

APR 1972

Pirandello '72

Non è da oggi che si parla di Pirandello come dell'alfiere dei grandi temi moderni della solitudine e dell'angoscia; e non è neppure da oggi che si sottolinea l'irrepetibile unicum di un'arte che, pur nella sua straordinaria carica innovatrice, attinge una essenzialità ed insieme una pregnanza emblematica in tutto

degne della più alta tradizione tragica. Quanto basta a dare, se non altro, un'idea della molteplicità dei piani attraverso cui si realizza la personalissima scrittura pirandelliana; ma non ancora a spiegarne l'intrinseca « novità », fatto complesso e multiforme, che non può non ricondurci direttamente a quelle che sono le ragioni interne della ricerca drammaturgica del Nostro; e in primo luogo alla sua amara visione del mondo che, muovendo dal constatato fallimento della ragione positivista e, di conseguenza, dalla più completa sfiducia nelle problematiche « certezze » propuginate in suo nome, si manifesta soprattutto nello sforzo costante di captare « la vita » nella infinita varietà dei suoi significati e delle sue forme e, dunque, al di là di qualsiasi schema e di qualsiasi dogma. Una concezione rivoluzionaria che si traduce in una drammaturgia rivoluzionaria: il dramma « a soggetto ».

Manifesto suggestivo di una riforma teatrale che più totale non potrebbe essere, volta com'è non tanto ad un aggiornamento puro e semplice di temi e di situazioni secondo i moduli a suo tempo prediletti dal teatro dannunziano, quanto ad una vera e propria fondazione dell'intero edificio del teatro, alla creazione, cioè, di un sistema di segni e di strutture attraverso cui restituire il « momentaneo prodigio », per dirla con lo stesso Pirandello, della « forma che si muove ». Caratteristica precipua di un'opera che si configura, almeno nelle sue linee di fondo, come un sempre rinnovato discorso sul teatro, come « un dramma sul modo di fare il dramma » disponibile, appunto in quanto tale, a più interpretazioni. Ciò che corrisponde esattamente alle intenzioni dell'autore il quale, a questo proposito, così scrive: « ... se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma... e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro di noi; tante vite e non una ». Sono parole estremamente indicative che mentre ribadiscono, precisandolo, il motivo fondamentale della poetica pirandelliana, preannunciano il vero, grosso problema di questo teatro: l'interpretazione.

Un problema tipico, com'è chiaro, d'ogni opera destinata alle scene ma che nel nostro caso acquista un rilievo tutto particolare per la natura costituzionalmente aperta dell'opera pirandelliana che, soprattutto dopo la grande lezione di Strehler e di De Lullo, non ha più

bisogno di riesumazioni o di ripensamenti più o meno brillanti ma di edizioni critiche mediante le quali poter cogliere la contemporaneità di questo o quel dramma senza ricorrere alle sovrastrutture d'impossibili e snaturanti « attualizzazioni ». È un argomento che abbiamo già toccato altre volte e non solo nei confronti del drammaturgo di Girgenti; ne abbiamo parlato anche recentemente a proposito del *Don Giovanni* di Molière messo in scena da Giulio Bosetti; non sarà del tutto inutile riprenderlo ora a proposito della nuova edizione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* presentata al Nuovo di Milano dallo Stabile di Torino nell'interpretazione e per la regia di Tino Buazzelli.

Perché? Intanto per l'importanza di questo splendido esempio di « teatro nel teatro » che, lungi dall'essere la stupefacente e occasionale invenzione di « un » dramma, costituisce la struttura interna, « istituzionale », del teatro pirandelliano; e poi per il clamore che questa riproposta ha suscitato un pò dovunque. Qualcuno potrebbe obiettare che si è notevolmente esagerato. Siamo d'accordo. C'è da dire, tuttavia, una cosa; e bisogna dirla chiaramente: Buazzelli regista non ha certo reso un buon servizio alla grande commedia dello scrittore di Girgenti, vuoi perché ha introdotto dei confusi elementi nell'economia del testo turbandone di conseguenza il delicatissimo equilibrio sempre in bilico fra realtà e fantasia; vuoi perché, così facendo, ne ha peggiorato, e non di poco, la comprensione.

La trama dei *Sei Personaggi* è troppo nota perché qui si debba riassumerla. Basterà ricordare che la commedia è il racconto d'una giornata magica in palcoscenico. Una compagnia d'attori sta provando *Il gioco delle parti* quando compaiono all'improvviso, come fantasmi evocati dal nulla, come creature dell'immaginazione, sei personaggi che, rimasti incompiuti nella mente del loro autore, chiedono di poter finalmente « vivere » sulla scena il proprio dramma. Ha inizio così il drammatico raffronto, tipicamente pirandelliano, fra « vita » e « arte »: da una parte, infatti, ci sono gli attori che « provano » una commedia e dall'altra i personaggi che « provano » la loro struggente verità. Cosa ha immaginato, invece, Buazzelli?

Ha pensato di inserire queste due prove in una terza che si svolge in uno studio televisivo dove appunto si sta registrando, in

occasione del cinquantenario, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Quali siano i risultati d'una simile trovata è facile intuirlo. In primo luogo, si dissolvono completamente i già sfumatisimi contorni — fondamentali soprattutto in questo lavoro pirandelliano — fra realtà e sogno; in secondo luogo, non si capisce più se i personaggi siano ancora creature dell'immaginazione, fantasmi eterni o non siano diventati piuttosto attori che danno vita a quei personaggi; attori non dissimili da quelli che provano *Il gioco delle parti*. Cosa significa tutto ciò? Significa che si annulla quello che è il fulcro drammatico, e direi la ragione d'essere dei *Sei personaggi*: vale a dire il contrasto fra la fuggevole umanità degli attori e la perenne tragicità dei personaggi. A questo punto non è azzardato pensare che Buazzelli sia caduto nell'equivoco in cui già altri sono caduti: quello cioè di considerare il « dramma a soggetto » di Pirandello come una sorta di ipotesi d'un dramma, come una specie di canovaccio che la fantasia interpretativa del regista debba non solo spiegare ma anche, e forse soprattutto, integrare.

Il « dramma a soggetto » — non sarà mai stato detto abbastanza — è invece tutt'altra cosa: è un dramma « tutto scritto » da Pirandello, un dramma dove se è vero che gli attori « sembrano » recitare secondo le regole quanto mai elastiche dell'improvvisazione, non è men vero che parlano e agiscono entro limiti precisi, e per di più rigorosissimi, per ognuno di essi stabiliti dal commediografo. Resta da parlare dell'interpretazione: Buazzelli è stato un Padre più smarrito che dolente; accanto a lui, Stefania Casini nell'arduo ruolo della Figliastro decisamente sproporzionato ai suoi mezzi; gli altri sono Massimo De Francovich, Werner Di Donato, Leo Gavero.

* * *

« Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondere. Io, invece, le scrollo, per rivelarlo ». Sono parole di Pirandello alle quali si direbbe si siano ispirati Giorgio De Lullo, regista, e Pier Luigi Pizzi, scenografo, nel mettere in scena *Così è, se vi pare* presentato recentemente con grande successo al Valle di Roma.

La scena appare del tutto spoglia; solo alcune sedie che gli attori sposteranno a seconda dell'occorrenza; sul fondo, un alto, impenetrabile muro grigio si apre su un lato lasciando vedere

una sorta di lungo corridoio completamente buio dal quale — quasi ad evocare quel « gran buio » che determina e avvolge la vita umana — emergeranno di volta in volta i due dolenti e enigmatici protagonisti e, ultima apparizione risolutrice, la misteriosa donna velata. Sulla stessa linea di estrema essenzialità si sviluppa la regia di De Lullo che, riprendendo il lucido discorso iniziato con i *Sei personaggi in cerca d'autore* e poi proseguito con *Il gioco delle parti* e *L'amica delle mogli*, sembra tendere esclusivamente a mettere in risalto la verità dell'anima dei due protagonisti, la signora Frola e il signor Ponza; isolando il loro dramma che ha trovato accenti indimenticabili per merito d'una straordinaria Rina Morelli e di un non meno bravo Paolo Stoppa. Ciò che se per un verso contribuisce a sottolineare il valore di apologo del lavoro giustamente riproposto senza più la suddivisione in tre atti, per altro verso tende a porre in secondo piano la collocazione storica del testo, la sua provincialità anche ambientale.

Quasi a voler richiamare l'attenzione sul fatto che scopo precipuo dell'attuale allestimento non è quello d'imitare una qualsiasi realtà (in questo caso, il mondo piccolo borghese dei primi anni venti, colto nella sua grettezza pettegola e nella sua cattiveria provinciale) ma quello di dar consistenza scenica a personaggi che vivono esclusivamente della immaginazione dell'autore.

Il risultato, così, è uno spettacolo estremamente terso, di chiara impronta europea che finisce con l'evidenziare al massimo lo schema classico che sta alla base della commedia: vale a dire, l'irriducibile contrasto che divide i protagonisti dagli antagonisti mentre, fra loro, si accampa il personaggio-coro di Laudisi, impersonato da un Romolo Valli in gran forma, cui è affidato il compito di sottolineare via via l'assoluta inconciliabilità fra due mondi ognuno dei quali ha una sua verità indipendente dalla verità dell'altro. E tutto questo soprattutto per creare quei climi di alta tragicità senz'altro consoni ad una vicenda dominata dalla presenza inquietante della follia; ma di una follia (e poco importa che si tratti follia dell'uno o dell'altro protagonista o, addirittura di tutti due) che assume toni ed accenti così umani e toccanti da trasformare l'apparizione della donna velata in un evento davvero misterioso e la sua famosa frase « io sono quella che mi si crede » nell'unica verità

possibile. Inutile aggiungere a questo punto che al successo dello spettacolo hanno contribuito in ugual misura i meriti della regia e quelli dell'interpretazione di un cast di prim'ordine che vede per la prima volta unite la compagnia dei Giovani e la Morelli-Stoppa