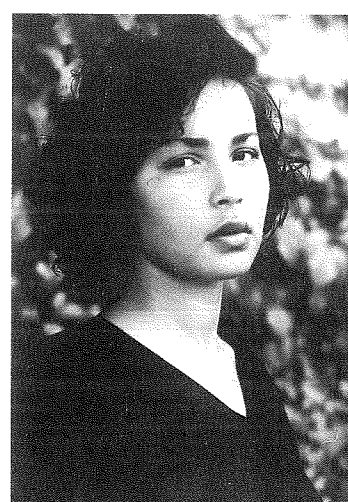
LUCA OCCELLI



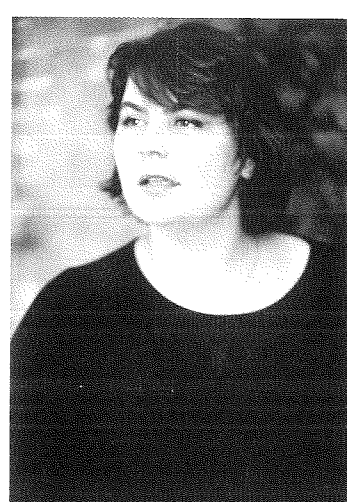
PAOLA D'ARIENZO



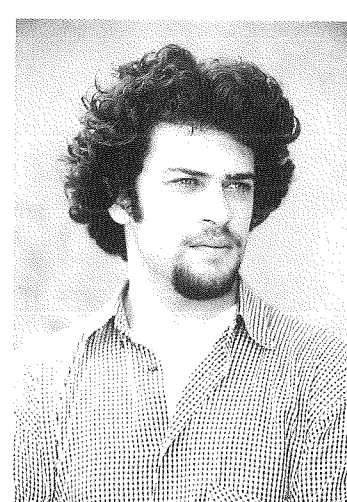
SPARTACO DELL'ELBA



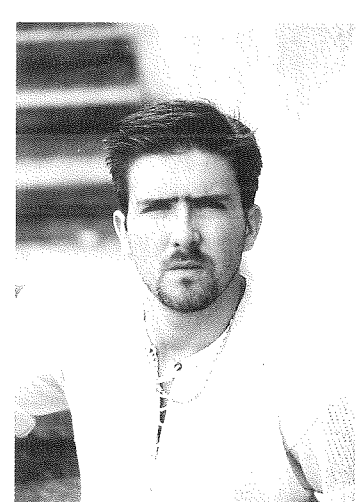
CATERINA DEREGIBUS



PATRIZIA PIRGHER



MASSIMO POGGIO



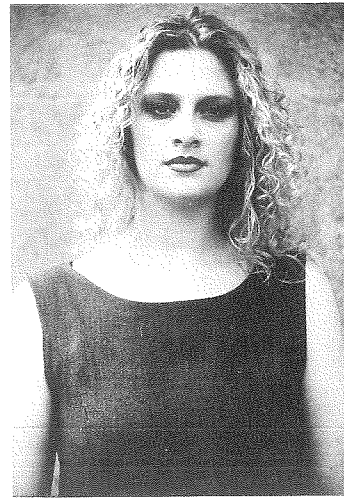
ALDO QUERIO GIANETTO



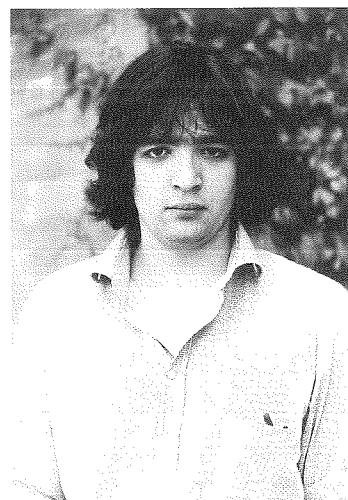
ANDREA ROMERO



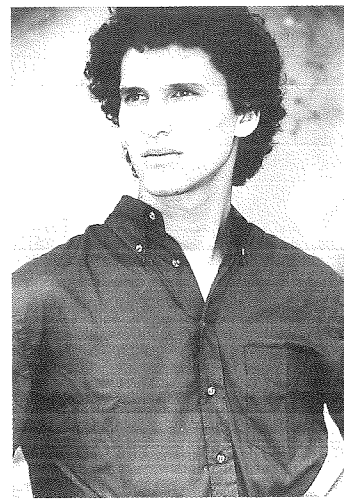
ANGELA SALVATORE



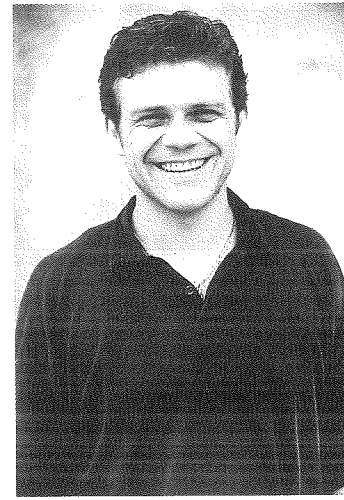
BARBARA SANTINI



MASSIMILIANO SBARISI



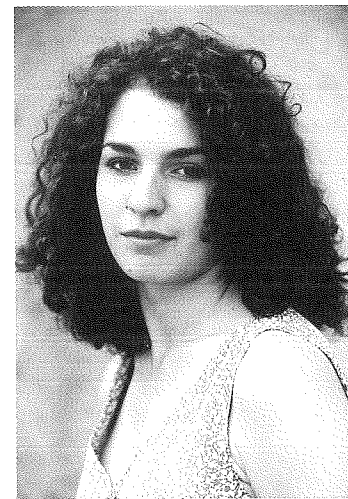
SASÀ TEDESCO



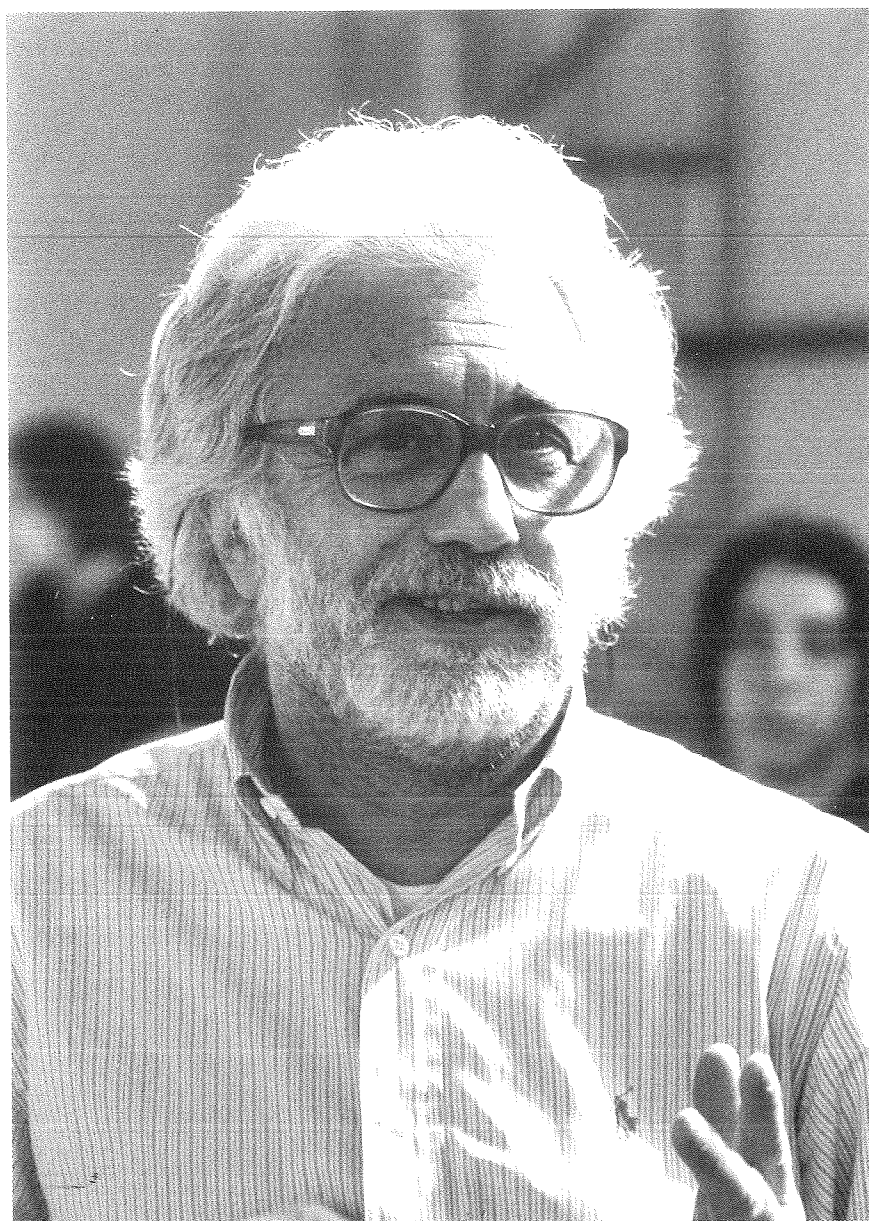
MARCO TOLONI



TERESA VANALESTI



IRENE ZAGREBELSKY



LUCA RONCONI

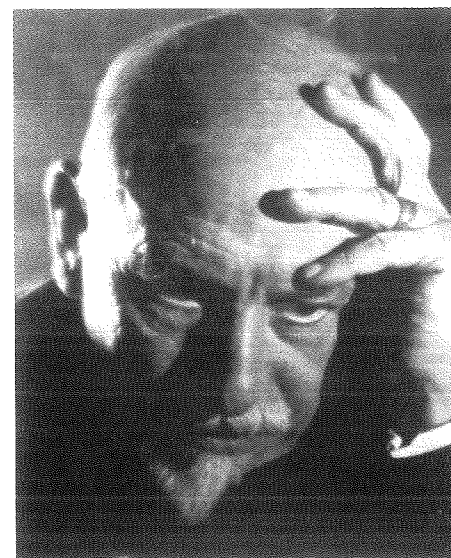
TEATRO
STABILE
TORINO

1993/95

SCUOLA DI TEATRO
DEL T.S.T.
Diretta da Luca Ronconi
CORSO 1994/1995

QUALCOSA DI VERO DEV'ESSERCI..

da Luigi Pirandello



26 allievi in cerca di un personaggio

Maurizio Bellandi, Nicola Bortolotti, Emiliano Bronzino, Barbara Callari,
Michela Cescon, Benedetta Cesqui, Paola D'Arienzo, Spartaco Dell'Elba,
Caterina Deregibus, Vito Di Bella, Ana Valeria Dini, Melania Giglio,
Guido Morbello, Elena Narducci, Luca Occelli, Patrizia Pirgher,
Massimo Poggio, Aldo Querio Gianetto, Andrea Romero, Angela Salvatore,
Barbara Santini, Massimiliano Sbarsi, Sasà Tedesco, Marco Toloni,
Teresa Vanalesti, Irene Zagrebelsky
e i bambini: Marta Campigotto, Irene Cutrupi, Davide Balistreri

a cura di Luca Ronconi e Mauro Avogadro

impianto scenico di Carmelo Giammello

luci di Giancarlo Salvatori

interventi musicali a cura di Emanuele De Checchi

Allestimento tecnico del T.S.T. - Assistente volontario alla regia: Giancarlo Judica Cordiglia
Costumi: Devalle, Torino - Abiti: De Candia, Torino e Max Mara spa, Reggio Emilia



MAURO AVOGADRO

LA SCUOLA DI TEATRO DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Con le repliche del saggio si conclude l'esperienza scolastica degli allievi e degli uditori iscritti al II Biennio del CORSO DI FORMAZIONE PER ATTORI, diretto da Luca Ronconi, organizzato dal Teatro Stabile di Torino su finanziamento della Regione Piemonte/Assessorato al Lavoro e alla Formazione Professionale e con il contributo del Comune di Torino (Assessorato alla Qualità della Vita).

Il numero complessivo dei partecipanti al Corso era, nel novembre '93, data di inizio, di 28 persone, ridotto ora a 26 per il ritiro di un allievo e di un uditore nel corso del secondo anno. Le ore di lezione sono state ufficialmente 2000 da registro, tuttavia la preparazione dei saggi (due nel corso del 1° anno e questo finale) hanno impegnato allievi e docenti per moltissime ore in più. I docenti del biennio sono stati: Mauro Avogadro, Annabella Cerliani, Marisa Fabbri, Claudia Giannotti, Franca Nuti, Luca Ronconi: *Recitazione e interpretazione del testo* - Antonella Astolfi, Iva Formigoni: *Educazione della voce e della respirazione* - Emanuele De Checchi: *Musica, canto* - Maria Della Pergola, Marise Flach, Caterina Mattea, Marco Merlini: *Educazione del movimento* - Guido Davico Bonino: *Letteratura italiana* - Piero Ferrero, Enrico Groppali, Massimo Lenzi, Roberto Tessari: *Storia del teatro*.

I ragazzi hanno inoltre seguito un seminario coi docenti del GITIS di Mosca, Sergej Isaev e Nikolaj Karpov.

Le tre analisi critiche che seguono riproducono, con inevitabili snellimenti (di cui è responsabile solo il curatore del presente programma di sala, Luca Lambertini), le introduzioni (nell'ordine della cronologia pirandelliana) a *Sei personaggi in cerca d'autore - Enrico IV*, Milano, Mondadori, 1993; *La vita che ti diedi - Ciascuno a suo modo*, ibidem, 1992; *Questa sera si recita a soggetto - Trovarsi - Bellavita*, ibidem, 1993, opera tutt'e tre di Roberto Alonge.

Si ringraziano autore ed editore per la gentile concessione.

« SEI PERSONAGGI »

Il 1921 è senza dubbio un anno capitale nella produzione pirandelliana. È ormai da cinque anni che scrive con continuità per il teatro, ma è in questo 1921 che Pirandello mette a segno contemporaneamente due testi destinati a restare, a ragione, fra gli esiti massimi della sua capacità creativa. Primo in ordine cronologico è *Sei personaggi in cerca d'autore*, composto a partire dall'ottobre del 1920. La maturazione è stata lenta e persino con qualche deviazione notevole di bersaglio. Doveva essere un romanzo e non già un testo teatrale, a giudicare da un primo abbozzo. Si tratta in ogni caso di un tema caro a Pirandello, che riporta a un nodo centrale della sua riflessione estetica, a quella che possiamo chiamare "la teoria del personaggio". Per Pirandello l'elemento significativo di un'opera è dato essenzialmente dal personaggio, che è visto come entità trascendente e, come tale, in grado di essere accolto in personalità diverse. Per Pirandello l'opera d'arte non è frutto di creazione assoluta, *ex nibilo*, ma, più semplicemente, operazione maieutica che aiuta la crescita e la fuoriuscita di un germe che non è stato determinato e prodotto per così dire dall'autore. L'autore funziona paradossalmente come un ventre caldo che accoglie germi fantastici che provengono da un "oltre". Sicché è possibile che il personaggio di un romanzo già pubblicato chieda di essere "reincarnato" in un altro romanzo (che è la situazione della novella *La tragedia d'un personaggio* che Pirandello pubblica nel 1911). Nei *Sei personaggi* abbiamo una semplice variante della situazione: personaggi che sono stati rifiutati, non portati a termine, da un autore, chiedono di poter nascere compiutamente a un capocomico.

Ma nella misura in cui i *Sei personaggi* sono testo teatrale, scrittura drammaturgia, e non più scrittura narrativa, il quadro complessivo tende a complicarsi e ad arricchirsi. Il dramma riflette non soltanto la generica "poetica" pirandelliana, ma anche, più specificatamente, la sua "poetica teatrale". Che è poi, curiosamente, una poetica - almeno inizialmente - estremamente diffidente verso il mondo dello spettacolo. Nel saggio del 1908 *Illustratori, attori e traduttori* Pirandello svela un duro antagonismo nei confronti dei concreti operatori della scena, cioè degli attori. Pirandello ha la netta convinzione che la mediazione dell'attore, fra autore e pubblico, è soltanto una disgrazia inevitabile: « Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore ». Si è sempre parlato di anticrocianesimo di Pirandello, ma non c'è dubbio che su questo aspetto limitato dell'"esecuzione teatrale" Pirandello non potrebbe essere più crociano di così. Tale concezione negativa della mediazione attoriale nasce infatti sulla base degli stessi presupposti crociani secondo i quali il testo teatrale è una realtà autosufficiente, mentre la rappresentazione ha unicamente una funzione pratica, di memoria, di comodità. Chi non legge il testo vede lo spettacolo; chi non può gustare una poesia nell'originale (perché ne ignora la lingua) si avvale della traduzione. E come la traduzione o sminuisce o guasta, perché non è possibile crocianamente ridurre in altra forma estetica ciò che ha già avuto la sua forma d'arte, così anche ogni allestimento teatrale verifica come condizioni certe la diminuzione e il guasto. Da questo punto di vista i *Sei personaggi* risultano indubbiamente come una sorta di semplice trascrizione in forma drammaturgica del saggio del 1908. I personaggi vivono sul palcoscenico un momento della loro esistenza; subito dopo gli attori reciteranno la stes-

sa sequenza, ma grande sarà la sorpresa e il dolore del Padre e della Figliastro che non riusciranno assolutamente a riconoscersi nelle battute e negli accenti del Primo Attore e della Prima Attrice. I *Sei personaggi*, presenta un palcoscenico teatrale nudo su cui una compagnia di attori sta provando un lavoro teatrale, giustappunto *Il giuoco delle parti*. Il dramma non riesce tuttavia a essere messo in prova. Gli attori non riescono a recitare nemmeno una battuta. Appena il Capocomico impone il suo «Attenzione, attenzione! Attacciamo!», subito entrano in scena i sei personaggi. L'interruzione è così troppo puntuale per non caricarsi di un più segreto significato. I personaggi che arrivano sul palcoscenico interrompendo gli attori sono personaggi di un'opera rifiutata dal proprio autore; personaggi non finiti, che desiderano la compiutezza e si illudono di trovare nel Capocomico il loro autore, come abbiamo già detto. Ma è esattamente questo dramma che Pirandello rifiuta. Nella *Prefazione ai Sei Personaggi* scritta in occasione della nuova edizione del 1925 scrive Pirandello: «Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi [i personaggi]; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma, che, senza dubbio, interessa loro soprattutto, ma non interessava affatto me». La rinuncia alla vicenda dei sei personaggi è la rinuncia a tutto il teatro borghese, perseguito appunto, da Pirandello fra il '16 e il '20. Se il teatro borghese non è altro che un continuo discorso sulla famiglia, letta come istituto-cardine della società costituita, i *Sei personaggi* possono ben riassumere le linee essenziali di tale drammaturgia. Si pensi, per intanto, alla scelta clamorosa dei nomi dei personaggi che sono, semplicemente, Il Padre, La Madre, Il Figlio, La Figliastro, Il Giovinetto, La Bambina: vale a dire pure indicazioni di rapporti familiari. È la classica famiglia borghese quella che abbiamo dinanzi agli occhi: il Padre ha una collocazione sociale imprecisata, ma comunque dirigente, avendo sotto di sé un «subalterno», un «segretario»; e riproduce naturalmente questa posizione egemone all'interno della famiglia, che si prospetta quindi secondo i moduli perfetti della famiglia patriarcale (la moglie è una «povera, umile donna», senza diritti sul Figlio, che viene pertanto strappato al suo «petto» e allevato secondo le convinzioni pedagogiche del Padre). Il legame che tiene uniti i componenti la famiglia è, ovviamente, come nella più classica delle famiglie borghesi, un legame-oppresione, una «catena» psicologica (che naturalmente copre profonde tensioni centrifughe, aspirazioni a una rottura totale, piena). Un clima di moralismo bigotto, sessuofobico, aleggia sull'ambiente familiare: risvolto, anche qui, di tendenze perverse segrete, di pulsioni sessuali inconfessate. Ma la tipicità della condizione espressa nella storia dei personaggi emerge soprattutto quando si rifletta sui due nuclei tematici della vicenda: la separazione della Madre dal Padre, che quasi ha costretto la moglie a ricrearsi una nuova famiglia con il suo ex-segretario, tenendo con sé il Figlio; e l'incontro semi-incestuoso del Padre con la Figliastro, nata insieme al Giovinetto e alla Bambina dalla nuova unione della Madre (la Figliastro è costretta a prostituirsi per rimediare alla miseria in cui la seconda famiglia è caduta dopo la morte del secondo uomo della Madre). Siamo cioè di fronte a una doppia analisi che coglie l'universo familiare, da un lato, nei suoi contatti problematici con il mondo esterno, suscettibili di incrinare la saldezza attraverso l'intromissione del «secondo uomo», attraverso il profilarsi sinistro del solito triangolo; e, dall'altro lato, nelle sue contraddizioni interne, nei rapporti torbidi fra i suoi componenti. Le due articolazioni del problema non sono tuttavia svolte fino alle estreme conseguenze. Per un verso il triangolo non si realizza (o si realizza solo idealmente, nella fantasia voyeuristica del Padre che contempla dal di fuori, con compiacimento, la nuova famiglia della moglie, della quale in qualche modo fa parte, almeno nel senso che è opera sua); per l'altro verso l'incesto è, prima di tutto, solo un semi-incesto, nella misura in cui si tratta della «figliastro» e non già della «figlia», e poi, in secondo luogo, non è consumato pienamente (Padre e Figliastro non si riconoscono nella casa di appuntamenti dove la giovane lavora, ma sopraggiunge la Madre a fermarli in tempo). Il tema incestuoso è poi rad-

doppiato dal legame che unisce la Madre al Figlio, ma qui il rapporto appare ancor più velato, illanguidito, risolto sotto forma di amore-rimorso da parte della Madre per aver abbandonato il Figlio che ora non può in alcun modo ricambiare il suo affetto.

Certo, nel momento stesso in cui dichiara di non voler rappresentare quella vicenda, Pirandello, di fatto, la rappresenta, ma la rappresenta, appunto, come vicenda «rifiutata». L'intera storia dei sei personaggi è sottoposta a un processo radicale di «straniamento» (cui Pirandello arriva per intuizione propria, in maniera autonoma, ma anche approssimativa, senza la lucida coerenza della riflessione di un Brecht, in anni non lontani da questi di Pirandello). Tutti i nodi fondamentali della vicenda (l'incontro incestuoso, la morte del Giovinetto e della Bambina, la fuga finale della Figliastro) sono già svelati per via narrativo-letteraria, sono «anticipati» allo spettatore prima ancora di essere «rappresentati» drammaticamente. C'è una frase del Capocomico che ritorna con significativa insistenza: «Bisogna far la scena». Tutta la seconda parte dei *Sei personaggi* costituisce uno sforzo disperato di «fare la scena», di drammatizzare la vicenda, sottoposta a continui effetti di straniamento. Ma non si tratta solo di artifici di distanziamento. È la stessa tecnica drammatica ad essere investita, incapace com'è dei continui cambiamenti di scena che la Figliastro vorrebbe (dice il Capocomico: «Eh, già! Ma d'altra parte, capiranno, non possiamo mica appendere i cartellini o cambiar di scena a vista, tre o quattro volte per Atto!»). E accanto al problema dello spazio c'è l'altro capitale problema del dialogo. La «terribile scena del giardino» – per usare le parole enfatiche del Padre – fra il Figlio e la Madre non può nemmeno essere abbozzata perché il Figlio si rifiuta, tace ostinatamente (sicché deve tacere per forza anche la Madre, che pure quella scena con il Figlio vorrebbe viverla intensamente, per dirgli tutto il suo amore). E tacciono per tutto il tempo, in maniera persino troppo scoperta, il Giovinetto e la Bambina («questi ultimi due non parlano», precisa Pirandello nella tavola dei personaggi). Nella misura in cui viene meno il dialogo il dramma risulta davvero problematico, in qualche modo dichiaratamente «impossibile», come ha ben visto Peter Szondi.

La densità straordinaria dei *Sei personaggi* consiste proprio nella sua ricca polivalenza di significati. L'opera pirandelliana è anche una inattesa e suggestiva testimonianza della vita scenica italiana in un passaggio nevralgico, quello che conduce dal teatro del «grande attore», di ottocentesca memoria, alla rivoluzione novecentesca che impone il nuovo modo di lavorare che va sotto la sigla di «teatro di regia». Si tratta di un processo che in Europa si avvia a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento ma che in Italia arriva con quaranta-cinquanta anni di ritardo, e proprio per la maggior forza frenante del protagonismo grande-attorico. Si faccia attenzione allora a un primo fatto apparentemente solo nominalistico: il Direttore della compagnia dei *Sei personaggi* si chiama Direttore-Capocomico. Pirandello riecheggia la struttura della compagnia capocomicale tipica dell'Ottocento ma con una variazione decisiva: il Capocomico non è più un attore, il primo degli attori, bensì solo una presenza esterna alla scena. E, in quanto esterno all'universo degli attori, già più lontano e superiore ad essi. L'edizione del '25 («quarta edizione riveduta e corretta con l'aggiunta d'una prefazione», come recita il frontespizio, base della versione definitiva) inserisce elementi ulteriori per sottolineare questa posizione gerarchicamente più elevata dal Capocomico. Il Capocomico è sempre «il signor Direttore», che avanza con il «bastone sotto il braccio», che vuole dare la multa alla Prima Attrice in ritardo, che dichiara che fra gli attori presenti non sono pochi «i cani», che parla con tono seccato alla Prima Attrice. Ma già nell'edizione originaria del '21 il maggior rilievo del Capocomico è evidente. Lungi dal limitarsi ad essere soltanto il coordinatore del lavoro degli attori, egli si pone come l'interprete della parola dell'autore, tende a definirsi essenzialmente come «il collaboratore dell'Autore». Da un lato ci sono gli attori, il suggeritore, insomma i rappresentanti di un

vecchio mondo teatrale, abituati a manipolare la scrittura drammaturgica, secondo una tradizione che risale ai comici dell'Arte; ma dall'altro lato c'è il prototipo del "fedele servo d'Autore" che non può entrare in polemica con questo anacronistico modo di fare teatro. Il suggeritore chiede se proprio deve leggere le didascalie del *Giuoco delle parti* e il Capocomico replica stizzito: «Ma sì! sì! Gliel'ho detto cento volte!». È da tempo dunque che il Capocomico combatte la sua battaglia. Per il suggeritore non si leggono le didascalie perché non fanno parte di diritto della scrittura drammaturgica, sono un'intrusione dell'autore nel campo specifico attorale. Per il Capocomico invece sono un'articolazione integrante, istradano un'ipotesi di regia. E lui le segue puntualmente: ripete agli attori che dovranno entrare «di qua» o «di là», esattamente in accordo alle indicazioni pirandelliane. Parimenti impone al Primo Attore di avere il previsto berretto da cuoco, nonostante le resistenze dell'interprete. Non c'è soltanto il rispetto – di per sé già innovatore a fronte della pratica attorale del tempo – del testo; c'è anche il fatto che quello che può apparire al Primo Attore un dettaglio «ridicolo» è invece elemento di una chiave interpretativa complessiva.

Il Capocomico aspira inconsciamente a ridefinirsi come ruolo di *regista* (in realtà il termine è dei primi anni trenta, Pirandello non lo usa ancora), come sguardo che dall'esterno illumina il testo e predispone gli attori entro il quadro dell'interpretazione data. Pirandello rappresenta gli attori come esseri superficiali, incolti, ma il suo Capocomico è un'altra cosa; è l'intelligenza del testo, è la salvaguardia dell'Autore rispetto alle semplificazioni e gli arbitrii dell'attore. D'altra parte è sintomatico che i Sei esordiscano con una battuta in cui si dicono «in cerca d'autore», dicendola però al Capocomico. Cercano un autore ma sono andati a cercarlo in un teatro, e hanno chiesto esplicitamente del Capocomico (battuta dell'usciera: «Scusi, signor Commendatore. [...] Ci sono là certi signori, che chiedono di lei»). Insomma, la vicenda dei *Sei personaggi* va anche presa un po' alla lettera: ci sono dei personaggi che cercano un autore e investono il Capocomico di siffatta funzione drammaturgica. In un momento in cui Pirandello non riesce ancora a liberarsi dei suoi fantasmi crociani, in cui non sa vedere "la creatività dello spettacolo offerto dalla scena", il Capocomico è comunque già investito di un mandato di tutto riguardo; gli è delegata l'alta funzione di scrittore, sia pure di scrittore di canovaccio. Si ripensi infatti al primo tempo dei *Sei personaggi*, fino all'interruzione, allorché Capocomico e personaggi si ritirano nel camerino del primo piano per stendere la traccia dello spettacolo da fare. Fino a quel punto assistiamo a un confuso accavallarsi dei personaggi che vengono in proscenio a vomitare le loro storie, ad azzuffarsi tra loro, ma senza riuscire a dare uno svolgimento ordinato e teatralmente plausibile. Rispetto a questo caos pulsionale il Capocomico è, per un verso, l'unica autorità morale, il solo in grado di far star zitta l'impertinente Figliastro, e, per l'altro verso, la mente ordinatrice («Imponga un po' d'ordine» gli chiede non a caso il Padre). In definitiva il dramma dei Sei è realizzabile – per quel poco o quel tanto che è possibili – unicamente nella misura in cui il Capocomico si assume la gestione complessiva delle cose, nella misura in cui si incarica di andare a «concertare» un canovaccio, secondo la tradizione della Commedia dell'Arte, cui si rifà esplicitamente il termine tecnico di «concertare». Dal proprio camerino il Capocomico ritorna con una scaletta definitiva e organica di scene e di atti (un primo atto con le sequenze Figliastro-Madama Pace, Figliastro-Padre, Figliastro-Padre-Madre; un secondo atto con un'altra serie di sequenze raggruppate nel giardino: la Madre che cerca di placare la Figliastro per non irritare il Figlio; la Bambina che mostra alla Figliastro i fiori «pittoli pittoli»; l'apparizione del Giovinetto che spia; la scena capitale fra Madre e Figlio; il Figlio che scopre la morte dei due bambini).

Il Capocomico combatte insomma una doppia battaglia: contro i personaggi e contro gli attori (spesso correvi quando "traducono" i personaggi: si veda la sequenza del Padre e della Figliastro ripetuta dal Primo Attore e dalla Prima Attrice, e si osservi come in questo passo il Capocomico col-

ga perfettamente i limiti della recitazione troppo caricata del Primo Attore che infatti gli "rifà" sotto gli occhi a mo' di correzione recitativa). Opera come un timoniere esperto e capace, mediando continuamente gli attriti e le tensioni che si determinano fra personaggi da un lato e attori dall'altro. Occorre insomma evitare la lettura falsa che appiattisce tutto in una contrapposizione binaria personaggi/teatranti, mettendo in unico fascio attori e Capocomico. Il Capocomico, lungi dal poter essere ridotto al mondo degli attori, prefigura in qualche modo la nascente figura del regista, il suo modo nuovo di lavorare, in opposizione radicale con il modo vecchio di lavorare, tipico degli attori.

Roberto Alonge

La trilogia del teatro è – contrariamente a quanto si pensa di solito – un risultato a posteriori, un sigillo che Pirandello incide sui suoi tre testi – *Sei personaggi*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto* – una volta arrivato a comporre l'ultimo. L'espressione compare sostanzialmente per la prima volta nella prefazione al volume del 1933 di Mondadori che ristampa tutt'e tre insieme le opere in questione. Un approccio corretto al problema richiede anzi qualche piccola precisazione filologica: i *Sei personaggi* edizione originale del 1921 sono altra cosa dei *Sei personaggi* edizione definitiva del 1925; e *Ciascuno a suo modo* edizione originale del 1924 è altra cosa da *Ciascuno a suo modo* edizione definitiva del 1933. Soltanto *Questa sera si recita a soggetto*, edizione originale del 1930, non presenta varianti di importanza sostanziale. Insomma il discorso meta-teatrale si arricchisce strada facendo, non è affatto chiaro e unitario sin dall'inizio. Possiamo anzi dire che la piena maturità del discorso arriva per Pirandello solo con il 1929, come si evidenzia dal fatto che soltanto *Questa sera si recita a soggetto*, finito di scrivere nel 1929, non richiede aggiustamenti e ripensamenti. Ma qual è il senso complessivo di questo diagramma 1921/1924/1925/1930/1933? Diciamo che Pirandello si apre progressivamente a un rifiuto sempre più netto e più fermo della *scatola teatrale* della tradizione ottocentesca. I *Sei personaggi* del 1921 si limitano a *mimare* una rivoluzione scenica, dal momento che tutto si svolge sul palcoscenico e che i sei personaggi entrano direttamente sul palcoscenico, provenendo dalla porticina di servizio da cui arrivano gli attori, cioè dietro il palcoscenico. Anche *Ciascuno a suo modo* del 1924 obbedisce alla stessa impostazione “moderata”, di apparente eversione delle forme teatrali. Tutti i contrasti fra gli spettatori (che sono soltanto *finti spettatori*), oppure fra gli spettatori e gli attori (e personale del teatro) si svolgono rigorosamente sul palcoscenico. Il palcoscenico simula lo spazio teatrale complessivo. Le indicazioni sono nitidissime. All'inizio del Primo Intermezzo Corale: «Il sipario, appena abbassato, si rialzerà per mostrare quella parte del corridoio del teatro che conduce ai palchi di platea, alle poltrone, alle sedie, e in fondo, al palcoscenico». E al principio del Secondo Intermezzo: «Di nuovo il sipario, appena abbassato alla fine del secondo atto, si rialzerà per mostrare la stessa parte del corridoio che conduce al palcoscenico». Gli Intermezzi non sono insomma intervalli veri per gli spettatori veri, ma sorta di atti ulteriori camuffati con il nome di «Intermezzi». C'è un solo vero intervallo per gli spettatori reali, ed è al termine del Primo Intermezzo, come si evince dalla famosa intervista di Pirandello pubblicata sulla rivista «Comoedia» il 15 gennaio 1924 sotto il titolo *La più indiatolata commedia di Pirandello*: «*Ciascuno a suo modo*»: «A questo punto suona il campanello, e tutti si avviano dal foyer verso l'interno del teatro per il secondo atto. Allora il sipario cala davvero, e il pubblico, quello vero, può venire nel foyer, vero, a fare i suoi commenti veri». *Ciascuno a suo modo* può anche sembrare «la più indiatolata commedia di Pirandello, ma in realtà tutto si svolge rispettosamente sul palcoscenico tradizionale, e nulla viene a incrinare la secolare distinzione e separazione fra attori e spettatori. I *finti spettatori* non si confondono in alcun modo con i *veri spettatori*: i primi stanno sul palcoscenico e i secondi stanno in platea. L'unico tentativo di superare questa barriera sta nelle due paginette della *Premessa* che precede i due atti e i due Intermezzi di *Ciascuno a suo modo*, ma questa *Premessa* non esiste nell'edizione originale del '24 della commedia.

Le cose si complicano con il 1925, l'anno dell'edizione definitiva dei *Sei personaggi*. La variante maggiore è data appunto dal diverso ingresso dei sei personaggi, che entrano dalla platea, che si mescolano cioè agli spettatori reali. E anche il Capocomico andrà su e giù, fra palcoscenico e platea, per seguire meglio l'azione. È cioè soltanto con il '25 che Pirandello comincia a praticare un'interazione effettiva fra palcoscenico e platea, tra finzione e realtà. E di questo farà tesoro, dapprima, nel terzo testo della trilogia, *Questa sera si recita a soggetto*, che è del '29, e, poi, nel '33, con la seconda edizione di *Ciascuno a suo modo*. È qui che compare la *Premessa* in cui Pirandello allarga la spettacolarità all'edificio autentico, reale, del teatro (le indicazioni prevedono «nei pressi del botteghino», «sulla strada o, più propriamente, sullo spiazzo davanti al teatro»). Qui veramente gli attori della vicenda e gli *spettatori finti* si mescolano agli *spettatori veri*. La data discriminante è dunque il 1925; la compiuta acquisizione di Pirandello alla rivoluzione teatrale avviene con la seconda metà degli anni Venti. La concomitanza con l'esperienza del Teatro d'Arte di Roma (che copre gli anni dal '25 al '28) è tanto evidente quanto eloquente. Il superamento delle vecchie forme non è in Pirandello un dato connaturato ma è il frutto di una crescita intellettuale che corrisponde al maturare di una pratica professionale. L'impegno nel capocomicato spinge Pirandello alle conclusioni cui l'avanguardia europea è giunta da tempo.

In verità è opportuno inserire la trilogia pirandelliana del teatro nel teatro nel contesto storico del primo ventennio del Novecento. Sin dal 1913 Marinetti pubblica un manifesto, *Il Teatro di Varietà*, che insiste sulla necessità di uno spiazzamento radicale nella relazione palcoscenico-platea. Il teatro di varietà gli appare l'unico capace di utilizzare la collaborazione del pubblico, di sottrarre il pubblico alla sua condizione tradizionale di «stupido *voyeur*». Se il teatro ottocentesco è fondato sulla finzione della quarta parete che esclude il pubblico, il teatro futurista mira appunto a infrangere questa distanza, ad attivizzare il pubblico, facendo in qualche modo dello spettatore *un attore*. Nei primi mesi del '15 Marinetti – con Settemelli e Corra – lancia un altro manifesto, *Il teatro futurista sintetico*, le cui conclusioni tornano a ribadire l'urgenza di «eliminare il preconetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori». Alle *serate futuriste* si affiancano ben presto le *serate dadaiste*, le une a le altre caratterizzate da un incontro-scontro fra pubblico e artisti di straordinaria carica dirompente. Alla cultura dadaista appartiene il testo di Breton e Soupault *S'il vous plait*, del 1920, il cui quarto atto (una discussione del pubblico sullo spettacolo) presenta molti punti di contatto con *Ciascuno a suo modo*. Gli attori che recitano la parte degli spettatori (dissenzienti o consenzienti) sono collocati però nello spazio reale del luogo teatrale: le poltrone di platea, i palchi. A differenza di quanto avviene cioè in *Ciascuno a suo modo* i finti spettatori sono situati a fianco dei veri spettatori.

Le brevi considerazioni svolte fin qui ci riconfermano il carattere *moderato* delle innovazioni pirandelliane, almeno fino al 1924. Il primo quarto di secolo è tutto attraversato dal motivo della *partecipazione* del pubblico, del suo coinvolgimento: Futurismo, Dadaismo, Avanguardia Sovietica dei primi anni successivi alla Rivoluzione d'Ottobre. Pirandello risente di tutto questo e ha la capacità di depurare, rielaborare, approfondire. Ma a partire da una *medietà* che va sottolineata. La strategia del progetto culturale degli intellettuali europei di quegli anni punta – consciamente o inconsciamente – a valorizzare al massimo l'intervento del pubblico, a determinare l'interruzione della realtà, della vita, nel campo dell'arte e della finzione. Pirandello, tutto al contrario, sta ancorato saldissimamente al valore dell'arte, alla sua autosufficienza. *Ciascuno a suo modo* prende spunto da una vicenda di vita vissuta, ma esalta poi in maniera fermissima il primato della *fictio*. Delia Morello e Michele Rocca sono personaggi della *fictio* mutuati da un fatto di cronaca di cui sono stati protagonisti la Moreno e il barone Nuti i quali, spettatori della *fictio*, non si ritrovano in es-

sa, si sentono sfigurati e traditi e dunque gridano la loro rabbia. Ma poi, alla fine, si comportano esattamente come i personaggi inventati. È la vittoria insomma dell'arte che in qualche modo *divina* la realtà, intuisce e anticipa i comportamenti del reale. Ma c'è un passo, in chiusura di *Ciascuno a suo modo*, che potrebbe consentire di spingere ancora più in là il discorso pirandelliano sulla supremazia dell'arte.

È un passo che non cessa di stupirci e di inquietarci. Il Nuti e la Moreno hanno replicato la scena del Rocca e della Morello, e se ne sono andati via, abbracciati. Lo Spettatore intelligente sentenza: «Hanno fatto per forza sotto i nostri occhi, senza volerlo, quello che l'arte aveva preveduto!», ma l'Attore Brillante ha l'ultima parola: «Non ci creda, signore. Quei due là? Guardi: sono l'attore brillante che ha rappresentato, convintissimo, la parte di Diego Cinci nella commedia. Appena usciti dalla porta, quei due là... - Lor signori non hanno veduto il terzo atto». C'è forse un segreto in questa battuta dell'Attore Brillante. I puntini di sospensione censurano una verità celata, forse inconfessabile. Anche la costruzione dialogica è molto insolita. Il filo logico dovrebbe essere a un dipresso il seguente: *Non ci creda, signore. Quei due là? Appena usciti dalla porta, quei due là...* E invece la linearità di siffatto messaggio è stranamente spezzata, deviata. Pirandello inserisce nel cuore della comunicazione l'autopresentazione dell'Attore Brillante («Guardi: sono l'attore brillante che ha rappresentato, convintissimo, la parte di Diego Cinci nella commedia»). Ci chiediamo perché mai l'Attore Brillante senta la necessità di dichiararsi in maniera tanto solenne. E perché solo a questo punto, e non prima, qualche battuta prima? Ma perché soprattutto in questo modo strano, a metà di un discorso che vorrebbe essere puramente informativo sulle vicende del Nuti e della Moreno? Proviamo a rispondere dicendo per intanto questo: se l'Attore Brillante si presenta con tanta ricchezza di specificazioni è *perché c'è bisogno che si presenti*. È cioè perché egli non è facilmente riconoscibile dal pubblico. Il trucco facciale, il costume, sono stati sufficienti a modificare sensibilmente la persona. L'Attore Brillante si deve confessare dinanzi agli spettatori come interprete di Diego Cinci perché la cosa non è così evidente, sia pure per chi l'ha avuto sotto gli occhi per circa due ore.

Ma se le cose stanno in questi termini, ecco allora che comincia a tralucere il profilo di un'equazione suggestiva, ovviamente con un valore incognito da scoprire. Diego Cinci sta all'Attore Brillante come il Nuti e la Moreno stanno a xy. Meglio ancora: Cinci è l'Attore Brillante, così come il Nuti e la Moreno sono semplicemente... il Primo Attore e la Prima Attrice (i quali, ovviamente, «appena usciti dalla porta», torneranno indietro di nascosto, nei camerini, a spogliarsi anche dei costumi di Nuti e della Moreno). Trovare l'incognita xy può essere facile come l'uovo di Colombo. Pirandello è naturalmente abile a lasciare dei segni, delle tracce.

Sin dall'inizio dice che la folla degli spettatori si apre per lasciar passare «alcuni attori e alcune attrici e l'Amministratore della Compagnia e il Direttore del Teatro, che vorrebbero persuaderli a rimanere» (corsivo nostro), restando volutamente nell'indeterminato. Il dialogo prevede battute attribuite a Il Caratterista, a La Caratterista, a L'Attore Brillante (o anche, genericamente, a Uno degli Attori, Un Altro, Un Altro Attore), ma non c'è indizio di battute assegnate al Primo Attore o alla Prima Attrice. La spiegazione è agevole. Perché il Primo Attore e la Prima Attrice non possono essere presenti in questa scena in cui si commenta l'uscita del Nuti e della Moreno abbracciati, e visto che il Nuti e la Moreno non sono niente altro che lo stesso Primo Attore e la stessa Prima Attrice. Di lei è tutto detto espressamente, con molto anticipo, da parte della Caratterista: «La prima attrice del resto se n'è già andata!». Per quanto riguarda invece il Primo Attore abbiamo un'indicazione in negativo. Nell'edizione originale del '24 gli spettatori lasciano passare, propriamente, «alcuni attori e alcune attrici della Compagnia, *specialmente tra coloro che hanno preso parte al primo atto*, e

l'Amministratore della Compagnia e il Direttore del Teatro, che vorrebbero persuaderli a rimanere». Orbene, nel primo atto non entra mai in scena Michele Rocca, cioè il Primo Attore. La precisazione funzionava quindi come spia sotterranea e involontaria, per informarci indirettamente che il Primo Attore faceva parte dell'imprecisato insieme di «alcuni attori e alcune attrici» che si fermano per un attimo a discutere con il pubblico. Il che contraddiceva con la possibilità che il Primo Attore sopravvenisse in quel momento in qualità di barone Nuti a fare la sua scena d'odio e d'amore con la Prima Attrice in qualità di Amelia Moreno (e contraddiceva anche l'indicazione dell'Attore Brillante: «Appena usciti dalla porta, quei due là...»). Va detto subito infatti che nella prima rappresentazione (del '24) della commedia - allestita da Dario Niccodemi, ma sotto lo sguardo vigile di Pirandello, e quindi in qualche modo *autenticata e legittimata* dallo stesso autore - Vera Vergani sosteneva la doppia parte della Morello e della Moreno, Luigi Cimara la doppia parte di Rocca e del barone Nuti. La successione delle scene delle due coppie di amanti deve essere quindi tale da consentire al Primo Attore e alla Prima Attrice di impersonare i due ruoli. Pirandello si è accorto dell'errore contenuto in quella precisazione che abbiamo posto sopra in corsivo («specialmente tra coloro che hanno preso parte al primo atto») e l'ha pertanto soppressa nella ristampa della commedia del 1933.

La scelta operata da Niccodemi è troppo impegnativa perché non la si debba considerare autorizzata da Pirandello. La doppia presenza del Primo Attore e della Prima Attrice rispettivamente come Rocca-Nuti e Morello-Moreno spiega meglio certe battute, come questa protesta della Moreno: «La mia stessa voce! I miei gesti! tutti i miei gesti! Mi sono mai vista! mi sono vista là!». È ovvio, dal momento che è la stessa attrice che ricopre i due ruoli... E dice bene allora, con sottile intelligenza delle cose, uno degli spettatori quando così interroga: «E ci sono dunque in teatro *gli attori del dramma vero, della vita?*» (corsivo nostro). Attori quelli della finzione Rocca-Morello, e attori quelli della realtà Nuti-Moreno. Forse la vicenda è ispirata veramente a un fatto di cronaca, a un Nuti e a una Moreno autentici, ma ciò che è da escludere recisamente - ciò che esclude per lo meno lo spettacolo di Niccodemi-Pirandello - è che i protagonisti reali siano fra il pubblico che assiste alla vicenda teatralizzata. Non il Nuti e la Moreno in persona, ma il Primo Attore e la Prima Attrice che si sono camuffati come tali. Nell'intervista citata a «Comoedia» Pirandello espone la trama di *Ciascuno a suo modo*, ma quando arriva alla Moreno e al Nuti spettatori non può fare a meno di lasciarsi andare a una battuta ironica, quasi una confessione cifrata: «Quella signora Morello, per la quale è successo, nell'antefatto, il dramma fra due uomini, è proprio la signora Moreno che, da un palco, ha assistito alla rappresentazione; e quell'uomo, nella commedia, è proprio l'uomo che sedeva vicino alla Moreno in teatro! *Quanto al morto non assiste alla rappresentazione*» (corsivo nostro). L'ironia scoperta sul morto che «non assiste alla rappresentazione» ci autorizza in qualche modo a sospettare che nemmeno il Nuti e la Moreno assistono alla rappresentazione, per il semplice fatto che essi sono impersonati dallo stesso Primo Attore e dalla stessa Prima Attrice che impersonano il Rocca e la Morello. Non dunque l'arte che copia la vita, e nemmeno la vita che copia l'arte, ma *l'arte che copia l'arte*. Nei *Sei personaggi* gli attori rifacevano la scena fra il Padre e la Figliastro; in *Ciascuno a suo modo* il Nuti e la Moreno rifanno il Rocca e la Morello, cioè il Primo Attore e la Prima Attrice rifanno il Primo Attore e la Prima Attrice. Fra i *Sei personaggi* e *Questa sera si recita a soggetto*, fra il 1921 e il 1929, Pirandello compie un percorso, supera le proprie diffidenze verso il mondo della scena, si impegna in prima persona nella pratica del capocomicato, finisce per comprendere e per accettare pienamente *l'autonomia dello spettacolo*. Lungo questo tragitto *Ciascuno a suo modo* è una tappa importante. Mentre futuristi e dadaisti tentano di mettere in discussione l'essenza e la grandezza della mimesi teatrale, aprendosi in qualche modo alla collaborazione

più ampia del pubblico, dell'esterno, della strada, Pirandello capta questa gamma di inquietudini, ma per svuotarle dall'interno. Finge di condurre un'azione di distruzione del congegno drammaturgico consolidato dalla tradizione, ma solo per rilanciarlo e riproporlo con maggiore autorevolezza. In *Il bagno* anche Majakovskij ricorre allo strumento del teatro nel teatro, ma nella convinzione che il teatro «non si limita a rispecchiare la vita, ma invece fa irruzione nella vita». Majakovskij usa l'artificio metateatrale nella determinazione di far funzionare il teatro come arma di critica, nella speranza, ancora una volta, di attirare il pubblico, di coinvolgerlo direttamente. Per Majakovskij *il teatro prolunga la vita*; per Pirandello invece *il teatro prolunga il teatro*.

Composto probabilmente fra l'aprile e il maggio del 1923, *Ciascuno a suo modo* fu messo in scena dalla compagnia di Niccodemi il 22 (o il 23) maggio del 1924. Pirandello lo rimise in scena con il Teatro d'Arte, ma – almeno apparentemente – senza un vero autentico interesse da parte sua. Come osservano Sandro D'Amico e Tinterri «è curioso il momento prescelto (le settimane in cui era assorbito pressoché totalmente da *La nuova colonia*). Ancor più singolare che lo spettacolo sia nato e morto in un'unica serata: quella del 26 gennaio 1928, al Politeama Giacosa di Napoli, e non sia stato proposto neppure a Roma, durante la lunga permanenza all'Argentina dove Pirandello aveva tutto l'interesse a presentare un testo di così grande effetto e prestigio». Le poche e generiche critiche di quell'evento non ci permettono neanche di farci un'idea dello spettacolo. L'unica novità accertata è la distribuzione di due diverse coppie di attori: Marta Abba e Rodolfo Martini per le parti di Morello e Rocca; e Tina Abba e Flavio Diaz per quelle di Moreno e Nuti. Lo scarso impegno manifestato da Pirandello nell'allestimento ci consiglia di caricare di eccessivo significato questa vistosa modificazione rispetto alla scelta effettuata da Niccodemi.

r.a.

« QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO »

Soltanto otto anni separano *Questa sera si recita a soggetto* dai *Sei personaggi* (in realtà quattro, se si tiene conto che l'edizione definitiva, riveduta e ampliata, dei *Sei personaggi* è del 1925), ma si tratta di anni-luce. *Questa sera* è il terzo segmento della trilogia che Pirandello ha voluto definire "teatro nel teatro" (inizia con i *Sei personaggi* e continuata con *Ciascuno a suo modo*). La problematica è la stessa, una riflessione sulla condizione del teatro, sui suoi meccanismi di funzionamento, sugli assi portanti che lo costituiscono (autore, attore, regista, pubblico). Ciò che muta, drasticamente, è però l'angolo visuale. Nei *Sei personaggi* Pirandello non riusciva a nascondere la propria sfiducia nel lavoro della messinscena; continuava a esaltare in qualche modo la superiorità della pagina scritta, la preminenza dell'autore (cioè del personaggio) sull'attore. I comici dei *Sei personaggi* risultavano figure superficiali, persone frivole, scarsamente acculturate, grossolane. I comici che popolano *Questa sera* sembrano appartenere a un'altra razza: mostrano preparazione professionale, grande serietà, un giusto orgoglio del proprio lavoro. Pirandello non indulge a ironie di sorte nei loro confronti, come faceva invece con gli attori dei *Sei personaggi*. Ma soprattutto in *Questa sera* cresce enormemente il regista. Nei *Sei personaggi* non si chiamava ovviamente "regista" (un termine che comincia a diffondersi in Italia soltanto nei primi anni trenta) bensì, secondo la tradizione ottocentesca del teatro italiano, Capocomico. Pirandello coglieva però già la direzione di un trapasso, il senso di una trasformazione epocale (dal *teatro d'attore* tipico della civiltà ottocentesca al *teatro di regia* tipico della nuova civiltà novecentesca): il Capocomico non era più un attore (come accadeva invece nell'organizzazione della compagnia capocomicale italiana), non calcava più le scene; era già un occhio fuori della mischia, un occhio fedele al testo. Nella misura in cui Pirandello esaltava ancora, in quegli anni, la primogenitura del Testo, il Capocomico si legittimava nel suo ruolo gerarchicamente superiore agli attori proprio in quanto servo fedele dell'Autore, garante del rispetto filologico del testo, sottratto in questo modo agli arbitrii e alle manomissioni disinvoltate degli attori (rinviando tutto questo alla nostra Introduzione all'edizione dei *Sei personaggi* in questa collana, di prossima pubblicazione). Il Dottor Hinkfuss di *Questa sera* è invece un Capocomico che ha fatto molta strada. Non si chiama più Capocomico ma si fregia di un titolo dottorale. Ha abbandonato la bottega artigiana per andare a laurearsi all'Università. I sei personaggi lo investivano di una responsabilità drammaturgica, cercavano in lui il loro *autore*, ma era una funzione che egli accettava suo malgrado, con modestia e riluttanza. Il Dottor Hinkfuss non ha invece pudori di sorta: anziché semplice *coordinatore* degli attori, sente di essere il loro *capo dispotico*, un vero e proprio *demiurgo*. Rivendica con forza il proprio ruolo di duplice autore: del testo e dello spettacolo, della scrittura drammaturgica e della scrittura scenica. Se là c'erano dei *personaggi che cercavano un autore*, qui c'è un *regista-autore che cerca dei personaggi*, e che li trova in una lontana e dimenticata novella. Il meccanismo può sembrare il medesimo; è il rapporto fra un Capocomico-drammaturgo e un materiale preesistente, sì, ma solo a livello potenziale, di germe artistico. In tutti e due i casi c'è un Capocomico che, lavorando su questi suggerimenti, su questi spezzoni, crea al tempo stesso un testo e uno spettacolo, o meglio, crea lo spettacolo di questo testo. Ma mentre nei *Sei personaggi* la dinamica – come si è detto – è *subita* dal Capocomico, che inizialmente si schermisce, in

Questa sera è indotta, attivata direttamente dal Dottor Hinkfuss, manifestata clamorosamente al pubblico. Hinkfuss cava da sotto il braccio il rotoletto con la novella (l'antica novella di Pirandello del 1910, «*Leonora, addio!*») da cui dichiara di aver tratto l'ispirazione per il suo canovaccio. L'autore è veramente solo più uno spunto, neanche più autore teatrale bensì narrativo. Tutto si riduce a un abbozzo cartaceo che abbisogna persino di una preliminare traduzione in un altro genere. Scrive Lugnani – cui si deve peraltro l'analisi più minuziosa e penetrante di *Questa sera* – che Pirandello avrebbe potuto benissimo utilizzare un suo vecchio atto unico, come dato di avvio, al posto della novella, senza che il discorso metateatrale di *Questa sera* avesse minimamente a soffrirne. In realtà, se Hinkfuss si fosse servito di un testo teatrale, per quanto striminzito, giovanile, di scarso respiro, sarebbe risultata meno chiara e perspicua la funzione di creatore del regista, la sua qualità appunto di demiuogo che padroneggia il linguaggio drammaturgico prima ancora del linguaggio della scena. Il monologo di Hinkfuss, in procinto di presentare al pubblico lo spettacolo che sta per cominciare, ha cadenze epiche, altisonanti:

L'ho eliminato [l'autore della novella ispiratrice]. Il suo nome non figura nemmeno sui manifesti, anche perché sarebbe stato ingiusto da parte mia farlo responsabile, sia pure per poco, dello spettacolo di questa sera.

L'unico responsabile sono io.

[...] in teatro l'opera dello scrittore non c'è più.

[...]

L'opera dello scrittore, eccola qua.

Mostra il rotoletto di carta.

Che ne fo io? La prendo a materia della mia creazione scenica e me ne servo, come mi servo della bravura degli attori scelti a rappresentar le parti secondo l'interpretazione che io n'avrò fatta; e degli scenografi a cui ordino di dipingere o architettare le scene; e degli apparatori che mettono su; e degli elettricisti che le illuminano; tutti, secondo gli insegnamenti, i suggerimenti, le indicazioni che avrò dato io.

In un altro teatro, con altri attori e altre scene, con altre disposizioni e altre luci, m'ammetterete che la creazione scenica sarà certamente un'altra.

Bisogna riconoscere che mai Pirandello era arrivato a tanta chiarezza. Per la prima volta parla di «creazione scenica» e non più di semplice «traduzione scenica». Confessa cioè il carattere creativo, artistico, della messinscena, non più banale necessità pratica, materiale (come è appunto il concetto di traduzione, passaggio obbligato per chi non è in grado di avvicinare il testo nella lingua originale). Pirandello sembra comprendere tutta la dignità dell'essere autore dello spettacolo (oltre che dell'essere autore del testo). Anzi, Hinkfuss mostra l'aspirazione estrema del nascente regista di essere lo spettacolo. C'è uno scambio di battute significative nell'esordio monologante di Hinkfuss. Si indispette perché il pubblico lo interrompe durante la sua perorazione; «durante la rappresentazione» – dice –; al che replica e controreplica:

IL SIGNORE DELLE POLTRONE Non è ancora cominciata.

IL DOTTOR HINKFUSS Sissignore, è cominciata. E chi meno ha diritto di non crederlo è proprio lei che ha preso quei rumori in principio come inizio dello spettacolo. La rappresentazione è cominciata, se io sono qua davanti a voi.

Il senso è chiaro. Hinkfuss realizza il sogno del regista che aspira a imporre la propria dittatura nel regno del teatro novecentesco. Non solo il regista è l'artefice dello spettacolo, ma è lo spettacolo, fa parte integrante dello spettacolo. La sortita iniziale di Hinkfuss non ha nessuna motivazione reale, funzionale alla rappresentazione che deve iniziare. Dicono giustamente gli attori (il Primo Attore, l'Attrice Caratterista) che possono presentarsi da soli al pubblico, e che il pubblico capirà egualmente. In effetti Hinkfuss non balza fuori per svolgere il ruolo del presentatore, ma obbedisce a istanze più private e personali. Finge di presentare gli attori per presentare essenzialmente sé stesso.

Il regista si dichiara esistente, si afferma nella sua centralità, soddisfa pulsioni narcisistiche evidenti. Ciò che vuole mostrare, in definitiva, non sono gli attori, ma il suo rapporto di comando sugli attori. Nei *Sei personaggi* il Capocomico riduceva al minimo, e al limite dissimulava, la sua superiorità gerarchica sugli attori. Qui invece questo potere lo esibisce, lo grida (suscitando ovviamente le proteste degli interpreti, che si ribellano appunto perché trovano eccessivo questo comando su di loro). Proprio perché gli attori di *Questa sera* non sono più i poveri sprovveduti comici dei *Sei personaggi*, proprio perché hanno acquistato in professionalità e consapevolezza, possono accettare di essere sottomessi al regista, sì, ma nei fatti, nella pratica teatrale, non possono ammettere che lo si teorizzi e lo si declami davanti al pubblico.

Dobbiamo deciderci per quali vie Pirandello sia arrivato a questa scoperta della creatività della scena, del valore autonomo, poetico, dell'allestimento teatrale. Abbiamo detto che solo quattro anni dividono l'edizione del '25 dei *Sei personaggi* da *Questa sera* (composto tra la fine del '28 e l'inizio del '29). Ma si tratta di anni fondamentali che spiegano la maturazione accelerata di Pirandello in ordine ai problemi in questione. Fra il '25 e il '28 Pirandello dirige il suo Teatro d'Arte di Roma e gira l'Europa allestendo i propri testi (e non solo i propri). Viene a contatto con le esperienze registiche più avanzate a livello europeo e fa il proprio apprendistato di *metteur en scène*. Alcuni fra i più grandi registi del momento – Georges Pitoëff, Max Reinhardt – hanno offerto realizzazioni rimaste celebri dei *Sei personaggi*. Quando nell'agosto del '28 si chiude l'esperimento del Teatro d'Arte Pirandello, deluso perché il regime fascista non ha fatto abbastanza per sostenere l'iniziativa (e altre iniziative simili: progetti per la fondazione di un teatro di Stato, nascita di una rete di compagnie stabili sovvenzionate e quindi sottratte ai condizionamenti del mercato teatrale), si trasferisce, nell'autunno del '28, in Germania, «in una sorta di volontario esilio», come ha scritto giustamente Alessandro Tinterri. *Questa sera* esce quindi in Germania, sulla spinta delle suggestioni della scena teatrale tedesca e dei ripensamenti rispetto al proprio lavoro di direttore del Teatro d'Arte. Il testo reca in calce la dicitura: «Berlino, 24 marzo 1929». Il nome stesso di Hinkfuss è chiaramente tedesco, variazione di Hinkfuss, il padrone di casa di Pirandello durante la sua permanenza in Germania.

È vero tuttavia che alla base di *Questa sera* ci sono anche spinte più dolorosamente private. Fra il '25 e il '28 non tramonta solo il sogno del Teatro d'Arte ma anche l'impossibile sogno d'amore per l'attrice prediletta del Teatro d'Arte, Marta Abba. Nel '29 Pirandello ha sessantadue anni e sente il peso della vecchiaia. Il Testo (che fino ai *Sei personaggi* ha contrapposto come valore immutabile alla labilità e alla casualità della messinscena) gli appare inaspettatamente come un'altra cosa, come il luogo geometrico di un rito funebre. In *Questa sera* ci sono passaggi che tremano di un'intensa sofferenza. Come qui: «E tante volte, vi dico anzi, m'è avvenuto di pensare con angoscioso sbigottimento all'eternità di un'opera d'arte come a un'irraggiungibile divina solitudine, da cui anche il poeta stesso, subito dopo averla creata, resti escluso: egli, mortale, da quella immortalità. [...] Tremenda, questa eterna solitudine delle forme immutabili, fuori del tempo». All'improvviso Pirandello sembra scoprire che – contro tutte le apparenze esteriori – il testo è la Morte, e la Scena è la Vita. Nella Scena si muore ma solo perché si rinasce e si rivive continuamente. Ancora Hinkfuss: «Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in un movimento vitale; e la vita glie la diamo noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite, e non una; [...] Ma a questo patto soltanto, signori, può tradursi in vita e tornare a muoversi ciò che l'arte fissò nell'immutabilità d'una forma; a patto che questa forma riabbia movimento da noi, una vita varia e diversa e momentanea: quella che ciascuno di noi sarà capace di darle». Siamo a centottanta gradi lontani

dalle posizioni originarie di Pirandello, consegnate al vecchio saggio (ma mai rinnegato ufficialmente dal nostro) *Illustratori, attori e traduttori*. Non più l'attore come mediatore disgraziatamente ineliminabile, traduttore-traditore del drammaturgo. Il testo scrive sul marmo, ma questo marmo è come se fosse su un altro pianeta, in una *irraggiungibile solitudine* che mostra un risvolto necrofilo o per lo meno museale. *Questa sera* può anche sembrare un confronto-scontro fra attori e regista, fra i portavoce di una tecnica di recitazione immedesimata, alla Stanislavskij, che chiede all'interprete di "calarsi nel personaggio" (e sono appunto gli attori), e il rappresentante di un modo di fare teatro più novecentesco, in cui la finzione scenica, esibita in quanto tale, si carica di effetti stranianti, secondo una linea che va da Mejerchol'd a Piscator a Brecht (ed è invece Hinkfuss a esprimere questo punto di vista). Tutto questo c'è, indubbiamente, nell'opera pirandelliana, ma alla fine risulta come allontanato sullo sfondo. L'esame comparato fra la prima edizione del 1930 a quella definitiva del 1933 è sintomatica. Nella versione originale il dramma si chiudeva su queste battute:

IL PRIMO ATTORE (*chinandosi sulla Prima Attrice per aiutarla a rialzarsi*) Si alzi, si alzi, signorina: deve finir per forza con una buffonata, non l'ha ancora capito?

IL DOTTOR HINKFUSS No, cari miei, non con una buffonata, ma col convincimento di tutti che qua, se c'è bisogno di voi che volete obbedire all'arte, c'è anche bisogno di me, dovete convenirne; non foss'altro per saper predisporre e regolare codesta vostra obbedienza.

L'ATTORE BRILLANTE Ma anche bisogno prima di tutto dell'autore, creda pure, che ci dia le parti scritte, da imparare a memoria!

IL DOTTOR HINKFUSS No! L'autore no, qua! le sue parti scritte, sì, va bene, perché riabbiano vita da noi per un momento, e

rivolto al pubblico:

senza più le impertinenze e le sconvenienze di questa sera, che il pubblico ci vorrà perdonare.

È evidente il contrasto fra le ragioni degli attori e le ragioni del regista, nonché il tentativo di compromesso fra le due posizioni. Nel '33 Pirandello lascia cadere questo scambio di battute relative alla «buffonata» e alla necessaria integrazione del lavoro degli attori e del lavoro del regista. Non gli importa più nulla di una lotta che si svolge in fondo su un fronte interno, secondario. La battaglia decisiva è un'altra, è quella fra scrittori e "signori della scena" (che siano questi ultimi davanti o dietro le quinte, attori o regista). Ma è una guerra che gli scrittori hanno perduto. Pirandello cancella il brano citato ma conservando la replica sul rifiuto dell'autore (non l'autore, ma se mai solo le parti scritte). Pirandello sembra prendere atto di una sconfitta storica che il Novecento addensa sulla testa del drammaturgo, scalzato ormai ovunque dalla trionfante ascesa del regista. Il suo è una specie di *adieu au théâtre*, anche se è ovvio che Pirandello se lo gioca alla sua maniera, con un ultimo *escamotage*: scrivendo *un testo che dice la morte del testo*. D'altra parte non è possibile pretendere di più da chi, come Pirandello, si è accostato, sì, al mondo della scena, è diventato, sì, per qualche anno direttore di un teatro, *metteur en scène*, ma continuando a fare il drammaturgo, senza abdicare mai al proprio compito di scrittore, senza fare mai il salto definitivo nell'universo registico. Resta da calibrare il tipo di attenzione con cui Pirandello guarda all'esperienza registica. Molti studiosi hanno insistito sulla figura caricaturale di Hinkfuss; vi hanno visto in controllo il ritratto del grande maestro della scena tedesca di quegli anni, Max Reinhardt. Il riferimento specifico sembra del tutto improbabile, se si pensa che Pirandello donò personalmente una copia di *Questa sera* (nella traduzione tedesca del 1929 che precedette quella mondadoriana del '30) con questa dedica assai impegnativa: «A Max Reinhardt la cui incomparabile forza creatrice ha dato magica vita sulla scena tedesca a "Sei personaggi in cerca d'autore" io dedico con profonda riconoscenza questa terza parte della trilogia del *Teatro nel Teatro*». È possibile invece che l'allusione satirica vada generica-

mente a una certa prassi registica, diciamo all'ala estremistica della *régie*, quella che esalta la vocazione totalizzante, demiurgica, del *metteur en scène*, che tende a monopolizzare il lavoro sulla scena. È stato notato felicemente che Hinkfuss in tedesco vale pressapoco "piede zoppo". La zoppia tradirebbe insomma – ha notato Artioli – «uno scarto tra il delirio d'onnipotenza del personaggio e le friabili basi del suo improbabile regno». È probabile cioè che Pirandello rifiuti qui l'eccesso di dirigismo registico, a favore di una concezione del ruolo assai meno potenziata, capace di sollecitare maggiormente il contributo creativo dell'attore. L'ideale sarebbe insomma un esercizio scenico fondato essenzialmente sul corpo vivente dell'attore, non abbandonato a sé stesso però, bensì sorretto nella sua recitazione dalla presenza invisibile ma decisiva del regista. Non insomma una accettazione della tecnica e della spettacolarità fini a sé stessi, ma una loro stretta funzionalizzazione al lavoro dell'attore. In definitiva un Pirandello fautore di un'idea di regia più misurata, capace di tener conto del peso della tradizione attorica, almeno in Italia.

L'intera questione resta però assolutamente aperta, anche perché la critica pirandelliana ha cominciato solo in questi ultimissimi anni a affrontare questo orizzonte di problemi. Si veda d'altra parte questo estratto di intervista concessa da Pirandello a un giornale parigino nel 1925 durante una *tournee* nel suo Teatro d'Arte:

Quali sono le teorie di Pirandello "regista-organizzatore"? Ce le ha volute confidare.

«Non tradire l'autore! Quando scopro un lavoro teatrale molto bello, per interessare il mio pubblico, lo studio, cerco di compenetrarmi totalmente in ciò che l'autore ha voluto dire. Dopo questo lavoro preliminare, leggo il testo ai membri della compagnia. All'occorrenza lo leggo diverse volte, ne parlo con ciascuno, mi sforzo di trasfondere in loro il carattere del personaggio che sono chiamati a interpretare. Quando sono riuscito a "inserire" l'anima del personaggio in quella dell'attore, non al posto di essa, soltanto allora comincio le prove».

«Lei toglie completamente agli attori le loro personalità?»

«È necessario. Occorre autodisciplina, occorre piegarsi per porsi al servizio dell'autore – per non tradirlo –, noi siamo i docili interpreti di un'opera».

«Ma gli attori italiani, così individualisti, si sottomettono facilmente a questa concezione?»

«È difficile per loro; ma è necessario. [...] Viviamo una vita di lavoro, senza tregua. Io sono costretto a occuparmi delle scene che sono state concepite in base alle mie indicazioni e ai miei enunciati, dei consumi, delle luci, della messa in scena, del buon andamento e del benessere della compagnia, che ha una missione artistica da compiere».

Non c'è nelle dichiarazioni pirandelliane nessuna adesione alle posizioni più estremistiche delle *régie* europea, quella interessata a glorificare la dimensione spettacolare, mimico-gestuale, dell'evento teatrale, ridimensionando violentemente l'apporto del testo drammaturgico. Pirandello si proclama anzi al servizio rigoroso dell'Autore. Il suo modo di lavorare con gli attori fa pensare a Stanislavskij, alla prospettiva di far "calare nel personaggio" l'attore. Tutto questo sembrerebbe giustificare il perfetto aderire da parte di Pirandello al punto di vista degli attori di *Questa sera*, in contapposizione ferma alle regioni di Hinkfuss. Ma si faccia attenzione ai passaggi dell'intervista sopra riportata in cui ribadisce più volte che *bisogna* piegare l'individualismo degli attori (nonostante la tradizione anarchiceggiante degli interpreti italiani), che bisogna togliere loro «toute personnalité». C'è un gusto dispotico anti-attorico che non è molto lontano da quello che abbiamo evidenziato in Hinkfuss. Anche la fitta trama verbale non fa che magnificare il vitalismo di un *io* onnipotente: «Je suis forcé de veiller aux décors qui sont conçus selon mes indications et mes données, aux costumes, aux jeux de lumières, à la mise en scène [...]. C'è lo stesso tono alto e solenne (e dunque serio, convinto, niente affatto ironico o caricaturale) del brano di Hinkfuss già citato: «[...] come mi servo della bravura degli attori scelti a rappresentar le parti secondo l'interpretazione che io n'avrò fatta; e degli scenografi a cui ordino di dipingere o architettare le scene; e degli apparatori che le mettono su; e degli elettricisti che le illuminano; tutti secondo gli insegnamenti, i suggerimenti, le indica-

zioni che avrò dato io». Pirandello teorizza insomma, sì, il regista *servo d'autore*, ma va scoprendo per intanto, forse senza nemmeno rendersene troppo conto, tutta l'importanza capitale del lavoro del *metteur en scène*, tutta l'autonoma creatività dello spettacolo. *Questa sera* si pone in definitiva come opera estremamente problematica, quasi enigmatica, ambiguo sigillo della complessa trilogia del *teatro nel teatro*.

r.a.

