

13 MAR 1972

L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO

Teatro

Pirandello
inutilmente
divorato
dalle
telecamere

di Roberto De Monticelli

Si dice, applicando un sillogismo facile: i testi dei classici del teatro si possono violentare, forzandoli a esprimere di più (e soprattutto cose più vicine a noi); il teatro di Pirandello rientra fra i risultati classici del nostro secolo; dunque, se ne può fare ciò che si vuole e con pieno diritto. Ragionamento che apparentemente non fa una grinza ma che è viziato in partenza, almeno a nostro parere, da un dato cronologico. Le immagini teatrali di Pirandello fanno ancora parte della nostra realtà in svolgimento, possiedono ancora una forza d'urto e, diciamo pure, non sono state ancora completamente assimilate dalle nostre possibilità di ricezione. C'è ancora da lavorare su quei testi, così come sono, perché si individui una loro collocazione, interpretativamente adatta a questi anni, sui palcoscenici.

Ciò è soprattutto vero per un'opera come *Sei personaggi in cerca d'autore* sulla cui perentorietà, come testo di questo secolo, non dovrebbero esistere dubbi. Come si può intervenire, dall'esterno, su una struttura del genere? C'è in questi tre atti qualcosa di miracoloso. E ne aveva ben coscienza l'autore quando, nella sua prefazione - un saggio che, come scrive Francis Fer-

gusson, è importante quanto l'opera - afferma che « la commedia fu veramente concepita in un'illuminazione spontanea della fantasia, quando, per prodigio, tutti gli elementi dello spirito si rispondono e lavorano in un divino accordo ». E quando Gaspare Giudice, in un'acutissima analisi dei *Sei personaggi*, parla, soccorso dalla testimonianza stessa di Pirandello, di automatismo dell'immagine, si riferisce pure a qualcosa di miracoloso: qualcosa di miracoloso accaduto, in brevi giorni precisi, nella stanza di lavoro dello scrittore, « all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girare la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo... » (è il personaggio della Figliastro, che parla, in una battuta fondamentale del terzo atto).

Ora, tutto ciò non si rievoca, qui, per fare della retorica sentimentale sull'intangibilità del capolavoro; per spiegare invece - e più a noi, ci si creda, che al pubblico - come l'operazione registica escogitata da Tino Buazzelli (con Josef Svoboda, il quale, però, a stare a un comunicato del Teatro Stabile di Torino, non figura più come co-regista) ci abbia lasciato così perplesso. Perché davvero non se ne capiscono le ragioni. A che scopo presentare *Sei personaggi* come prova registrata d'una trasmissione televisiva? Per smascherare « la lettura intellettuale-romantica della tradizione pirandelliana », come è detto in uno degli appunti raccolti da Giuseppe Bartolucci durante l'allestimento dello spettacolo? E insieme, per dimostrare come « l'essere prigionieri dello strumento televisivo comporta un abbassamento interpretativo generale della rappresentazione dei *Sei personaggi* »; un « impoverimento strumentalizzato »?

L'ovvio di una tale asserzione si traduce poi, in termini di palcoscenico, in una satira piuttosto banale del lavoro televisivo, di quelle sue *troupes* di tecnici in camice bianco, di quei suoi registi, di quei suoi consulenti culturali. Ora, della televisione che produce o riprende spettacoli teatrali si potrà dire tutto il male che si vuole, non lo sappiamo, né ci

segue



Tino Buazzelli

TEATRO

interessa; ma non certamente servendosi di questo macchiettismo da quattro soldi. L'operazione dunque si risolve tutta ed esclusivamente contro il testo di Pirandello, che viene disturbato da immagini cinematografiche di scarsissima funzionalità; e dispettosamente - non ci viene un avverbio meno drastico e più calzante - sabotato nei suoi grandi effetti, che non sono pure stregonerie teatrali, ma aspetti poetico-scenici di quel « momento eterno » che il personaggio del Padre a un certo punto definisce e proclama con lirismo purissimo.

Facciamo un esempio: il grido della Madre, che conclude il secondo atto. Bene o male (più male che bene, per la verità) quel fortissimo istante teatrale viene realizzato sul palcoscenico. E subito dopo, mentre ancora risuonano gli applausi (inevitabili, nessun pubblico del mondo è mai rimasto impassibile, a questo punto), ecco sullo schermo cinematografico la ripetizione di quel grido, due, tre, quattro volte. « Vuole essere », scrive il Bartolucci, « la demistificazione globale e quindi "ironica" del personaggio teatralizzato ». Tutto ciò è un grave attentato alla legittimità poetica del testo di Pirandello. Tutto ciò serve a deviare il pubblico, a ingannarlo sulla vera essenza dell'opera. E allora che deve fare uno spettatore-critico? Dire di no. E riaprire la prefazione di Pirandello e rileggersi, a conforto delle proprie ragioni, queste parole: « Se il Padre e la Figliastro riattaccassero centomila volte di seguito la loro scena, sempre, al punto fissato, all'attimo in cui la vita dell'opera d'arte dev'essere espressa con quel suo grido, sempre esso risuonerebbe; inalterato e inalterabile nella sua forma, ma non come una ripetizione meccanica, non come un ritorno obbligato da necessità esteriori, ma bensì, ogni volta, vivo e come nuovo, nato improvvisamente così per sempre: *imbalsamato vivo nella sua forma immarcescibile*. Così, sempre, ad apertura di libro, troveremo Francesca viva confessare a Dante il suo dolce peccato... ».

Altro che demistificazione ironica. In un contesto poetico un grido non nasce per caso; ma « sempre, al punto fissato », come dice Pirandello. La sua pura ripetizione meccanica, due, tre, quattro volte, non solo distrugge la carica d'emozione appena accumulata ma, piuttosto che una demistificazione ironica, è uno sberleffo.

Si potrebbe continuare nella contestazione, esaminando altri particolari dello spettacolo, ma, a parte che lo spazio manca, preferiamo constatare come il testo pirandelliano resista a qualsiasi tipo di trattamento. L'interpretazione degli attori è in genere mediocre. Anche Tino Buazzelli, nel contesto, non sembra più lui. La sobrietà con cui « dice » il personaggio del Padre è lodevole solo nella misura in cui non sconfinava nella freddezza e nel distacco; o nell'eccessiva consapevolezza.

Roberto De Monticelli