MARIA VALENTINI

SHAKESPEARE E PIRANDELLO

BULZONI EDITORE

Il presente volume è stato pubblicato con un contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

ISBN 88-7119-215-X
© 1990 by Bulzoni editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14

AVVERTENZA

Le citazioni in italiano di Shakespeare si riferiscono alle seguenti traduzioni:

da WILLIAM SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni 1964:

La bisbetica domata, trad. C. Linati

Pene d'amor perdute, trad. A. Zanco

Sogno di una notte di mezz'estate, trad. G. Celenza

da *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. MELCHIORI, Milano, Mondadori (I Meridiani):

Come vi piace, trad. A. Calenda, A. Nediani, vol. II 1987 (I ed. 1982)

La dodicesima notte, trad. O. Costa Giovangigli, *ibid.*

Amleto, trad. E. Montale, vol. III 1987 (I ed. 1977)

Tutto è bene quel che finisce bene, trad. G. Melchiori, *ibid.*

Misura per misura, trad. L. Squarzina, *ibid.*

Re Lear, trad. G. Melchiori, vol. IV 1988 (I ed. 1976)

Macbeth, trad. A. Lombardo, *ibid.*

Riccardo II, trad. M. Luzi, vol. VII 1984 (I ed. 1979)

Le opere teatrali di Pirandello sono citate dalle seguenti edizioni:

Sei personaggi in cerca d'autore, Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto, Enrico IV, Come tu mi vuoi, Tutto per bene: da *Maschere nude*, vol. I, Milano, Mondadori 1986 (I ed. 1958)

La signora Morli una e due, Non si sa come, Trovarsi, I Giganti della Montagna: da *Maschere nude*, vol. II, Milano, Mondadori 1985 (I ed. 1958)

La patente, Il piacere dell'onestà, Il berretto a sonagli: da *Maschere nude*, vol. I (I Meridiani), Milano, Mondadori 1986.

INTRODUZIONE

L'*Enrico IV* di Pirandello è stato considerato per molti versi una traduzione moderna dell'*Amleto* di Shakespeare. È lo stesso Pirandello che potrebbe suggerire questo parallelo, se ricordiamo un passo del *Fu Mattia Pascal*, dove uno dei personaggi spiega la trasformazione della tragedia antica in tragedia moderna: riferendosi alla tragedia di Oreste recitata in un teatro di burattini egli dice di immaginare una bizzarria, e cioè che quando la marionetta che rappresenta Oreste sta per vendicare la morte del padre, si fa uno strappo nel cielo di carta del teatrino. Oreste sentirebbe ancora l'impulso della vendetta, ma gli occhi gli andrebbero a quello strappo, « donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto »[1]. Tutta la differenza — conchiude il personaggio del *Fu Mattia Pascal* — « fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò [...]: in un buco nel cielo di carta »[2]. Ebbene, per estensione potrebbe pensarsi alla trasformazione di Amleto in Enrico IV.

La maggior parte della critica, specialmente italiana, non esamina le somiglianze esistenti fra Pirandello e Shakespeare, mettendo invece in particolar rilievo le influenze che Pirandello ha subito dai suoi contemporanei italiani. Ma spesso si parla delle influenze sul Pirandello poeta e saggista e si trascura il Piran-

[1] *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori 1983, p. 162.
[2] *Ibid.*, p. 163.

dello drammaturgo. Senza dubbio le filosofie e i « messaggi » contenuti nelle opere teatrali pirandelliane non compaiono qui per la prima volta, perché è facile ritrovarne anticipazioni negli scritti anteriori, ma non si possono escludere ulteriori influenze, specialmente di autori teatrali, e in particolare di Shakespeare. Diremmo anzi che nel leggere molta parte del teatro di Pirandello siamo tentati di chiederci ciò che Keats chiedeva a Haydon quando questi gli diceva di sentire che un « buon Genio » lo guidava nelle sue opere: « Is it too dangerous to fancy Shakespeare this presider? » [3].

Come molti sostengono, le opere di Shakespeare vanno viste in chiave specificamente drammatica e non come letteratura. Il teatro stesso è sempre presente *nel* teatro [4]. E pensiamo agli attori in *Amleto*, a Jago che si comporta come regista ed artista teatrale, che si inventa scene e situazioni, crea una realtà con l'uso delle parole e cioè recitando, ad Antonio che nel *Giulio Cesare* non solo fa retorica politica, ma teorizza anche la possibilità di mutare le reazioni del popolo con la parola. In *A piacer vostro* la vita, come sappiamo, è addirittura paragonata ad un palcoscenico e le persone ad attori.

È anche noto che l'opera shakespeariana è testimonianza di un periodo di crisi e di transizione. Shakespeare scrive mentre la solidità medioevale ed elisabettiana si sta sgretolando per far posto ad un'era problematica. Shakespeare è un teatrante borghese; Amleto è la presa di coscienza del nuovo mondo, in cui il dubbio è un fatto strutturale e non eccezionale. Anche il '900 è periodo di crisi rispetto alle sicurezze ottocentesche, ed è stato perciò osservato che gli uomini del '900 sono particolarmente adatti a intendere Shakespeare [5].

[3] *Letters*, to B.R. Haydon, 10/11 Maggio 1817.

[4] Cfr. A. Lombardo, « Shakespeare: un teatro per l'uomo moderno », in *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, a cura di A. Serpieri, Parma, Pratiche Editrici 1985, p. 7.

[5] Cfr. *ibid.*, pp. 9-10.

Ora Pirandello, soprattutto nel teatro, porta alle estreme conseguenze questa situazione di crisi. I suoi personaggi sono sempre influenzati da ciò che egli chiama il « sentimento del contrario ». Ogni qualvolta sembrano esserci sufficienti ragioni per credere qualcosa, sorgono ragioni egualmente buone per credere la cosa opposta. Non vi è una realtà oggettiva, l'uomo è la misura di tutte le cose, la verità cambia a seconda di chi la esprime o delle circostanze in cui viene espressa [6].

Inoltre la funzione del teatro, la funzione del recitare, degli attori, del metateatro, sono, come si sa, elementi fondamentali e determinanti nell'opera pirandelliana. Come in Shakespeare, l'ambiguità fra la vita e il teatro è usata soprattutto per mostrare quella fondamentale problematicità.

Legato a questo motivo è un altro tema che accomuna i due autori, il tema della pazzia. La quale pazzia è in primo luogo una difesa contro il mondo, ma è soprattutto una pazzia *relativa*, ossia tale soltanto secondo alcuni e non mai una oggettiva malattia. La pazzia è così un modo di essere diversi, considerato patologico perché non compreso, e non compreso perché difforme dalle normali convenzioni sociali.

I punti d'incontro fra i due autori sono perciò significativi: oltre la pazzia ora ricordata, la solitudine dell'uomo, l'uomo animale « teatrale », con un ruolo da recitare, la tensione fra volto privato e maschera pubblica, il continuo scambio di ruoli fra attori e personaggi, che esprime ed accentua il conflitto fra realtà e illusione.

Si può dire che in nessuno degli autori che presumibilmente hanno influenzato Pirandello troviamo questi temi posti così chiaramente come in Shakespeare, nel quale il motivo della realtà della teatralità e della teatralità della realtà è, come si accennava, preminente.

[6] Cfr. *L'Umorismo*, in *Saggi, Poesie, Scritti varii*, Milano, Mondadori 1977.

Sicuramente Pirandello ha letto e studiato Shakespeare; egli è inoltre assiduo frequentatore di teatri, « vado spesso in teatro, e mi diverto e me la rido di veder la scena italiana caduta tanto in basso »[7], scrive al padre nel gennaio 1888, e nei periodi trascorsi a Roma vede molti spettacoli, incluse rappresentazioni di Shakespeare[8]. In una lettera alla sorella Lina in cui esprime

[7] Cfr. L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, a cura di A. D'AMICO, vol. I, Milano, Mondadori 1986, p. XXXIII.

[8] LEONARDO BRAGAGLIA nel suo libro *Shakespeare in Italia* (Roma, Trevi Editore 1973), si occupa delle rappresentazioni shakespeariane tenutesi in Italia dal 1792 al 1973. Possiamo dunque stabilire che nel periodo in cui Pirandello ha vissuto a Roma, ha avuto la possibilità di assistere a varie, diverse rappresentazioni di opere di Shakespeare. Per un'analisi dettagliata di esse rinviamo naturalmente al testo di Bragaglia, oltre che ai testi di H. GATTI, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'ottocento*, Bari, Adriatica Editrice 1968, e di A. CAVALLONE ANZI, *Shakespeare nei teatri milanesi del novecento*, Bari, Adriatica Editrice 1980. Per le singole rappresentazioni rinviamo inoltre a A. BUSI, *Otello in Italia* (1777-1972), Bari, Adriatica Editrice 1973, M. SESTITO, « *Julius Caesar* » *in Italia* (1726-1979), Bari, Adriatica Editrice 1978, G. BARTALOTTA, *Amleto in Italia nel novecento*, Bari, Adriatica Editrice 1986. Diamo comunque qui un elenco delle rappresentazioni romane.

Amleto	1890 Teatro Argentina
	1891 Teatro Argentina
	1904 Tettro Valle
	1934 Teatro Argentina
Otello	1887 Teatro Valle
	1896 Teatro Argentina
	1898 Teatro Valle
	1924 Teatro Nazionale
Giulio Cesare	1905 Teatro Argentina
	1906 Teatro Argentina
	1935 Basilica di Massenzio
Re Lear	1899 Teatro Valle
	1931 Teatro Manzoni
Macbeth	1890 Teatro Costanzi
	1894 Teatro Valle
Il Mercante di Venezia	1890 Teatro Valle
	1894 Teatro Argentina

tutta la sua passione per il teatro ed il suo desiderio di conquistarlo, scrive: « Ieri sono stato al teatro Valle [...] alla rappresentazione della *Morte civile*, per Tommaso Salvini, che stasera darà l'*Otello*, e che per conseguenza mi farà spendere lire 3 »[9]. Pirandello assiste dunque all'*Otello* di Salvini ed è lecito ipotizzare che abbia potuto assistere anche alle messe in scena della stessa opera che si ebbero, sempre a Roma, dieci anni dopo (con Serafino Renzi nel febbraio 1898 e con Dillo Lombardi nell'ottobre 1899) essendo, quelli, anni in cui Pirandello svolge un'intensa attività di recensore di spettacoli teatrali rappresentati in Italia, per il settimanale « Ariel », oltre a pubblicare articoli riguardanti il teatro su « Il Marzocco ».

Durante il quinquennio 1900-04 Pirandello si dedica essenzialmente alla narrativa e non parla di teatro nemmeno nella sua corrispondenza. Salvini mette in scena, sempre al Valle, l'*Amleto*, nel 1904, lo stesso anno in cui esce *Il Fu Mattia Pascal*, opera che contiene il famoso brano sul teatro delle marionette, già menzionato.

Comunque già nel giugno 1905 si osserva che « Luigi Pirandello si è dato alla letteratura drammatica »[10] e che ha già pronta una commedia e lavora ad un'altra. Nel dicembre di quell'anno va in scena al Teatro Argentina, il *Giulio Cesare*, per la regia di Edoardo Boutet e Ferruccio Garavaglia e nel giugno suc-

Giulietta e Romeo	1921 Teatro Valle
Coriolano	1926 Basilica di Massenzio
Antonio e Cleopatra	1900 Teatro Costanzi
Le allegre comari di Windsor	1921 Teatro Argentina
La bisbetica domata	1890 Teatro Valle
La tempesta	1921 Teatro Odescalchi

(Compagnia del Teatro dei Piccoli diretto da Vittorio Podrecca con le sue marionette).

[9] Cfr. L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, cit., p. XXXII.

[10] Cfr. *ibid.*, p. XL.

cessivo Pirandello, dopo le dimissioni dello stesso Boutet, scrive un articolo su « Il Marzocco » — « Il Teatro stabile di Roma (A conti fatti e da fare) » — in cui espone il suo punto di vista sulle sorti della stabile romana, mostrando, oltre ad una precisa conoscenza dell'argomento, la sua frequentazione del teatro. In questo articolo egli accenna alla rappresentazione del *Giulio Cesare*: « Le rappresentazioni straordinarie, degne veramente dell'istituzione d'un teatro stabile furono soltanto due: quella del *Giulio Cesare* di Shakespeare e quella dell'*Orestiade* di Eschilo » [11].

Pirandello dunque assiste anche a rappresentazioni shakespeariane, ma nei suoi saggi, appunti e lettere non dice mai che Shakespeare è un suo ispiratore. Esprime però ammirazione per Shakespeare: nel suo Taccuino segreto degli anni 1933-34 leggiamo:

> Shakespeare par che si rida di tutte le leggi, di tutte le regole: genio sommamente originale, spontaneo, continua la natura, egli immagina così come un albero germoglia e fiorisce, crea per l'effusione della linfa che sale e si spande. La sua opera meravigliosa, rude e grandiosa, in cui tutto si riflette, il male come il bene, diviene una natura della natura, e oggetto d'ogni scienza. Si studia senza fine e senza fine vi si scopre qualcosa di nuovo. Quanti volumi non si sono scritti su Shakespeare! Se si raccogliessero soltanto le riflessioni o i commenti provocati dal personaggio di Amleto, se si contassero tutte le buone ragioni che i critici han trovato per giustificare tutti i particolari di quel dramma si resterebbe sgomenti dal numero delle riflessioni profonde che Shakespeare avrebbe dovuto fare, anzi che ha fatto, secondo i critici, senza saperlo, e di quanta divinazione scientifica fosse dotato quel libero genio incosciente [12].

[11] « Il Marzocco », 10 giugno 1906.

[12] « Shakespeare, la critica », in *Almanacco letterario Bompiani, 1983* in appendice a *Almanacco Bompiani 1987, Omaggio a Pirandello*, Milano, Bompiani 1986, p. 18.

Pirandello non rileva comunque il fatto che molti suoi tipici motivi erano già stati sviluppati da Shakespeare; forse perché alcuni di essi erano da tempo parte della cultura o forse perché era naturale che, vivendo entrambi in periodi di crisi e di transizione, partecipassero di simile disposizione. Come che sia, è indubbio che entrambi abbiano scelto il teatro nei suoi vari aspetti come metafora della commedia umana: « più di ogni altra forma artistica il teatro si muove col movimento della vita, ne riproduce il fluire, il ritmo, la irripetibilità, la stessa natura effimera e transitoria... » [13].

[13] A. Lombardo, *Il testo e la sua « performance »*, Roma, Editori Riuniti 1986, p. 24.

CAPITOLO I

AMLETO ED ENRICO

La figura di Enrico IV si può per alcuni versi innestare in una tradizione di « Player King(s) ». A. Righter nel suo *Shakespeare and the Idea of the Play* ci fa notare che il nesso tra « personaggio e attore » (che analizzeremo in seguito) è particolarmente forte nel caso di alcuni regnanti, e ritiene che il « re attore » dal « regno imperfetto » è il contributo più originale e interessante dell'uso della metafora teatrale di Shakespeare. Questo nesso esiste anche perché i misfatti che spesso accade che essi abbiano commesso condizionano psicologicamente e materialmente l'esercizio del loro potere e intaccano quella perfezione che per tradizione doveva sempre accompagnare il simbolo del re. I rimorsi o le illecite ambizioni che impediscono al regnante di attenersi alle regole che il suo ruolo esigerebbe lo obbligano a recitare una parte che non riflette il suo vero essere. E « re attori » se ne trovano in tutta l'opera shakespeariana a partire da Riccardo Duca di York il quale, a parere della Righter, benché sia solo un « mock King », è più regale del vero re. Claudio, Macbeth, Lear, Enrico IV sono esseri tormentati dai loro peccati, « il contrasto fra l'individuo e la parte che esso assume nel momento della sua incoronazione è così ovvio da evocare l'immagine dell'attore » [1]. Le opere di cui sono protagonisti questi « re-

[1] A. Righter, *Shakespeare and the idea of the play*, London, Chatto and Windus 1962, p. 121.

attori » sono fitte di immagini teatrali; e così nel *Riccardo II*, la Righter ci fa notare che, dopo la abdicazione di Riccardo, Westminster dice: « A un doloroso spettacolo abbiamo assistito »[2] e che l'ex-re è stato solo un attore secondario che il suo pubblico non ama più. Nell'*Enrico IV* parte prima, il nesso re-attore è inoltre accentuato quando Enrico fa travestire dei nobili da re per ingannare i nemici. Naturalmente anche Claudio non è re puro essendo il suo potere inquinato dall'omicidio, ma solo « un re di rattoppi e di sbrendoli »[3]. Nel *Macbeth* l'aspetto fittizio del ruolo di Macbeth, dato dalla sua ipocrisia, viene illustrato dal frequente uso di immagini riguardanti abiti inadatti e frasi concernenti il mondo del teatro. Per lui l'uomo è « un povero attore che si pavoneggia e si agita per la sua ora sulla scena »[4]. Di Lear diremo più oltre; egli ha, comunque, volontariamente abbandonato il suo ruolo, e la sua figura è collegata al teatro per l'intero corso dell'opera. Per quanto « diversa » *La Tempesta*, Shakespeare vi mantiene questa idea mettendo in scena un governante che non possiede autorità e che oltre ad essere attore cura ogni altro aspetto connesso al teatro, dalla regia alla scenografia, come del resto farà l'Enrico pirandelliano.

L'Enrico pirandelliano si lega a questi personaggi per vari aspetti. Non solo egli è regista come Prospero, e come Jago e Amleto, ma anch'egli si macchierà di un peccato che lo fisserà nel suo ruolo d'attore « per sempre ». Ma è chiaramente durante l'intero corso dell'opera che Enrico riveste il ruolo di re — o imperatore — attore. Egli è in maniera manifesta e consapevole ciò che i personaggi shakespeariani aventi ruoli di governanti facevano solo trasparire, o meglio, ciò che ad essi era inesorabilmente ovvio ma che dovevano cercare di nascondere agli altri. Per un

[2] *Riccardo II*, p. 207.
A woeful pageant have we here beheld (IV, i, 317).
[3] *Amleto*, p. 213.
A King of shreds and patches (III, iv, 104).
[4] *Macbeth*, p. 1023
a poor player / that struts and frets his hour upon the stage (V, v, 24-25).

altro verso anche Enrico, in circostanze diverse si trova a dover mascherare il suo vero essere.

1. *L'incipit*

Entrambi i drammi, *Amleto* e *Enrico IV*, si aprono sulla scena di un castello medievale ed in entrambi i casi sono i subalterni del castello ad avere le prime battute. L'atmosfera di incertezza e di dubbio, che continuerà per tutta la durata dei due drammi, è immediatamente espressa in *Amleto* con l'iniziale « Chi è là ». A questo segue l'indecisione nel cercare di stabilire se il fantasma esiste o se è mera illusione. Il testo è pieno di domande e incertezze:

> Non è simile al re?
> È qui!
> È qui!
> È fuggito!
> Che ora è?
> Mancherà qualcosa a mezzanotte.
> No, è già suonata.
> Davvero? Non ho sentito nulla.
> Perché mai? Che dobbiamo fare? Parla[5].

Nell'*Enrico IV* viene messa in dubbio la località stessa in cui l'azione è rappresentata: Goslar? Hartz? Worms? Sassonia? Lombardia? Reno? e poi il personaggio, Enrico di Francia o di Germania? e il secolo: sedicesimo o undicesimo?

[5] *Amleto*, pp. 37, 43, 77-79, 81.
Is it not like the King? (I, i, 58), 'Tis here, / 'Tis here! / 'Tis gone! / (I, i, 142-44), What hour now? / I think it lacks of twelve. No, it is struck. / Indeed? I heard it not (I, iv, 3-6). Say, why is this? Wherefore? What should we do? (I, iv, 57).

È subito spiegato che questa incertezza è dovuta al fatto che tutta la scena è fittizia, ma inevitabilmente questo inizio interrogativo comunica al pubblico una sensazione di instabilità anche rispetto ai riferimenti geografici e storici. Bisogna notare quanto sia appropriato che l'*Enrico IV* si apra con la confusione di un personaggio che ha imparato la parte sbagliata se si considera che il recitare è il tema fondamentale del dramma. Inoltre lo sforzo inutile compiuto da Bertoldo è un lieve riflesso dell'enorme frustrazione che ossessiona Enrico, il quale vive un'esistenza che si è arrestata ed è incapace o non disposto a ricongiungersi con il presente, per poi esserne esiliato « per sempre ».

In Shakespeare il primo Amleto col quale entriamo in contatto è il re morto. È possibile, anche se il fantasma ha di per sé un ruolo essenziale alla trama, che la sua apparizione sia una sorta di presagio del destino del giovane Amleto. Come ben sappiamo, Shakespeare a volte introduce nel primo atto dei suoi drammi segni di ciò che accadrà o sarà importante più oltre (ad esempio l'aspide in *Antonio e Cleopatra*). Forse è spingersi troppo trovare un parallelo nell'*Enrico IV*, ma notiamo che il nuovo arrivato, Bertoldo, rimpiazza un Tito, che è morto, e Tito Belcredi morirà alla fine del dramma.

2. *Linguaggio e azione*

Con lo svilupparsi del dramma di Pirandello ci rendiamo conto che tutti coloro che circondano Enrico recitano una parte studiata per lui. Quando scopriamo che Enrico è sano ormai da otto anni diventa chiaro che l'imperatore è in effetti autore, produttore, regista e primo attore del suo stesso dramma. Gli ospiti che sono giunti per cercare di ricondurlo ad una sorta di realtà si ritrovano quasi a fare delle audizioni per le parti che Enrico ha creato per loro.

Jan Kott definisce Jago un « diabolical stage-manager » o forse « machiavellian stage-manager » [6]. Infatti è Jago a concepire la tragedia, a fungere da « metteur en scène »: distribuisce le parti e ne assegna una a sé stesso. E così anche Prospero il quale in questo senso si avvicina molto a Enrico IV. Come ci fa notare Lombardo, egli è anche « artista, drammaturgo: la sua azione magica si identifica con l'allestimento di spettacoli teatrali; [...] è lui a scrivere il copione secondo il quale si muovono, o dovrebbero muoversi, i vari personaggi; è lui a produrre i vari *masques* che scandiscono l'opera »; e dunque l'isola dove opera Prospero « è anche il teatro, e il palcoscenico (ed è, potremmo dire, il testo teatrale) » [7].

Strutturalmente analoga è la funzione di Enrico IV. E ruoli simili hanno in altre opere pirandelliane Leone Gala (*Il gioco delle parti*), Chiarchiaro (*La patente*), e Silvio Gelli (*Come prima, meglio di prima*).

Amleto non ha la stessa funzione di Jago o di Prospero; non crea una realtà in quanto tale ma ha degli elementi in comune con essi. In primo luogo mette costantemente in dubbio il potere della parola, del suo significato e della sua adeguatezza alle cose. In secondo luogo anche lui sceglie di recitare sia come difesa sia come sorta di stratagemma, forse inconscio, per raggiungere i suoi fini. In terzo luogo attraverso la parola nella forma di una rappresentazione teatrale, rivela la verità: è solo tramite la messa in scena degli attori che recitano l'assassinio di Gonzago, che Amleto riesce a dire allo zio e patrigno quello che vuole. Infine la funzione di Amleto regista teatrale puro è illustrata chiaramente quando dà precise e accurate istruzioni agli attori sui metodi del recitare, consigli da esperto, dopo che egli stesso ha mostrato la sua abilità di attore recitando il monologo di un dramma.

[6] *Shakespeare our Contemporary*, trad. ingl., London, Methuen 1972, p. 86.
[7] A. Lombardo, *Il testo e la sua « performance »*, cit., p. 35 e cfr. *Presentazione della « Tempesta »* in *La Tempesta*, trad. A. Lombardo, Milano, Garzanti 1976.

Ma analizziamo questi punti in dettaglio vedendo in che modo si sviluppano nei due drammi presi in esame.

3. « *Parole, parole, parole* »

L'*Amleto* è essenzialmente un'avventura intellettuale. Non vi sono rappresentate grandi azioni, non vi è grande movimento. Se vi si parla di viaggi, si tratta sempre di viaggi che hanno luogo « fuori scena ». Fortebraccio sta viaggiando, ci dicono, Orazio è venuto da Wittenberg, Rosencrantz e Guildenstern sono stati chiamati mentre erano altrove e così via. Lo scopo di tutto ciò è di accentuare la tragedia dell'inazione al centro della quale si trova Amleto. Il quale è inattivo fisicamente, ha abbandonato la sua abitudine all'esercizio, non vuole « scendere un po' più a terra » [8] ma solo con un libro in mano passeggia « per ore e ore, qui, nella galleria » [9].

E tutto si svolge a Elsinore, il che conferma e rafforza il senso di inattività. Questa inattività fa sì che il linguaggio diventi assolutamente essenziale alla avventura. L'azione del dramma sta nei suoi dialoghi e Amleto mette costantemente in dubbio il significato delle parole e dunque l'appropriatezza del linguaggio, « non conosco *sembra* » [10] dice infatti alla madre. Anche Polonio ha problemi con le parole, non sa come definire la pazzia e la regina replica, « più fatti e meno arte » [11].

C'è una necessità continua di cogliere il puro significato del linguaggio. Quando Polonio chiede ad Amleto cosa sta leggendo, la famosa risposta è « Parole, parole, parole » [12]. E durante tutto il dialogo con Amleto che si finge pazzo, vi è mancanza di comprensione. Amleto prende ogni frase del tutto letteralmente: « E di che cosa trattano? » / « Tra chi? » / « Volevo dire l'argomento della vostra lettura, mio signore » [13]. Le parole devono essere liberate da tutte le stratificazioni derivate loro dalle tradizioni e dal pregiudizio: « Che cosa dovremmo dire, mio signore? » chiede Guildenstern. « Qualunque cosa. Veniamo al sodo, dunque » [14], risponde Amleto.

E Amleto sa bene che in ogni caso le parole non risolveranno alcun problema. Dice con vergogna al termine del secondo atto: « Bel coraggio pel figlio di un diletto padre, ucciso così, che cielo e inferno spingono alla vendetta, di sgravarsi con due bestemmie come fa una sguattera puttana! » [15].

E decide che tramite la messa in scena riuscirà almeno ad accalappiare « la coscienza del re ». Il dramma nel dramma avrà ciò che Amleto vuole, la parola congruente con l'azione.

Ma Amleto non riesce a convalidare le parole con l'azione. E anche il re assassino si rende conto che le parole da sole, senza azioni o ferme fedi che le sostengano, non sono nulla: « Le mie parole volano in alto, i miei pensieri restano quaggiù. E non bastano le parole per raggiungere il cielo » [16].

[8] *Amleto*, p. 127.
Walk out of the air (II, ii, 206).
[9] *Ibid.*, p. 123.
Four hours together, / Here in the lobby (II, ii, 158-59).
[10] *Ibid.*, p. 51.
I know not seems (I, ii, 176).
[11] *Ibid.*, p. 119.
More matter with less art (II, ii, 96).

[12] *Ibid.*, p. 125.
Words, words, words (II, ii, 192).
[13] *Ibid.*, p. 125.
What is the matter my lord? / Between who? / I mean the matter that you read, my lord (II, ii, 193-95).
[14] *Ibid.*, p. 131.
What should we say, my lord? / Why, anything! But to th' purpose (II, ii, 281-82).
[15] *Ibid.*, p. 151.
This is most brave / That I, the son of a dear father murdered, / Prompted to my revenge by heaven and hell, / Must, like a whore, unpack my heart with words (II, ii, 592-94).
[16] *Ibid.*, p. 203.
My words fly up, my thoughts remain below. / Words without thoughts never to heaven go (III, iii, 97-98).

Amleto sembra ritrovare tutto il suo potere e il suo umorismo quando parla con la madre; mette a frutto le sue doti di esperto in giochi di parole e con questo mette in dubbio il loro stesso significato:

> Hai molto offeso tuo padre, Amleto!
> Anche voi avete molto offeso il mio.
> Andiamo, queste sono risposte oziose.
> E le vostre sono domande maligne [17].

L'incomprensione fra di loro rimane.

Amleto nega dunque che il linguaggio abbia un valore univoco e ne mette in dubbio la capacità di rappresentare adeguatamente le cose. È arbitrario che una parola significhi una cosa piuttosto che un'altra e soprattutto sono inutili le parole non sostenute da azioni.

Anche in Pirandello è naturalmente presente il problema del linguaggio. Lo riscontriamo dall'inizio dell'*Enrico IV* con l'uso dei nomi. Ordulfo, Landolfo, Arialdo, Bertoldo: sono nomi inventati per compiacere un pazzo, la parola non significa nulla; « Ma chi siamo? — Nomi del tempo! » [18]. Lo stesso può esser detto naturalmente per i visitatori che assumono nomi in base alla convenienza.

Ma l'autentica polemica sul linguaggio e la discussione sulle parole e il loro significato giungono quando Enrico rivela la sua vera essenza. In modo più diretto che non Amleto egli mostra come le parole vengano usate senza un significato univoco e vengano poi applicate in maniera arbitraria: « Parole! parole che

[17] *Ibid.*, p. 205.
Hemlet, thou hast thy father much offended. / Mother, you have my father much offended. / Come, come. You answer with an idle tongue. / Go, go. You question with a wicked tongue (III, iv, 10-13).
[18] *Enrico IV*, I, p. 300.

ciascuno intende e ripete a suo modo [...] E guai a chi un bel giorno si trovi bollato da una di queste parole che tutti ripetono! Per esempio: 'pazzo' » [19].

Enrico accentua il potere che hanno queste parole senza senso. Se sei stato etichettato le persone accettano il significato comune, superficiale, convenzionale di una parola e ti giudicano in base ad essa. Ciò ricorda una frase dei becchini: « ... Amleto: il pazzo, sapete, quello che hanno mandato in Inghilterra! » [20].

L'etichetta è stata data e nessuno più ci pensa sopra o la mette in dubbio. Ed Enrico ribadisce: « Schiacciare uno col peso d'una parola? [...] Tutta la vita è schiacciata così dal peso delle parole! » [21].

In effetti il problema di Enrico è simile a quello di Amleto. Si rende conto che le parole non hanno un reale e intatto concetto che le sostiene, sono usate secondo tradizioni ormai sorpassate: « Mettetevi a parlare! Ripeterete tutte le parole che si sono sempre dette! Credete di vivere? Rimasticate la vita dei morti! » [22].

Anche Enrico, oltre che giudicare la loro funzione, usa le parole come una sorta di sostituto di azioni di cui è incapace. Egli non è infatti in grado di agire come richiederebbe la situazione trovata al suo risveglio. Usa la forza delle parole quando affronta i suoi ospiti, fingendo di riferirsi ai personaggi storici che essi incarnano. Le sue frasi sono fitte di doppi sensi: « È Pietro Damiani! » [23] dice del suo rivale. E più oltre quasi a giustificarsi: « Nessuno di noi mente o finge! — C'è poco da dire: ci siamo fissati tutti in buona fede in un bel concetto di noi stessi » [24]. E alla marchesa: « Come'è? com'è che poteste commettere

[19] *Ibid.*, II, p. 349.
[20] *Amleto*, p. 283.
Hamlet... he that is mad, and sent into England (V, i, 150-51).
[21] *Enrico IV*, II, p. 350.
[22] *Ivi.*
[23] *Ibid.*, I, p. 322.
[24] *Ibid.*, I, p. 325.

quella tale azione... (la didascalia è, « La fissa così acutamente negli occhi da farla quasi smorire »)... — sì, 'quella' appunto! » [25].

Enrico adotta una sorta di doppio filtro per i suoi attacchi: non solo il linguaggio in generale, ma, finzione nella finzione, il linguaggio del personaggio che egli rappresenta. Usando i significati cangianti trasmette un messaggio camuffato e nel contempo diretto, come Amleto con i suoi giochi di parole rivelava la verità.

4. « *Il Teatro non può morire. Forma della vita stessa, tutti ne siamo attori; e aboliti o abbandonati i teatri, il teatro seguiterebbe nella vita, insopprimibile* » [26]

I due protagonisti sono, come detto, anche attori. Enrico recita costantemente fino alla rivelazione della verità. Da quel momento egli gioca con i servitori i quali non riescono a capire fino a che punto è pazzo realmente e fino a che punto li prenda in giro. Gli aspetti più significativi sono quindi la tensione tra volto privato e maschera pubblica e la « realtà » del ruolo che Enrico incarna.

L'*Amleto* è tragedia dominata dall'idea del teatro; la metafora teatrale si esprime con il « player king », con la differenza tra apparenza e realtà, tra falso e vero. Il rapporto mondo-palcoscenico è reciproco e l'idea dell'illusione è esemplificata anche dalla presenza di elementi teatrali nella vita. Osserva Anne Righter:

> dal momento della rivelazione di Orazio, Amleto sa di essere un uomo circondato da illusioni, illusioni che, fino al momento della rivelazione prodotta dalla messa in scena, egli non riesce a distinguere accuratamente dalla realtà. Se il fantasma è onesto, Claudio è un simulatore [...] e anche sua madre o Ofelia potrebbero non essere proprio quello che sembrano. D'altro canto non ha prove che il fantasma sia quello che dice di essere. Potrebbe anche rappresentare una diabolica illusione e le persone attorno ad Amleto rappresentare la verità. Il suo mondo è divenuto mutevole e infermo, gli elementi teatrali si sono mischiati con furbizia con la realtà. Preso in un labirinto di apparenze ingannevoli, si rifugia in una illusione creata da lui stesso. Diventa attore... [27].

[25] *Ivi.*

[26] L. Pirandello, *Discorso al convegno « Volta » sul teatro drammatico*, 1934, in *Saggi, Poesie, Scritti varii*, cit., p. 1037.

Osserva Kott che « Amleto, Laerte e Ofelia devono recitare anche loro una parte imposta, alla quale si ribellano. Sono gli attori di un dramma che non sempre riescono a capire fino in fondo, e nel quale sono stati coinvolti » [28].

Questo motivo del recitare involontario imposto dalle circostanze è naturalmente presente nell'*Enrico IV*, non sono solo i servitori che si lamentano di essere « ... pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola » [29]. Almeno la loro parte è chiara e gli è stata ufficialmente assegnata. È piuttosto « quell'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontarii » [30] che è la più importante. Si può dire che il principe danese e l'imperatore di Germania decidono che, visto che in ogni caso sono costretti a recitare, almeno si sceglieranno la loro parte da sé: non accetteranno passivamente quella che è stata loro assegnata.

Amleto lancia il suo primo attacco sulla falsità, sul comportamento convenzionale, sul recitare involontario, nel suo discor-

[27] A. Righter, *op. cit.*, p. 161.

[28] J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. it., Milano, Feltrinelli 1985, p. 63.

[29] *Enrico IV*, I, p. 301.

[30] *Ibid.*, III, p. 368.

so sul « sembrare »; « ... tutte le forme, i modi e gli aspetti della sofferenza; [...] si possono recitare »[31]. Non sono segni di vera emozione. Decide alla fine del primo atto di « adottare atteggiamenti strambi »[32]: da questo momento in poi diventa un attore consapevole che impersona il ruolo di un pazzo. Ma benché pazzo, nota Polonio, ha « del metodo ». Questa osservazione oltre a riferirsi all'effettiva « normalità » di Amleto che traspare dietro la maschera della follia, suggerisce anche una certa logica contenuta nella follia stessa. Anche il dottore nell'*Enrico IV* dice che la pazzia del paziente è una sorta di « malinconia riflessiva » — esattamente il male del quale soffre Amleto — « e una considerevole attività cerebrale ».

Giovanni Macchia studia « Il Personaggio Sequestrato » in Pirandello e osserva:

> Ma nessuno s'accorge della gravità delle sue parole. Nessuno si domanda cosa possa nascondersi in quello stato di malinconia riflessiva. Egli forse cominciava a capire che la recitazione era l'unica via, perché, come gli aveva insegnato Amleto, il processo si compisse. Solo attraverso la grande arte dell'attore, essere divenuto se stesso, mostrando di essere rimasto un altro, lui, il personaggio sequestrato, poteva preparare la liberazione della sua anima...[33].

Oltre ai riferimenti personali di Amleto alla sua funzione di attore, anche altri personaggi fanno spesso riferimento al mondo del teatro e a volte recitano essi stessi. La scena con i becchini è una piccola commedia in sé, con giochi di parole, scherzi e canzoni. Benché Amleto chiami uno di questi clown « pedante »[34], mostra simpatia verso di loro e ricordiamo che con simpatia ancor maggiore aveva accolto gli attori. C'è quel senso di genuino apprezzamento e di comunione che spesso troviamo tra persone che fanno lo stesso lavoro.

La teatralità, così come la concepisce Pirandello, offre la maniera di trascendere i sentimenti di disgusto o disperazione evocati dall'inautenticità della vita, e così offre rifugio ad Enrico IV. La figura dell'attore è complessa: a volte rappresenta l'arte, a volte la vita e a volte la loro fusione.

Enrico è l'esempio del problema della reciprocità tra attore e personaggio visto che è fin dall'inizio tutto forma. Come Amleto aveva molto in comune con gli attori, così Enrico trova che nessuno può dividere con lui la sua forma salvo appunto gli attori, che sono stati ingaggiati per simulare la sua corte. Gli attori entrano ed escono dai loro ruoli: questo stesso alternarsi sarà di Enrico dopo la sua rivelazione.

Dunque la realtà del teatro e l'allusione al fatto che esso è solo una forma della vita, sono presenti dovunque. « È diventato, con la pazzia, un attore magnifico e terribile! »[35]. Così Di Nolli illustra l'essenza del protagonista. Dopo l'incidente della cavalcata — spiegano al dottore — Enrico la sua parte « la recitava sul serio »[36]. Nel dialogo con Matilde Enrico indica la sovrapposizione fra il teatro e la vita, il fatto che tutti sono in effetti attori:

> Ma tutti, pur non di meno, seguitiamo a tenerci stretti al nostro concetto, così come chi invecchia si ritinge i capelli [...] Voi, Madonna, certo non ve li tingete per ingannare gli altri, né voi; ma solo un poco — poco poco — la vostra immagine

[31] *Amleto*, pp. 51-53.
All forms, moods and shapes of grief, [...] are actions that a man might play (I, ii, 82-84).
[32] *Ibid.*, p. 99.
Put an antic disposition on (I, v, 172).
[33] G. Macchia, *Pirandello o La Stanza della Tortura*, Milano, Mondadori 1986, p. 204.

[34] *Amleto*, p. 283.
Knave (V, i, 139).
[35] *Enrico IV*, I, p. 313.
[36] *Ibid.*, I, p. 314.

davanti allo specchio. Io lo faccio per ridere. Voi lo fate sul serio. Ma vi assicuro che per quanto sul serio, siete mascherata anche voi, Madonna [37].

Enrico dice più o meno ciò che dice il Padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore*: « Ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita » [38].

Il teatro è dunque arte, ma è anche vita; e a volte rivela la sua superiorità in virtù della sua immortalità, a volte funge da specchio per le vicissitudini umane. E « guai a chi non sa portare la sua maschera » [39], dice Enrico alla fine del primo atto. E di nuovo alla fine del secondo atto sorge il problema dell'intercambiabilità del reale e dell'illusione: chi stabilisce cosa è vero e cosa è falso? « Credevamo [...] che fosse sul serio! » esclamano i servitori stupiti; « E come è? Vi pare che non sia sul serio? », risponde con calma l'imperatore, e continua:

> Dovevate sapervelo fare per voi stessi, l'inganno; non per rappresentarlo davanti a me, davanti a chi viene qua in visita di tanto in tanto; ma così, per come siete naturalmente, tutti i giorni, davanti a nessuno [40].

I servitori capiscono con difficoltà ma Enrico risponde che deve essere « come vero! Perché solo così non è più una burla la verità! » [41]: e come se nulla fosse cambiato detta la storia della sua vita, come ha sempre fatto da imperatore.

Nel terzo atto Enrico parla come « sé stesso » ma cambia poco: in effetti lui è sé stesso quanto è Enrico l'imperatore e

[37] *Ibid.*, I, pp. 325-26.
[38] *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 75.
[39] *Enrico IV*, I, p. 327.
[40] *Ibid.*, II, p. 355.
[41] *Ibid.*, II, p. 356.

cerca di spiegare che la sua finzione non è maggiore di quella dei suoi interlocutori: « senza saperlo ci mascheriamo da ciò che ci par d'essere » [42]. La sua pazzia è una manifestazione di diversità, ma chi può stabilire chi è sano e chi no?

> Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio quieto! — Il guajo è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla, la vostra pazzia [43].

Enrico ha vissuto una « cosciente pazzia » come la chiama Belcredi, per otto anni, « fisso in questa eternità di maschera » [44], ma non sembra volerne uscire. Sta in questo la sua inattività, e dopo l'assassinio si rende conto che rimarrà in quel castello « per sempre ». Le battute che precedono quest'ultima espressione sono simbolo del tema del dramma: « È pazzo! È pazzo! Non è pazzo, non è pazzo! ». L'etichetta è relativa a chi la usa; la sua pazzia dipende da ciò che noi intendiamo con questa parola.

Il parallelo tra l'*Amleto* e l'*Enrico IV* è dunque significativo. Entrambe le opere esprimono il conflitto tra il vero e l'illusorio, illustrato dalla quasi identificazione della vita con il teatro, e dall'uso di quest'ultimo come mezzo per esprimere il vero pensiero.

5. « *Tutto il mondo è un palcoscenico* » [45]

Molto è stato già detto sull'importanza del « teatro nel teatro » nell'*Amleto*. Molti critici, parlando dell'uso che Pirandello

[42] *Ibid.*, III, p. 368.
[43] *Ivi.*
[44] *Ibid.*, III, pp. 370-71.
[45] *Come vi piace*, p. 521.
All the world's a stage (II, vii, 140).

fa di questa tecnica, ci ricordano che Shakespeare la usò per primo. Maynard Mack nel suo saggio « The world of Hamlet »[46] tratta le diverse immagini contenute in quest'opera; sostiene che la immagine più estesa adoperata da Shakespeare è quella che si sviluppa attorno alle tre parole: mostrare, agire, recitare (*show, act, play*), e l'autore illustra l'uso polisenso di queste parole. Queste parole nell'*Amleto* non rappresentano comunque un fatto nuovo: come nota Anne Righter, Shakespeare fin dalle sue prime opere ha fatto un uso particolarmente esteso della « play metaphor ». L'associazione tra mondo e teatro viene dunque ad esprimersi a livello strutturale: non solo le vicende narrate hanno come costante sottofondo e perenne riflesso un mondo teatrale, ma le parole stesse o le immagini da esse evocate hanno una precisa origine nel gergo teatrale. Sebbene, come dice la Righter, alcune di queste parole facessero parte di una tradizione medievale, esse appaiono in Shakespeare con maggiore frequenza e con connotazioni a volte diverse. La Righter ci indica parole quali, « act », « scene », « tragedy », « perform », « part », « play », e anche « in jest » o « counterfeit ». Espressioni quali « to play the part » acquistano con Shakespeare « un significato apertamente teatrale », e indicano una « duplicità, l'effettiva assunzione da parte di un personaggio [...] di un ruolo drammatico »[47].

L'immagine individuata da Mack come la più estesa nell'*Amleto* traversa in effetti tutto il dramma. La presenza degli attori determina una situazione che tende a dissolvere le barriere tra il fittizio e il reale. L'attore-re è in scena e così anche Claudio che è un altro attore-re e agisce come spettatore della sua propria storia. Amleto è un ulteriore spettatore che osserva Claudio che a sua volta osserva l'attore. Ma anche Amleto sta recitando un ruolo; gli altri, la regina, Polonio ecc. osservano a loro volta e, come abbiamo visto, anch'essi sono attori. Ci siamo infine noi stessi che in quanto pubblico osserviamo tutti.

[46] « Yale Review », XLI (1951-52), pp. 502-23.
[47] A. Righter, *op. cit.*, p. 95.

Quando uno degli attori si immedesima a tal punto nella sua parte che si mette a piangere, Amleto è molto sorpreso:

> È mostruoso che un attore,
> pur fingendo, in un sogno di passione,
> possa forzare l'anima a un concetto,
> così da scolorare tutto il volto
> e piangersi...[48].

Questo scatena in lui un senso di colpa: che egli debba rimanere inattivo come se non fosse colpito da ciò che è accaduto, mentre un attore piange « per nulla! Per Ecuba »[49]; egli comprende il potere dell'attore sulla vita e applicando questo potere decide di fare la messa in scena: « uno spettacolo; e al sovrano ghermirò al volo la coscienza »[50].

Amleto è circondato da un'atmosfera di apparenze, incertezze ed illusioni, ed è dunque solo con uno strumento appunto di illusione che egli potrà penetrare la realtà.

In effetti la rappresentazione mostra l'amara verità: « No, no, avvelenano per burla. Non c'è nulla che possa offendere »[51]; il sarcasmo e l'ironia drammatica stanno raggiungendo il loro apice e l'effetto è sicuro: il re balza in piedi: « Luce, luce! Andiamo via! »[52].

[48] *Amleto*, p. 149.
Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his own conceit / That from her working all his visage wanned / Tears in his eyes... (II, ii, 557-61).
[49] *Ivi.*
For nothing. For Hecuba (II, ii, 563-64).
[50] *Ibid.*, p. 153.
The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King (II, ii, 613-14).
[51] *Ibid.*, p. 185.
They do but jest — poison in jest — no offence i 'th' world (III, ii, 235-36).
[52] *Ibid.*, p. 187.
Give me some lights. Away! (III, ii, 270).

Amleto ha raggiunto il suo scopo, ma continua a non agire. Amleto desiderava che la rappresentazione smascherasse il colpevole; e sceglie dunque l'argomento per la sua somiglianza con l'assassinio del padre. Ora si potrebbe pensare a una particolare analogia con la « performance » organizzata dal dottore nell'*Enrico IV*. La rappresentazione di Gonzago è adeguata alla situazione; è diretta e recitata per una precisa ragione. La « rappresentazione » nell'*Enrico IV* è anch'essa adeguata. Il dottore mette Di Nolli e Frida al posto dei ritratti del giovane Enrico e di Matilde per poi mostrare i giovani e gli anziani insieme nella speranza che il presente e il passato si fondano agli occhi di Enrico così da scuoterlo e riportarlo alla realtà. Anche in questo caso dunque si vuole provocare una reazione per rivelare la « verità ». Naturalmente il contenuto delle due messe in scena è diverso: in un caso una rappresentazione con parole e movimento, nell'altro una rappresentazione statica, la riproduzione dei ritratti. Ma entrambi implicano una ulteriore finzione: il travestimento, i costumi, le istruzioni sulle parti da recitare, e tutte e due le scene finiranno con l'accensione delle luci prima della prevista fine dello spettacolo.

6. *Registi machiavellici*

Abbiamo già detto dei protagonisti in quanto attori, in quanto uomini di teatro, in quanto uomini incerti della loro natura e della loro funzione. Tutti i personaggi pirandelliani interpretano le loro vite e ciò che li distingue l'uno dall'altro è il diverso grado di consapevolezza che hanno di recitare.

Enrico IV, dopo la sua caduta, si è creduto imperatore e dopo la sua guarigione obbliga i servitori e i visitatori a recitare per lui la parte di personaggi storici. Enrico dunque, come già si è detto, oltre che attore è anche regista: egli organizza l'evento drammatico. E si è anche detto che la definizione di regista diabolico o anche machiavellico che Kott attribuisce a Jago può essere estesa ad Amleto e a Prospero e anche a Enrico.

Nel caso di Amleto vorremmo insistere sulla sua capacità di istruire gli attori. I consigli di Amleto sono quelli di un regista sensibile, che conosce bene il mestiere.

Gli attori portano un senso di leggerezza e contentezza a Elsinore, e quando Amleto viene a sapere che sono giunti parla delle parti standard che di solito vengono attribuite:

> Colui che recita la parte del re è benvenuto; la sua maestà potrà levar tributo da me; il cavaliere avventuroso adoprerà il suo fioretto e il suo scudo; né l'amoroso sospirerà gratuitamente; il caratterista concluderà in pace la sua parte; il buffone farà ridere quelli che sono facili alle risate, e la prima donna dirà il suo pensiero apertamente, se no il verso sciolto avrà un intoppo [53].

Si preoccupa delle loro condizioni: « E com'è che viaggiano? [...], Sono stimati come quand'ero in città? Hanno sèguito? » [54]. La risposta è no, e lui si chiede se per caso si arrugginiscono e dopo i commenti di Rosencrantz Amleto si mostra interessato al declino professionale degli attori:

> Toh! Sono ragazzi? Chi li mantiene, chi li paga? Potranno continuare finché avranno la voce bianca, ma poi? Quando,

[53] *Amleto*, p. 135.
He that plays the king — shall be welcome. His Majesty shall have tribute of me; the adventurous knight shall use his foil and target; the lover shall not sigh gratis; the humorous man shall end his part in peace; the clown shall make those laugh whose lungs are ticke a'th' the sere; and the lady shall say her mind freely, or the blank verse shall halt for't (II, ii, 325-32).

[54] *Ibid.*, p. 135.
How chances in they travel? / [...] Do they hold the same estimation they did when I was in the city? Are they so followed? (II, ii, 335-40).

da adulti, dovranno a loro volta recitare nei teatri popolari (e non vedo che altro possono fare), non se la prenderanno con gli autori dei testi che recitano adesso, accorgendosi che hanno rovinato il loro avvenire? [55].

Naturalmente in tutto questo c'era anche una componente legata al tempo: i problemi del teatro, come tali, interessavano Shakespeare.

Amleto ha già cominciato a mostrarci il suo interesse per la professione dell'attore e dopo il loro ingresso mostra agli attori la sua simpatia: « Benvenuti, maestri, benvenuti tutti. Son lieto di vedervi sani. Oh il mio vecchio amico! » [56]. Subito chiede a uno di loro di recitare, e in effetti recita egli stesso ottenendo i complimenti di Polonio. Per Amleto gli attori sono come « gli estratti e le cronache del nostro tempo » [57]. Egli chiede di aggiungere alcune righe alla rappresentazione che ha chiesto loro di mettere in scena e diventa così anche autore.

Ma Amleto si ritrova soprattutto in quanto regista:

> Mi raccomando, recitate la tirata come l'ho detta io, scandita e in punta di lingua; a urlarla, come usano tanti attori, sarebbe come affidare i miei versi a un banditore di piazza. E non trinciate l'aria con la mano, così; ma siate delicato perché anche nel turbine, nella tempesta, o, per così dire,

[55] *Ibid.*, pp. 135-37.
What, are they children? Who maintains 'em? How are they escoted? Will they pursue the quality no longer than they can sing? Will they not say afterwards, if they should grow themselves to common players (as it is most like, if their means are no better), their writers do them wrong to make them exclaim against their own succession? (II, ii, 350-56).
[56] *Ibid.*, p. 141.
You are welcome, masters, welcome all. I am glad to see thee well — welcome, good friends. O, my old friend! (II, ii, 427-28).
[57] *Ibid.*, p. 147.
The abstract and brief chronicles of the time (II, ii, 530-31).

> nel vortice della passione, dovete procurarvi una certa dolcezza e misura [58].

Amleto è pienamente a suo agio in questo continuo sovrapporsi e fondersi della finzione teatrale e dell'effettualità, e infatti i consigli che dà agli attori sono anche norme di vita, l'adeguazione di azione e parola e la giusta misura negli atteggiamenti:

> Ma non siate nemmeno troppo addomesticati; fatevi guidare dalla discrezione, accordate il gesto alle parole, la parola al gesto, avendo cura di non superare la modestia della natura; qualsiasi cosa in tal misura gonfiata e ben distante dalla recitazione, il cui fine — ora come ai suoi primordi — è di reggere lo specchio alla natura, direi: di mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine, e perfino la forma e l'impronta loro all'età e al corpo che il momento esige [59].

Infine dà il suo ultimo consiglio:

> E fate che quelli che recitano la parte del buffone si attengano al testo; ce ne sono alcuni che si metterebbero a sghignazzare essi stessi pur di far ridere un certo numero di ascol-

[58] *Ibid.*, p. 167.
Speak the speech I pray you as I pronounced it to you, trippingly on the tongue. But if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand — thus — but use all gently. For in the very torrent, tempest, and (as I may say) whirlwind of <your> passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness (III, ii, 1-8).
[59] *Ibid.*, p. 169.
Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action — with this special observance: that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so o'erdone is from the purpose of playing; whose end, both at the first and now, was and is to hold, as 'twere; the mirror up to nature — to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure (III, ii, 17-26).

tatori balordi, anche se proprio in quel momento dovrebbe essere rilevato un dialogo essenziale al dramma [60].

Da parte sua Enrico IV è circondato da attori procuratigli dai suoi parenti, per esempio Bertoldo al quale così viene detto: « Ti legheremo i fili e ti metteremo in ordine, come il più adatto e compìto dei fantocci » [61] e naturalmente Enrico è il vero burattinaio.

Per tutta la durata del dramma egli dirige, costringendo i suoi ospiti a travestirsi ed impersonare i ruoli che gli sono graditi. La sua apparente disinvoltura li spaventa.

Dopo la sua confessione si ha l'esatta descrizione del suo ruolo di diabolico direttore di scena:

> Non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati! E si spaventano solo di questo, oh: che stracci loro addosso la maschera buffa e li scopra travestiti; come se non li avessi costretti io stesso a mascherarsi, per questo mio gusto qua di fare il pazzo! [62].

Enrico ha composto il copione e ne ha diretto l'esecuzione; si è posto in un determinato secolo e di conseguenza ha automaticamente distribuito le altre parti:

> Pensare che a una distanza di otto secoli in giù, in giù, gli uomini del mille e novecento si abbaruffano intanto, s'arrabattano in un'ansia senza requie di sapere come si determineranno i loro casi, di vedere come si stabiliranno i fatti che li tengono in tanta ambascia e in tanta agitazione. Mentre voi, invece, già nella storia! con me! Per quanto tristi i miei casi, e orrendi i fatti; aspre le lotte, dolorose le vicende: già storia, non cangiano più, non possono più cangiare, capite? Fissati per sempre: che vi ci potete adagiare, ammirando come ogni effetto segua obbediente alla sua causa, con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolga preciso e coerente in ogni suo particolare [63].

E così il copione è stato redatto, le parti assegnate; nessuno deve distaccarsene e improvvisare. Enrico è l'inamovibile regista della sua opera oltre ad esserne la vittima. Sceglie i costumi e i personaggi e assegna i ruoli.

Abbiamo visto che Amleto ha operato in modo alquanto diverso, ma ha a suo modo imposto ad altri la sua logica. E abbiamo anche visto Amleto dirigere i suoi attori. Enrico li ha guidati in modo indiretto: come un regista che invece di dare indicazioni prima della rappresentazione, monta sul palcoscenico insieme ai suoi attori e attraverso le sue parole e le sue azioni suggerisce i loro dialoghi e i loro movimenti. Anche nella funzione di regista Enrico è una versione moderna di Amleto.

[60] *Ivi.*
And let those that play your clowns speak no more than is set down for them. For there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the meantime some necessary question of the play be then to be considered (III, ii, 40-45).
[61] *Enrico IV*, I, p. 302.
[62] *Ibid.*, pp. 348-49.
[63] *Ibid.*, II, p. 355.

CAPITOLO II

IL TEATRO NEL TEATRO

Come si sa Shakespeare adopera questa tecnica in varie opere e per varie ragioni. In alcuni drammi essa ha ancora il sapore del « masque », in altri contiene importanti messaggi e riflessioni sul teatro stesso.

Prima di affrontare i diversi generi del teatro nel teatro nei loro vari aspetti, e per sostenere i paragoni che faremo con Pirandello, leggiamo alcuni passi della *Funzione dell'immaginario - Letteratura e psicanalisi* di Octave Mannoni. Nel trattare delle funzioni degli attori e dei travestimenti Mannoni parla dell'*Amleto* e della rappresentazione di Gonzago contenuta in esso:

> Questa situazione che Amleto crea introducendo in maniera tanto rivelatrice il teatro nel teatro (e in questo raddoppiamento sono già impliciti tutto il futuro pirandellismo e molte altre cose), questa esperienza del teatro di Shakespeare è straordinariamente feconda di insegnamenti [1].

Nell'appendice al libro, intitolata *Il teatro e la follia*, che dà anche spazio a paragoni tra personaggi shakespeariani e personaggi pirandelliani, ribadisce:

[1] O. Mannoni, *La funzione dell'immaginario. Letteratura e psicanalisi*, trad. it., Roma-Bari, Laterza 1972, p. 85.

Alludiamo alla scena di Amleto che ha appena terminato di ascoltare una tirata recitata con passione da un attore professionista. Ecco che egli ripensa alla propria situazione « reale », e, proprio come un malato isterico, ma con maggiore lucidità, intravede la possibilità di liberarsi dei suoi conflitti recitandoli: egli dovrebbe, per parte sua, se fosse un attore, straziare i cuori e inondare di lacrime la scena; e comincia a declamare i suoi sentimenti di vendetta, sentimenti, come è noto, abbastanza malfermi. In questo episodio si vela una critica sottile di certi modi di recitare la passione; ma si vede anche l'equivoco fra l'accesso istrionico e la recitazione dell'attore. Per dirla con Coleridge, l'Io e l'Io rappresentativo sono stati lì lì per confondersi... Tutto ciò che, in seguito, è andato sotto il nome di pirandellismo già allora faceva la sua apparizione decisiva nel teatro [2].

1. *Pene d'amor perdute*

In *Pene d'amor perdute* il dramma nel dramma di per sé è la rappresentazione dei *Nove Prodi*. Prima della rappresentazione il re e i suoi cortigiani avevano avuto modo di travestirsi da russi per far buona impressione alle loro dame, dunque si era già avuta una meta-recitazione. Ma il vero interesse è dato dal modo in cui gli interpreti dei *Nove Prodi* entrano ed escono dai loro ruoli a loro piacere. Anche Pirandello ha fatto grande uso di questa tecnica: nelle opere fondate sul teatro nel teatro vediamo che il « secondo » dramma, il meta-dramma, è spesso interrotto quando l'attore (o meta-attore) rientra nel suo ruolo iniziale, vale a dire nel ruolo del « primo » dramma, mostrando così la completa flessibilità dei ruoli. In altre parole, Pirandello fa vedere che così come l'attore si muove liberamente tra la sua « vera » parte e la parte che gli si assegna dentro il dramma, le persone reali

[2] *Ibid.*, pp. 176-77.

possono identificarsi e fondersi con i personaggi che esse rappresentano:

P	→ A1 → A2	P - Persona
A2	⇄ A1	A1 - Attore nel primo dramma
A1	⇄ P	A2 - Attore nel dramma nel dramma

L'effetto più immediato della rappresentazione dei *Nove Prodi* è di pura commedia, le continue interruzioni, correzioni e discussioni degli attori hanno in scena un effetto comico e senza dubbio è questo il loro scopo principale. Ma conosciamo l'interesse di Shakespeare per l'attore in quanto tale e per i metodi di recitazione, e non si può non notare un'ulteriore manifestazione della reciproca sovrapposizione tra vita e teatro.

La prima battuta del dramma nel dramma mostra la flessibilità dei ruoli già menzionata: « Pompeo son io... », dice Zucca, « ... Menti! non lo sei », replica Boyet [3], e quando Zucca riesce finalmente a recitare la sua parte, la sbaglia: « Pompeo son io, Pompeo nomato il Grosso » e viene corretto « Il Grande! » [4]. Dopo il suo discorso conclude « fuori ruolo »: « Se Vostra Signoria volesse dirmi « Grazie, Pompeo », io avrei finito » [5].

I personaggi che interpretano i prodi continuano a scherzare finché Zucca non accusa Armando di aver messo incinta Giacometta. La conversazione procede, apparentemente ancora all'interno del meta-dramma, in effetti discutendo un evento vero ed importante. Dice Zucca: « Ettore sarà frustato, perché Giacometta è incinta per opera sua, e impiccato per Pompeo da lui

[3] *Pene d'amor perdute*, p. 286.
I Pompey am / You lie, you are not he (V, ii, 543-44).
[4] *Ivi.*
Pompey, surnam'd The Big / The Great (V, ii, 546-49).
[5] *Ivi.*
If your ladyship would say, « Thanks Pompey », I had done (V, ii, 552).

ucciso »[6]. Continuano a parlare usando i loro nomi eroici, ma riferendosi a fatti quotidiani e del tutto non eroici.

Il nostro interesse per i *Nove Prodi* è suscitato dal suo continuo riferimento alla prima opera, la principale, e dal commento che fornisce a fatti « reali », attraverso lo strumento di una breve rappresentazione teatrale. Shakespeare dibatte apertamente in scena le implicazioni del recitare. Il teatro è fin dalle prime opere per lui un argomento fondamentale.

2. *Sogno di una notte di mezza estate*

Gli attori e gli spettatori della tragicommedia di Piramo e Tisbe, così come nel caso dei *Nove Prodi*, osserva Anne Righter, non comprendono la natura della messa in scena. Insistono nel cercare di creare un rapporto con la realtà che risulta disastroso per lo spettacolo, ma che permette a Shakespeare di esporre una serie di riflessioni sul carattere dell'illusione drammatica[7]. Gli « attori » in questa commedia sono semplici lavoratori, un carpentiere, un tessitore, un calderaio e così via. Nella seconda scena del primo atto si sono riuniti per preparare una rappresentazione che sarà messa in scena, come intrattenimento, al matrimonio di Teseo e Ippolita. Tale rappresentazione dovrà essere *La tristissima storia e l'atroce morte di Piramo e Tisbe* e notiamo anche che Shakespeare è lieto di indugiare sulle parti degli attori, le loro discussioni, i loro metodi di recitazione. Zeppa, il regista, è quasi un capocomico pirandelliano. Rocchella è quasi una prima donna, che apprezziamo per il suo entusiasmo. Bietta è l'attore più lento, che ha bisogno di imparare e provare perfino il ruggito di un leone.

[6] *Ibid.*, p. 288.
Then shall Hector be whipt for Jaquenetta that is quick by him and hanged for Pompey that is dead by him (V, ii, 668-70).
[7] Cfr. A. Righter, *op. cit.*, pp. 108-11.

In *Genio e Mestiere, Shakespeare e la Commedia dell'Arte* di Valentina Capocci, troviamo un'attenta analisi della funzione degli attori nelle opere di Shakespeare. La Capocci osserva che benché le scene degli attori siano « ... volutamente esagerate, questa semplicità che rasenta l'idiozia ha un evidente scopo caricaturale; i fatti a cui si accenna non possono essere inventati... »[8].

In altre parole Shakespeare sta scrupolosamente descrivendo il mondo della recitazione, e inoltre, in questo caso, attraverso la performance di Rocchella fa la parodia di uno stile artificiale di recitazione che disapprova. Capocci nota un « ... andamento generale da Commedia dell'Arte nella prosa shakesperiana »[9], (elemento essenziale anche nel metodo drammatico di Pirandello).

L'incontro successivo con gli « attori » avviene nel terzo atto, scena prima. Gli attori sono giunti per le prove della loro rappresentazione, e nelle prove affiorano gli sforzi per spiegare ogni illusione. Per loro, a questo punto, la realtà e l'illusione sono entità del tutto separate ed essi insistono nel precisare che non bisogna confonderle. Naturalmente il conflitto fra realtà e illusione è al fondo di questo esperimento metateatrale. Date le paure di Rocchella che le signore si possano spaventare, Sparuto dice: « Mi pare che, tutto considerato, si potrebbe fare a meno dell'ammazzamento »[10]. È poi Rocchella stesso a trovare la soluzione:

> Ho io un espediente per rimediare ogni cosa. Scrivimi un prologo, un prologo per spiegare che le nostre spade non vogliono far male a nessuno, e che Piramo non s'ammazza

[8] V. Capocci, *Genio e Mestiere, Shakespeare e la Commedia dell'Arte*, Bari, Laterza 1950, p. 30.
[9] *Ivi.*
[10] *Sogno di una notte di mezz'estate*, p. 370.
I believe we must leave the killing out, when all is done (III, i, 13-14).

sul serio; poi, per un massimo di precauzione, dite che io, Piramo, non son Piramo, ma Rocchella tessitore: tanto basterà a evitare gli spaventi [11].

Finalmente la rappresentazione è messa in scena giusto per « passare il tempo »; essa inizia con un prologo recitato da Zeppa che risulta completamente sbagliato per via della sua cattiva pronuncia. Teseo, Lisandro e Ippolita naturalmente commentano, tutto il pubblico è critico, Lisandro e Demetrio prendono in giro gli onesti operai, ma non ricordano quanto assurdamente essi si erano comportati nel bosco; Demetrio in particolare che con le sue irrisioni disturba di più è ancora sotto l'effetto della posizione che lo rende innamorato di Elena. Ci sembra che questo sia un altro esempio del relativismo della realtà: il giudice crudele e apparentemente sano, non è sano affatto, e noi, come secondo pubblico, ci rendiamo conto che anch'egli è inconsciamente vittima di una parte; almeno gli attori sono consapevoli della loro recitazione, lui no.

Gli attori continuano a recitare e riescono a completare la loro rappresentazione, cosa che non era riuscita in *Pene d'amor perdute*.

La messa in scena di *Piramo e Tisbe* fornisce, oltre ad un aspetto comico, un'analisi e un commento sugli attori e sul recitare e un certo parallelo tra il mondo degli innamorati e quello degli attori. In altre parole una riflessione sul teatro e la sua realtà. Il tema della verità e dell'illusione illustrato con l'aiuto di una meditazione sulla rappresentazione drammatica che sarà

[11] *Ivi.*
I have a device to make all well. Write me a prologue; and let the prologue seem to say we will do no harm with our swords, and that Pyramus is not kill'd indeed; and for the more better assurance, tell them that I Pyramus am not Pyramus but Bottom the weaver. This will but them out of fear (III, i, 15-20).

così caro a Pirandello è sicuramente presente già in queste prime commedie shakespeariane.

3. *La Bisbetica Domata*

Nella *Bisbetica Domata* l'uso del metateatro governa la struttura dell'opera per intero producendo una situazione alquanto diversa da quella delle commedie già discusse. Attraverso l'uso del prologo diventiamo pubblico di un pubblico; Cristoforo Sly, il calderaio ubriaco, costituisce un livello di realtà diverso da quello degli attori. Egli accetta l'illusione come una realtà e i personaggi nel dramma sono ovviamente, per noi, degli attori, anche se poi finiamo col seguire la loro storia come se fosse la principale realtà della rappresentazione. Ma l'illusione è doppia: Cristoforo Sly viene ingannato e si crede un nobile che è stato pazzo per 15 anni (ci ricorda l'*Enrico IV* di Pirandello) ed accetta questa illusione come realtà.

Abbiamo poi il dramma nel dramma con una caratteristica particolare: infatti negli esempi già citati i componenti del pubblico del dramma nel dramma erano almeno consapevoli di sé stessi, di chi in effetti fossero. Qui invece vediamo un dramma recitato per Sly che non sa chi è, e poi un altro dramma recitato per tutti gli altri. Se poi aggiungiamo la recitazione e il travestimento che avvengono nella piccola rappresentazione per Sly, troviamo un terzo livello di illusione: ad esempio gli attori che credono che Sly sia un nobile nel prologo; o anche, all'interno del meta-dramma, abbiamo Traino che si traveste come se fosse il proprio padrone:

rappresentazione per Sly (come se fosse un nobile;
↗ travestimento all'interno di questa rappresentazione)
OPERA → dramma nel dramma (la storia di Caterina)
↘ travestimento e recitazione nel dramma nel dramma (ad esempio il vecchio persuaso ad impersonare Vincenzo di Pisa, padre del vero Vincenzo).

La prima scena del prologo mostra Sly, ubriaco, che viene cacciato da una cameriera, il suo commento — « gli Sly non sono affatto dei malandrini. Consultate le cronache: noi siamo venuti in Inghilterra con Riccardo il Conquistatore » [12] — ci prepara alla graduale accettazione del suo ruolo, che avverrà nella scena seguente. Il signore, vedendo il calderaio, decide di fargli uno scherzo e dà ai suoi uomini precise istruzioni su come va trattato e come andrà allestito il luogo dove sarà portato:

> Bene, allora pigliatelo su e conducete la burla per benino. Adagio, portatelo nella mia camera più bella e ornatela di tutti i miei quadri lascivi; [...] E se accenna a parlare, accorrete subito e con profonde riverenze ditegli: « Che cosa comanda, Vostro Onore? ». E uno di voi gli porga un bacile d'argento colmo d'acqua di rose e cosparso di fiori, un altro gli rechi la mesciroba, e un terzo un asciugamano damascato, e gli chieda: « Vuol avere la cortesia Vostro Onore di rinfrescarsi le mani? » [13].

Vediamo il signore come un vero regista. Sta costruendo una falsa realtà intorno a Sly e lo fa dando tutte le istruzioni che darebbe un regista. In un certo senso questo atteggiamento lo mette nella stessa condizione degli attori che entreranno dopo. Essi faranno la medesima cosa per noi pubblico con il dramma interno. Il signore è gentile con gli attori — come sempre in

[12] *La Bisbetica Domata*, p. 200.
The Slys are no rogues. Look in the chronicles: we came in with Richard Conqueror (Ind., i, 3).
[13] *Ibid.*, pp. 200-01.
Carry him gently to my fairest chamber, And hang it round with all my wanton pictures; [...] / And if he chance to speak be ready, straight, / And with a low submissive reverence / Say « What is it your honour will command? » / Let one attend him with a silver basin / Full of rose-water and bestrewed with flowers; / Another bear the ewer, the third a diaper, / And say « Will't please your lordship cool your hands? » (Ind., i, 44-56).

Shakespeare — quando fanno il loro ingresso: « ... e accogli ciascun d'essi come si deve: non lasciar loro mancar nulla di quanto offre la casa » [14].

Anne Righter osserva che il prologo della *Bisbetica Domata* si distacca dal dramma originale appunto per come vengono descritti gli attori. Nella prima opera erano dilettanti analfabeti mentre nell'opera shakespeariana essi parlano « con dignità e grazia e sebbene la loro accoglienza non sia all'altezza di quella che Amleto riserva agli attori, prefigura comunque quella scena... Come Amleto il signore della *Bisbetica Domata* shakespeariana è critico della recitazione. Ricorda la particolare eccellenza di uno degli attori, riceve tutti con onore » [15]. La grandezza dell'attore e il potere dell'illusione già presenti in opere precedenti diventa tema essenziale, e naturalmente raggiungerà il suo culmine nell'*Amleto*.

E il signore continua nel suo ufficio di regista: ordina a un servitore di travestirsi da donna e far finta di essere la moglie di Sly: « E se il ragazzo non possiede il dono femminile di versare un torrente di lacrime dietro ordinazione, una cipolla potrà benissimo servire al caso » [16].

Quando tutto è pronto Sly si prepara ad assistere allo spettacolo ma dopo la prima scena si annoia e vorrebbe che il dramma « fosse finito ».

È interessante notare che la « cornice » della *Bisbetica Domata* è, per certi aspetti, l'inverso dell'*Enrico IV* di Pirandello. Nella prima opera vediamo un nobile che cerca di convincere un povero che è in effetti ricco e che è stato pazzo per quindici anni credendosi persona di basso rango. Nella seconda vi è il « nobi-

[14] *Ibid.*, p. 201.
Give them friendly welcome every one; / Let them want nothing that my house affords (Ind., i, 101-02).
[15] A. Righter, *op. cit.*, pp. 104-05.
[16] *La Bisbetica Domata*, p. 201.
And if the boy have not a woman's gift / To rain a shower of commanded tears, / An onion will do well... (Ind., i, 122-24).

le », che svegliatosi da anni di pazzia sceglie di restare nel suo ruolo di imperatore e costringe i « poveri » — i « servitori » — a comportarsi come se in effetti lo fosse. Dove Sly è vittima dello scherzo, Enrico è l'organizzatore e direttore di esso, ma ne è a sua volta vittima.

4. *Conclusioni*

L'uso degli attori da parte di Shakespeare inizia con attori improvvisati e mediocri in *Pene d'amor perdute* e *Sogno di una notte di mezz'estate* fino ad arrivare a professionisti nella *Bisbetica Domata* e poi naturalmente in *Amleto*. Nei primi due casi notiamo l'entrare e uscire dai ruoli assegnati e le costanti interruzioni da parte degli spettatori: in altre parole gli attori non erano mai del tutto assorbiti dalle loro parti, erano consapevoli della loro recitazione. La rappresentazione di *Piramo e Tisbe* ha fatto un passo avanti rispetto a quella dei *Nove Prodi* rimasta incompiuta. Notiamo anche che ci sono spesso riflessi della trama principale. Nella *Bisbetica Domata* il dramma interno tiene la scena dopo il prologo. Siamo, in effetti, tentati di dimenticare che stiamo osservando un dramma nel dramma. È la « cornice » con lo scherzo fatto a Sly che funziona da appendice e riflesso della rappresentazione principale. Nell'*Amleto* avremo attori professionisti così come nella *Bisbetica Domata*, ma in una breve rappresentazione che fornisce il preciso rispecchiamento della trama principale e nel medesimo tempo il suo punto chiave. Inoltre, come nota Lombardo, diventa sempre più chiaro che il teatro ha nel suo pubblico parte integrante di sé stesso: infatti, l'*Amleto*, ad esempio, « è tutto giocato su quanto lo spettatore conosce sia rispetto agli altri personaggi sia rispetto al protagonista: e ci sono momenti in cui è lui, veramente, più di Orazio, il 'doppio di Amleto' » [17].

[17] A. Lombardo, *Il testo e la sua « performance »*, cit., pp. 27-28.

Il metateatro assume dunque un ruolo determinante nell'*Amleto* e raggiungerà il suo culmine ne *La Tempesta*: ritornano alcuni temi delle prime commedie ma fusi con nuovi motivi. Come già detto, troviamo nell'*Amleto* le radici di molto teatro posteriore, compreso, secondo Octave Mannoni, « tutto il futuro pirandellismo ».

5. *Sei personaggi in cerca d'autore*

> Insomma i personaggi sono le sole verità. Col personaggio l'umanità ha ritrovato l'inconfondibile, l'immodificabile, l'indistruttibile, l'eterno [18].

Nei *Sei personaggi* la figliastra dice al padre: « qui non si narra », e osserva infatti Borsellino:

> Prima che da un programmatico intento di teatro totale, di elevazione al quadrato del procedimento teatrale da parte di un drammaturgo che lavorava 'come se conoscesse la matematica dell'opera di teatro', il 'teatro nel teatro' nasceva da questa consapevolezza del carattere definitivo, immutabile del personaggio scenico che, a differenza di quello romanzesco, può provocare di volta in volta e in piena autonomia l'evento, anziché la sua memoria o la sua narrazione [19].

Di scena è un teatro dove una compagnia di attori deve fare le prove del *Gioco delle parti* dello stesso Pirandello. Il capocomico che dovrà dirigere la rappresentazione ha ufficialmente quel-

[18] M. Bontempelli, *Pirandello o del candore* (1937), in *Introduzioni e discorsi*, Milano, Bompiani 1964, p. 25.

[19] N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza 1983, pp. 99-100.

la parte che i registi dilettanti come Zeppa avevano nelle opere shakespeariane da noi prese in considerazione. E, a livello professionistico, i suoi problemi sono della stessa natura: problemi con gli attori, con il suggeritore, con i costumi e via dicendo.

Si può dire che il primo « dramma nel dramma » avviene fin dalle prime battute, ma rimane a livello embrionale: gli attori si preparano per le loro parti, recitano secondo le direzioni del capocomico o le contestano. Questi problemi, messi in mostra dagli attori nell'assumere i giusti ruoli e i giusti stati d'animo, ci preparano al contrasto che vi sarà con i sei personaggi che stanno per fare il loro ingresso. Essendo essi i veri personaggi dell'opera, non si conformano alle decisioni del capocomico, perché la storia che rappresentano è la loro storia.

La descrizione che Artaud dà della rappresentazione alla quale assistette alla Comédie des Champs-Elysées illustra alcuni problemi con molta chiarezza:

> Al principio la vita continua. Non si ha spettacolo... Tutta la sala è un immenso palcoscenico dove, per una volta, lo spettatore assisterà allo svolgersi di una prova. Prova di che cosa? Non c'è testo. Il dramma si produrrà davanti ai nostri occhi... Ed ecco che dall'ascensore della Comédie des Champs-Elysées sbarca una famiglia in lutto, dai volti pallidissimi, e come non del tutto usciti da un sogno.
> Sono i Sei personaggi in cerca d'autore. Ora questi Sei personaggi chiedono di vivere. Vogliono essere immessi in un dramma. Sono più reali di lei, direttore di teatro, di voi guitti immondi. Sono *reali* e lo dimostrano. Perché in che cosa consiste la vostra realtà, di voi vivi, personaggi in carne e ossa, e non personaggi in spirito...?
> Un'immagine, tutt'al più l'immagine dei vostri desideri passati, l'illusione abolita del futuro che volevate costruire, ora cenere nel presente, o vivi. Ma noi, l'idea certa, contorni precisi, noi siamo ciò che siamo, sempre quali ci hanno sognati, e la nostra realtà ricomincia ininterrottamente con i suoi abbozzi ripresi di continuo. Generati dallo spirito, la nostra legge è di vivere senza fine, ma ancora incompiuti. Perciò, *scioglieteci*, direttore [20].

Essendo i sei personaggi esattamente questo, personaggi, il dramma nel dramma ha inizio con il loro ingresso e continua sino alla fine. Ma se vogliamo indicare una effettiva rappresentazione di un « dramma interno » — se così lo possiamo chiamare — esso ha luogo nella seconda parte: è la tragedia dei personaggi. Paradossalmente la storia verrà messa in scena — così almeno si decide inizialmente — non dai veri protagonisti, bensì dagli attori che si vestono e si truccano in modo da somigliare a essi.

I personaggi vengono usati dal capocomico solo per recitare la loro storia a beneficio degli attori, che potranno così imparare la loro parte, e il capocomico non riesce a capire perché essi tengano tanto a che la scena sia esattamente come essi stessi la conoscono. Si insiste sulla incomprensione tra la compagnia teatrale e i personaggi. Per estensione si può dire che l'autore pone l'accento sull'incapacità della gente a comprendere la realtà dei personaggi.

Quando Madama Pace si materializza di fronte a tutti per recitare la sua parte il Padre dice agli attori increduli:

> Perché vogliono guastare, in nome di una verità volgare, di fatto, questo prodigio di una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di viver qui, che loro; perché assai più vera di loro? [21].

Il dramma nel dramma è iniziato, e la figliastra parla con Madama Pace; la realtà dei personaggi contrasta con la falsità

[20] A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi 1968, pp. 110-11.
[21] *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 86.

degli altri. « Così non si sente nulla! », dice la prima attrice, e « forte! », aggiunge un altro; replica la figliastra, « 'Forte', già! Che forte? Non sono mica cose che si possano dir forte! Le ho potute dir forte io per la sua vergogna, che è la mia vendetta! » [22]. Nelle varie prove che seguono, i personaggi mantengono la stessa personalità dentro e fuori la scena perché questo è quello che sono, mentre gli attori cambiano adottando quell'entrare e uscire dai ruoli, che abbiamo già incontrato. Sono solo gli attori che possono accettare consigli dal loro direttore, mentre i personaggi si conformano alla loro realtà e non solo non seguono i consigli, ma non riescono neppure a comprenderli. Il padre cerca di spiegare che la loro storia, recitata dagli attori, diventa irreale, « diventa di loro » e il capocomico decide di permettere ai personaggi di recitare. Per lui i personaggi non sono altro che autori troppo esigenti: « Ma che verità », scoppia a dire, « mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro! » [23].

Come ben sappiamo, Pirandello adopera il « teatro » in particolar modo per discutere il rapporto tra la realtà e l'apparenza; egli ha mostrato la precarietà del reale anche con opere che non contengono la metafora del teatro (in *Così è se vi pare*, ad esempio, dove questo tema è illustrato in termini molto precisi). Ma nei *Sei personaggi* la teatralità ha una funzione più specifica: dice Pirandello nella prefazione che ciò che ha più importanza qui è la differenza tra l'« Avere forma » e l'« Essere forma ». Una persona, un attore *ha* forma mentre un personaggio *è* forma. L'autore è lo strumento tramite il quale opera la natura per poter continuare a produrre; e se l'autore si rifiuta di far da tramite alla natura, deve smettere di creare.

È l'incapacità a discernere tra « persona » e « personaggio » da parte della compagnia di attori, che crea un'effettiva impossibilità di comunicazione. La prima attrice non riesce a capire

[22] *Ivi.*
[23] *Ibid.*, p. 96.

perché il padre chiama il loro « un giuoco »: « Ma che giuoco! », dice, « qua si recita sul serio », e il padre risponde: « Non dico di no. E intendo, infatti, il giuoco della loro arte, che deve dare appunto [...] una perfetta illusione di realtà », « non abbiamo altra realtà fuori di questa illusione » [24].

E la madre lo sa; sa che la sua figliastra affogherà, nel seguito della loro storia:

> Il giardino, la vasca... Eh, finta, si sa! Il guajo è questo, carina: che è tutto finto qua! Ah, ma già forse a te, bambina, piace più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no, sarà per gli altri un gioco; non per te, purtroppo, che sei vera, amorino, e che giochi per davvero in una vasca vera... [25].

I personaggi continuano la loro rappresentazione anche quando la recitazione sembra finita: i loro sentimenti sono veri come vera è la morte della bambina e del bambino; tutti gridano: « Finzione? Realtà! realtà! » e quando, andati via gli attori si riaccende una luce, si profilano, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il giovinetto e la bambina. A questo punto il capocomico « schizzerà via dal palcoscenico, atterrito... », solo ora, forse comincia a comprendere. La figliastra ride nel suo solito modo amaro anche dopo che ha avuto luogo una simile tragedia: mantiene la sua parte originale, è fissata in essa per l'eternità.

Si potrebbe a questo punto rilevare che in Pirandello troviamo un'insistenza, nell'esposizione esplicita della « filosofia » del suo teatro (e si pensi, tra i molti esempi possibili, alla spiegazione del regista di *Questa sera si recita a soggetto* all'inizio dell'opera), che non troviamo in Shakespeare, dove la « filosofia »

[24] *Ibid.*, pp. 102-03.
[25] *Ibid.*, p. 111.

è interamente dissolta nell'azione drammatica e nelle parole dei personaggi.

Nessun'opera shakespeariana si può paragonare direttamente ai *Sei personaggi in cerca d'autore* almeno per quanto riguarda la trama. Ma abbiamo visto l'interesse profondo di Shakespeare per gli attori e il loro recitare. Zeppa, in *Sogno di una notte di mezz'estate*, il signore nella *Bisbetica Domata*, Amleto stesso, erano tutti registi non professionisti. Soprattutto abbiamo notato l'interesse per il tema dell'illusione e della realtà che è del tutto centrale nei *Sei personaggi*. La storia di questi personaggi è la cosa più reale dell'opera; analogamente in Shakespeare le varie espressioni del dramma nel dramma riflettono la realtà più genuinamente che non le rappresentazioni che di essa vengono fatte nell'esperienza ordinaria persino da parte degli stessi protagonisti.

6. *Ciascuno a suo modo*

Ciascuno a suo modo (che potrebbe essere la traduzione del titolo inglese *As you like it*) è solitamente definito un « dramma a chiave » e questo perché i personaggi sui quali è basata l'opera sono presenti in teatro in quanto pubblico. La rappresentazione ha inizio fuori del teatro quasi a confermarci che in effetti « tutto il mondo è un palcoscenico » e la rappresentazione è parte della vita stessa. Si dovrebbero notare i due personaggi che assisteranno all'opera e la interromperanno; ci è dato anche un volantino che ci spiega che quest'opera è basata su una storia vera. Ma è solo quando raggiungiamo « il primo intermezzo corale » che ci rendiamo conto che in effetti stiamo assistendo a un dramma nel dramma.

Il primo atto descrive le reazioni alla storia di un pittore che si è suicidato dopo aver scoperto la sua fidanzata insieme al fidanzato di sua sorella. Questa donna apparirà al termine dell'atto: è interessante notare che « ha fatto però l'attrice drammatica » [26].

Vogliamo indicare soprattutto i comportamenti di Doro Palegari e Francesco Savio. Avevano avuto la sera precedente una discussione sul suicidio del pittore e Doro aveva preso le parti della donna, Delia Morello, mentre Francesco la accusava. Quando si rincontrano, ciascuno ha cambiato parere ed ha assunto il punto di vista dell'altro. Questo li disturba a tal punto che decidono di duellare. Inoltre, Delia arriva per ringraziare Doro di averla difesa, e nel momento in cui Doro cambia ancora una volta opinione tornando sulle posizioni innocentiste iniziali e le sta dicendo le contrarie ragioni di Savio, ella dice: « E chi sa, amico mio, ch'io non l'abbia fatto veramente per questo? » [27]. E insinua dunque che forse è, in effetti, colpevole. Come sempre il dubbio prevale, e la verità è precaria. Questi personaggi sono influenzati da ciò che Pirandello ha chiamato il « sentimento del contrario »: appena sembrano esserci ragioni sufficienti per credere qualcosa, immediatamente ne sorgono altre egualmente valide per credere l'opposto.

Il « primo intermezzo corale » amplia la prospettiva. Il sipario si riapre su una scena che rappresenta persone che sono appena uscite dal teatro dove hanno assistito proprio a questo dramma. Come spiega Pirandello stesso, « con questa presentazione del corridojo del teatro e del pubblico che figurerà d'aver assistito al primo atto della commedia, quella che da principio sarà apparsa in primo piano sulla scena quale rappresentazione di una vicenda della vita, si darà ora a vedere come una finzione d'arte; e sarà perciò come allontanata e respinta in un secondo piano » [28].

Il pubblico è dunque messo di fronte ad un altro pubblico che commenta l'opera stessa. Sorgerà anche un terzo livello, quan-

[26] *Ciascuno a suo modo*, I, p. 133.
[27] *Ibid.*, I, p. 150.
[28] *Ibid.*, primo intermezzo corale, p. 155.

do il pubblico si renderà conto che tra il pubblico ora in scena sono presenti i due veri protagonisti: « La presenza in teatro », spiega Pirandello, « tra gli spettatori della commedia, della Moreno e del Nuti [protagonisti della storia sulla quale si basa l'opera], stabilirà allora per forza un primo piano di realtà, più vicino alla vita, lasciando in mezzo gli spettatori alieni, che discutono e si appassionano soltanto di una finzione d'arte » [29].

Ciò che emerge tra i discorsi che si odono è la rabbia dei due personaggi che disapprovano il modo in cui la loro storia è rappresentata. La ragione di questa « cornice » presente nell'opera diventa più ovvia nel secondo intermezzo, in cui Pirandello si compiace di giocare con i rapporti fra i tre livelli di realtà.

Il secondo atto porta avanti la storia e ha luogo nella casa di Francesco Savio. Ci è sufficiente notare che termina con l'incontro tra Delia Morello e Michele Rocca, i due « colpevoli » che avrebbero causato il suicidio del pittore. Si accusano a vicenda, entrambi illustrano con egual efficacia il loro punto di vista, ma entrambi alla fine ammettono la loro colpa. Erano in effetti innamorati e si allontanano insieme consapevoli che la loro colpa li accompagnerà per sempre. Le ultime battute di commento sono: « Ma sono due pazzi! Perché tu non ti vedi » [30].

L'opera si chiude dopo il secondo intermezzo quando il capocomico dichiara: « Sono dolente d'annunziare al pubblico che per gli spiacevoli incidenti accaduti alla fine del secondo atto, la rappresentazione del terzo non potrà più aver luogo » [31].

È accaduto che i veri personaggi, Moreno e Nuti, sono saliti sul palcoscenico a protestare. Sono essi i veri protagonisti della storia. È chiaro il parallelo con la situazione dei *Sei personaggi*: gli attori non possono illustrare la realtà della loro rappresentazione.

[29] *Ivi.*
[30] *Ibid.*, II, p. 187.
[31] *Ibid.*, secondo intermezzo corale, p. 198.

Ma è proprio la rappresentazione che ha aperto gli occhi ai protagonisti. Dopo discussioni e alterchi Moreno e Nuti si allontanano insieme, proprio come nell'opera. Dirà uno del pubblico: « Hanno fatto per forza sotto i nostri occhi, senza volerlo, quello che l'arte aveva preveduto! » [32].

Così quest'ultimo intermezzo oltre alla funzione primaria che ha di mostrare i rapporti fra i diversi livelli di realtà, ha la funzione di porre di nuovo il problema dei protagonisti e degli attori. Comunque, tramite il teatro, tramite l'illusione drammatica, la realtà dei protagonisti ha trovato una sua soluzione. Si sono resi conto della loro natura osservando sé stessi nella rappresentazione. Si può forse dire che la realtà imita il teatro nella stessa misura in cui il teatro imita la realtà.

Ricordiamo che nel dramma nel dramma di *Amleto* è stata messa in scena la colpa del re. E anche se il re sa bene di aver commesso un assassinio, la vera consapevolezza della sua colpa nasce in lui quando assiste alla rappresentazione. Questo riconoscimento di colpa è illustrato nel suo famoso monologo subito dopo la rappresentazione stessa:

> Oh, è putrido il mio delitto! Appesta anche il cielo!
> E porta il segno dell'antica e originaria maledizione:
> l'assassinio d'un fratello! [33].

Ciò dà l'impressione di qualcuno che ha tenuto il suo crimine nascosto anche a sé stesso, ma vedendolo recitato non può più nasconderlo. Dunque l'illusione drammatica ha anche qui al tempo stesso imitato e fatto emergere la realtà.

I due intermezzi pirandelliani che hanno stabilito i livelli della realtà hanno, inoltre, in qualche modo funzioni simili alla

[32] *Ibid.*, secondo intermezzo corale, p. 197.
[33] *Amleto*, p. 199.
O my offence is rank, it smells to heaven. / It hath the primal eldest curse upon't, / A brother's murder! (III, iii, 37).

cornice della *Bisbetica Domata*, anche se strutturalmente si trovano in posizioni diverse. Come abbiamo detto della *Bisbetica Domata*, l'introduzione del personaggio di Sly ha reso la rappresentazione una finzione d'arte. E abbiamo anche in quel caso individuato tre livelli di realtà: Sly, la rappresentazione messa in atto per Sly, e il dramma nel dramma.

7. *Questa sera si recita a soggetto*

Come abbiamo visto, Pirandello era contro il « teatro del regista » che era una delle formule del teatro sperimentale in Europa. Sappiamo che il suo interesse è più per l'autore, per i protagonisti, ma soprattutto per l'autonomo prodotto artistico. Idealmente, per dirla con Keir Elam, si dovrebbe passare dal « dramatic text » al « performance text » senza alcun tramite [34].

In *Questa sera si recita a soggetto*, Pirandello pone un regista, Hinkfuss, in diretto contatto con il materiale drammatico. L'atteggiamento di Hinkfuss è quello di colui che crede che il suo ruolo sia più importante di quello dell'autore in quanto egli dà vita a ciò che è solamente scritto. Ma vediamo che nonostante cerchi di impostare il dramma in modo da renderlo una *sua* produzione, l'essenza drammatica irrompe e distrugge i suoi piani, fino a quando gli attori addirittura lo scacciano dal palcoscenico.

Nella prima opera della cosiddetta trilogia del teatro nel teatro abbiamo visto i personaggi contro gli attori, nella seconda, il pubblico contro gli attori, in quest'ultima, finalmente, troviamo gli attori contro il regista. Anche in quest'opera c'è la messa in scena di un romanzo pirandelliano.

Hinkfuss parla a lungo delle sue idee e dei suoi programmi. Appare sulla scena dopo che c'è stata discussione fra il pubblico, e ha inizio la vera e propria rappresentazione. « In teatro l'opera

[34] Cfr. Keir Elam, *The semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen 1980, pp. 1-4.

dello scrittore non c'è più », spiega, l'unica cosa che c'è è « la creazione scenica che n'avrò fatta io, e che è soltanto mia » [35].

La rivolta degli attori è implicita fin dall'inizio: Hinkfuss vuole che i suoi attori improvvisino, ma secondo la sua interpretazione del copione, ed essi trovano difficile accettare il loro compito di improvvisatori e nello stesso tempo seguire le istruzioni del capocomico. Gli attori vengono chiamati per nome e presentati al pubblico; alcuni di essi già stanno recitando la loro parte, altri no, altri sono perplessi. Quando uno di essi inizia a fischiare « perfettamente nella sua parte » Hinkfuss obietta: « Ma vi par possibile davanti a questa tenda, fuori d'ogni quadro e senz'alcun ordine? » [36]. Perciò, paradossalmente, il regista sta chiedendo ai suoi attori di improvvisare all'interno di un preciso copione. Segue una parte confusa in cui gli attori si muovono liberamente tra i ruoli loro assegnati e i loro ruoli di attori. Il dramma nel dramma è già iniziato.

Infine il sipario si alza sulla scena di un cabaret, dove Sampognetta, il capofamiglia del gruppo attorno al quale si svolge l'opera, assiste allo spettacolo di una « chanteuse »: dunque anche all'interno di questa meta-rappresentazione troviamo un pubblico che osserva una cantante. Vedremo anche, più avanti, la famiglia che si reca a teatro.

L'idea della realtà della recitazione è introdotta proprio in questa prima scena. Sampognetta guardando la cantante dice: « Vi dò la mia parola d'onore che quella donna soffre: soffre sul serio » [37]. Teniamo in mente questa osservazione per quello che seguirà.

La scena continua con interruzioni da parte di Hinkfuss e repliche dei personaggi che a loro piacere rientrano nei loro ruoli di attori. L'intermezzo che separa la seconda dalla terza parte è piuttosto insolito. Una parte di esso si svolge per il pubblico che

[35] *Questa sera si recita a soggetto*, parte introduttiva, p. 208.
[36] *Ibid.*, I (prima parte), p. 217.
[37] *Ibid.*, II (prima parte), p. 229.

rimane a sedere nella sala del teatro, e l'altra per quelli che escono. Sul palcoscenico si cambia la scena senza che cali il sipario mentre fuori i personaggi-attori si mischiano con il pubblico e conversano sulla loro storia.

La terza parte ha luogo in una casa in cui la madre, signora Ignazia, vittima di un mal di denti, è curata dalle sue figlie e da amici. Anche in questa scena troviamo un ulteriore livello di recitazione: la signora Ignazia vuole dire l'Ave Maria per non pensare al suo dolore fisico. Questo implica l'uso di alcuni oggetti e una illuminazione speciale. Totina, una delle figlie, si traveste da uomo e canta. In seguito, canteranno tutti dopo aver deciso che parti dovranno assumere. La loro performance è interrotta da un amico, Verri, il quale dopo il suo ingresso esce dal personaggio e accusa Mommina, altra figlia, alias prima attrice, di aver sbagliato una battuta. Hinkfuss si intromette dicendo a tutti di andare avanti con la rappresentazione.

Veniamo adesso ad una parte significativa e divertente: Sampognetta, o meglio l'attore che lo impersona, si lamenta del fatto che non riesce a fare la sua entrata perché gli altri non dicono la battuta giusta:

> Ma insomma, signor Direttore, io picchio, picchio, picchio, così tutto insanguinato; ho le budella in mano; devo venire a morire sulla scena, che non è facile per un attore brillante; nessuno mi fa entrare; trovo qua lo scompiglio; gli attori smontati; mancato l'effetto che mi ripromettevo di cavar fuori dalla mia entrata, perché, pur così grondante sangue e moribondo, sono anche ubriaco; domando a lei come si rimedia adesso! [38].

Cerca di « morire » dopo l'insistenza generale, ma gli viene da ridere; gli altri attori non riescono a seguirlo: « non riesco a

[38] *Ibid.*, III (terza parte), p. 260.

morire, signor Direttore; mi viene da ridere » [39], dice, ma quando finalmente descrive quella che sarebbe dovuta essere la sua parte e come l'avrebbe recitata e inizia a recitarla *spontaneamente,* tutto funziona. La recitazione è talmente realistica che fa lacrimare veramente gli altri attori e Sampognetta riesce a morire « naturalmente ».

In *Questa sera si recita a soggetto*, nota Mannoni,

> la morte del padre è rappresentata come teatrale, fatto teatrale nudo e crudo. L'attore, che si spaccia per attore, entra coperto di sangue per lagnarsi che gli hanno fatto sbagliare la sua entrata in scena; egli non vuole più recitare, cioè non vuole più « morire ». Lo pregano di provarci lo stesso. Egli ci prova, ma è preso dalla ridarella. Alla fine si arrabbia; spiega che comunque lui aveva preparato bene la sua parte, e ci dice come l'avrebbe recitata: avrebbe giudicato il suo destino, la sua posizione nella vita... E a questo punto non si riesce più a distinguere l'astio del personaggio che ha fallito la sua esistenza da quello dell'attore che ha fallito la sua entrata! Tuttavia « l'illusione comica » c'è. Non gli resta che lasciarsi cadere, per mostrarci come *sarebbe* morto (se non avesse sbagliato l'entrata) e noi siamo presi da ciò come davanti a una qualunque morte di *teatro*... L'illusione comica sussiste quando la morte è presentata come parte che si recita e, a rigore, non può essere diversamente [40].

Dopo questa scena cala il sipario e Hinkfuss parla con il pubblico per dar modo agli attori di cambiarsi. E veniamo qui al punto cruciale: gli attori vengono fuori per dire al regista che se ne vanno, o meglio, « O via lei, o via noi! » [41]. Non sono disposti a « far le marionette ». La loro tesi è questa:

[39] *Ibid.*, III (terza parte), p. 263.
[40] *Op. cit.*, p. 78.
[41] *Questa sera si recita a soggetto*, III (terza parte), p. 269.

> Ci dia, allora, le parti da recitare — atto per atto, scena per scena — le battute scritte, parola per parola — e tagli, allora, sì, finché vuole; e ci faccia saltare, come vuole; ma a un punto segnato e stabilito avanti! [42].

Oppure deve farli recitare secondo le loro emozioni, deve lasciarli vivere: « Come vuole che pensiamo più al suo teatro noi, se dobbiamo vivere? ». Essi sanno che, « quando si vive una passione, ecco il vero teatro », e « la vita che nasce non la comanda nessuno! » [43]. Dunque gli attori prendono in mano la situazione e decidono essi stessi le parti, lo scenario, le luci, e si truccano l'uno con l'altro sulla scena; così la rappresentazione può continuare.

È passato del tempo e Verri si è sposato con Mommina. Ma la tiene imprigionata e la sua gelosia è divenuta patologica. È geloso del suo passato e dei suoi sogni. Mommina viene a sapere che sua sorella è diventata una cantante di successo molto richiesta dai teatri. Le sorelle e la madre sono venute a trovarla. Mommina trova un manifesto che annuncia la partecipazione di sua sorella a *Il Trovatore*: questo le fa ricordare i suoi sentimenti e i suoi pensieri per il teatro. Con le sue due figliolette come pubblico spiega dettagliatamente che cos'è il teatro, canta e recita per loro. Ma quando raggiunge il culmine della sua canzone che parla di morte, il suo coinvolgimento è tale che muore. Hinkfuss riappare dicendo « questo, nella novella, non c'è! » [44] e quando guardano giù a Mommina, prima attrice, vedono che è in effetti svenuta. Ella si rialza e dice « È il cuore, davvero... mi lascino respirare » [45].

[42] *Ibid.*, III (terza parte), p. 270.
[43] *Ibid.*, III (terza parte), pp. 271-72.
[44] *Ibid.*, III (terza parte), p. 288.
[45] *Ibid.*, III (terza parte), p. 289.

L'attore brillante dice a Hinkfuss:

> Se vuole che si viva... Ecco le conseguenze! Ma noi non siamo qua per questo, sa! Noi siamo qua per recitare, parti scritte, imparate a memoria. Non pretenderà mica che ogni sera uno di noi ci lasci la pelle! [46].

Il Primo Attore continua dicendo, « ci vuole l'autore! » e Hinkfuss replica: « No, l'autore no! » [47].

I temi e le tecniche adottate in quest'opera sono chiari. Ciò che vorremmo indicare, anche in riferimento a Shakespeare, è la veridicità della recitazione. Abbiamo notato all'inizio il commento che fa Sampognetta a proposito della chanteuse, attrice realmente presa dalla sua parte. Più oltre abbiamo visto come Sampognetta stesso quando riesce a recitare la scena della sua morte lo fa così realisticamente da convincere se stesso e gli altri che è reale. Mommina, in quest'ultima scena, è talmente coinvolta nella sua parte che svenendo sembra morire e ha veri problemi con il cuore.

Citiamo solo due scene di Shakespeare che ci ricordano questo atteggiamento. In *I due gentiluomini di Verona*, Giulia nel quarto atto, scena IV, parla di una rappresentazione alla quale aveva preso parte in passato e racconta che il suo coinvolgimento nel ruolo aveva fatto piangere il pubblico e le aveva fatto provare quello stesso dolore che stava recitando. L'altro esempio è la famosa scena dell'*Amleto* in cui l'attore piange nel recitare la sua parte e provoca la reazione verbale che ben conosciamo: « ... Ma per lui che cos'è? Chi è lui, per Ecuba, da farne tanti gemiti? » [48]. Questo problema della realtà del teatro era dunque stato posto

[46] *Ivi.*
[47] *Ivi.*
[48] *Amleto*, p. 149.
What's Hecuba to him or he to Hecuba / That he should weep for her? (II, ii, 565-66).

chiaramente da Shakespeare, nel quale, naturalmente, troviamo anche molti esempi di travestimenti, canti e spostamenti di ruolo degli attori. Ma da Pirandello esso sembra essere trattato più esaurientemente solo perché è il motivo centrale e, diremmo, la « tesi » di molte sue opere teatrali.

A proposito di *Questa sera si recita a soggetto* Pietro Solari in un suo articolo intitolato « Giornate a Berlino », apparso sull'Almanacco Bompiani del 1938, osserva: « Nell'opera pirandelliana questa commedia non è forse tipica: la sua importanza è nondimeno assai grande, per esserci esposte le idee cardinali della poetica teatrale pirandelliana; in questo richiama le celebri scene degli attori nell'*Amleto* e il *Teatro Comico* di Goldoni »[49].

Oltre alle opere citate in cui il metateatro assume un ruolo essenziale, naturalmente molte altre contengono riferimenti ad aspetti caratteristici della fenomenologia del teatro. In *Trovarsi*, per esempio, la storia ruota intorno ad un'attrice che non riesce, appunto, a « trovarsi », perché è imprigionata nei suoi vari ruoli. L'opera si chiude con una sorta di dramma nel dramma nel senso che l'attrice reciterà sé stessa. Inoltre, opere quali, *Così è (se vi pare)*, *Il gioco delle parti*, *Come prima meglio di prima*, e *L'amica delle mogli* fanno uso di personaggi che sono stati definiti « raisonneurs »: essi dirigono l'azione e ci riflettono sopra; quasi fossero preoccupati di esplicitare la tesi fondamentale e generatrice dell'opera. In questo senso sono ravvicinabili ad Enrico IV.

8. *I Giganti della Montagna*

Secondo Nino Borsellino « *I Giganti* sono la più elaborata esperienza di metateatro pirandelliano »[50]. L'opera tratta di una

[49] *Almanacco Letterario Bompiani 1938*, p. 78, in appendice a *Almanacco Bompiani 1987, Omaggio a Pirandello*, cit.
[50] *Op. cit.*, p. 127.

compagnia di attori girovaghi che vogliono mettere in scena il lavoro di un poeta il quale, si dice, si è suicidato a causa del suo amore per Ilse, la prima attrice della compagnia stessa. In effetti l'opera da mettere in scena è *La favola del figlio cambiato*, scritta da Pirandello.

Il tutto si muove tra realtà e illusione, ma questa volta l'illusione è più concreta, se così si può dire. Gli abitanti della Villa della Scalogna, e in particolare il capo, Cotrone, hanno qualcosa di realmente magico, producono lampi e tuoni a loro piacere. Questi elementi magici ci ricordano *La Tempesta* e la magia di Prospero; inoltre ci troviamo su un'isola — non remota e abbandonata come quella della *Tempesta* — ma nondimeno, un'isola. Non dimentichiamo che Pirandello dirigeva una rivista chiamata « Ariel », e che come pseudonimo usava Prospero.

Gli Scalognati vivono in un mondo tutto loro, sospeso tra la magia e la realtà. Ma si mostrano molto comprensivi con gli attori e i loro problemi, i quali attori invece inizialmente non colgono la loro effettiva identità e ritengono che i fulmini che essi producono e i costumi indossati non sono che una forma di teatro. Ilse, ossessionata dallo spettacolo che vuole allestire, parla con parole che fanno parte della rappresentazione, per lei dissociarsi dal suo ruolo è molto difficile: « Teatrante, sì, teatrante! Lui no, ma io sì nel sangue, di nascita! »[51]. È ossessionata dalla morte che ha causato e sente che recitare la sua parte che è stata scritta per lei è una sorta di espiazione. Comunque finora questa rappresentazione non ha raccolto che insuccessi e « le imprese ci han disdetto i contratti e negato i teatri nelle grandi città »[52].

L'essenza di quest'opera pirandelliana è l'esaltazione dell'arte di fronte alle incomprensioni del mondo « materialista ». Questo mondo materialista verrà assunto dai *Giganti* nell'ultima parte (che però ci è solo raccontata dal figlio di Pirandello, visto che Luigi Pirandello è morto prima di completare quest'opera).

[51] *I Giganti della Montagna*, I, p. 1319.
[52] *Ibid.*, I, p. 1329.

Cotrone cerca di spiegare che l'arte può essere « spontanea », « autonoma »:

> Voi attori date corpo ai fantasmi perché vivano [...] I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi [53].

Quando giungono gli attori, ciascuno indossando un costume diverso trovato nella villa, Cotrone spiega loro che, invece, gli Scalognati vivono il ruolo che si scelgono e per loro « non è più un gioco » ma una realtà meravigliosa ». *La favola del figlio cambiato* va rappresentata « come un prodigio che s'appaghi di sé, senza più chiedere niente a nessuno » [54]. Gli Scalognati dunque offrono ospitalità, dando agli attori l'opportunità di vivere con loro in un mondo del quale sono gli unici padroni. Ma Ilse vuole andarsene, ha bisogno di recitare con persone « vere ».

La terza parte si apre nell'Arsenale delle Apparizioni, pieno di oggetti da scenario che andrebbero bene per la rappresentazione della « Favola ». Vi sono fantocci che hanno una « parvenza umana », come indica Pirandello. Ilse e suo marito entrano e discutono il loro rapporto; quando se ne vanno, i fantocci prendono vita e gli strumenti musicali si mettono a suonare da soli. Quando Cromo, Diamante e Battaglia, tre attori della Compagnia, si trovano ad assistere a questa scena sembra che stiano vivendo un loro sogno. I loro corpi giacciono altrove e i loro spiriti danzano con i fantocci.

Ma per Cotrone i fantocci non rappresentano un enigma. Durante la sua lettura della « favola » essi si sono materializzati:

> A noi basta imaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. [...] Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare [55].

[53] *Ibid.*, II, p. 1341.
[54] *Ibid.*, II, p. 1346.

Cotrone mette l'accento sul tema che Pirandello aveva già esposto:

> E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi son nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurla in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri. Il vostro ufficio [56].

Ilse inizia a recitare la sua parte e gli altri personaggi si materializzano accanto a lei, così come era apparsa Madama Pace nei *Sei personaggi*.

Cotrone aveva suggerito alla compagnia di attori di mettere in scena la loro rappresentazione in occasione del matrimonio di due Giganti della montagna. Come si è detto, la storia della loro rappresentazione è solo descritta. I Giganti non appariranno, ma accetteranno che l'opera sia rappresentata per il popolo. Anche se Cotrone, che ha seguito gli attori nella terra dei Giganti, cerca di spiegare la differenza fra gli attori, per i quali « la voce del poeta è non soltanto l'espressione più alta della vita, ma addirittura la sola realtà certa in cui sia possibile vivere », e il popolo, che invece è « tutto inteso, sotto la guida dei 'Giganti', a opere grandiose per il possesso delle forze e delle ricchezze della Terra » [57].

Ilse vuole, deve recitare, e un sipario di fortuna è montato in mezzo a una strada dove la gente si è radunata e sta facendo festa. Ma la rappresentazione è un fallimento, il pubblico si an-

[55] *Ibid.*, III, p. 1362.
[56] *Ivi.*
[57] *Ibid.*, IV, p. 1373.

noia ad udire le parole di Ilse, perché vorrebbe invece essere intrattenuto con canzoni e balli. Ilse non sopporta questo e muore. Il suo corpo è « spezzato in due come quello di un fantoccio rotto ». Spizzi e Diamante vengono letteralmente divorati dal pubblico. Pirandello ci spiega le ragioni di ciò attraverso le parole di Cotrone:

> Non è che la Poesia sia stata rifiutata: ma solo questo: che i poveri servi fanatici della vita, in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà pur sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto, come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'Arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni, anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare, che credere in essi [58].

Borsellino chiama quest'opera « il dramma del messaggio impossibile ». Il messaggio che doveva pervenire tramite la rappresentazione della *Favola del figlio cambiato* non può essere ricevuto. E aggiunge: « A Ilse, al fanatismo messianico dell'interprete, Cotrone contrappone il suo accordo magico di poesia e natura che esclude la mediazione degli attori e l'equivoco rapporto con il pubblico. Lascia che la rappresentazione emani direttamente dalla fantasia del poeta, come avviene di notte nell' 'arsenale delle apparizioni' » [59]. Si può dire dunque che questa autonomia e realtà dell'opera d'arte, già precedentemente messa in luce, viene ora tematizzata. « Le dimissioni di Cotrone alla vita anticipano il volontario ritorno di Pirandello al caos, alle origini... Ma il mito dell'arte resta a testimoniare piuttosto che una pacificazione con la realtà a un livello intellettuale e spirituale superiore, l'impossibilità di un superamento dei conflitti tra l'essere e la storia, la poesia e il mondo, anche nell'ascesa immaginaria » [60].

[58] *Ibid.*, IV, p. 1375.
[59] *Op. cit.*, p. 126.

Ora, ci sembra che tali considerazioni possano rinviarci a conclusioni analoghe a proposito dell'opera shakespeariana. È importante in Shakespeare che alcune domande siano state poste anche se restano aperte. I conflitti intrinseci alla vita rimangono tali, ma l'arte, in forma di teatro e di linguaggio, rimane a testimoniarli e ad eternarli. Borsellino poi parla dell'impossibilità di un superamento del conflitto tra la storia e l'essere, ossia tra l'esperienza ordinaria e le aporie ultime che la trascendono, e ci sembra evidente che questo motivo sia fondamentale in Shakespeare. E in Shakespeare ritroviamo il tema del ritorno al caos e alle origini; pensiamo per esempio a Re Lear: il suo tentativo di ricostruirsi una sua propria realtà è appunto un ritorno al caos, a un punto zero: egli si toglie i vestiti e vaga nel bosco in un'atmosfera primordiale. Avvertiamo poi un forte senso di precarietà nei finali dello stesso *Lear* o *Amleto*. Le soluzioni trovate concernono solo il contingente e non hanno dimensioni di universalità. Permane e predomina la mancanza di certezze e la sensazione di crisi irrisolta.

Infine troviamo affinità anche a livello strutturale tra *I Giganti* e le opere shakespeariane da noi esaminate, nella presenza degli attori girovaghi che devono mettere in scena la loro rappresentazione nei diversi livelli metateatrali, nella realtà della recitazione e dunque nella riflessione sul teatro.

[60] *Op. cit.*, p. 129.

CAPITOLO TERZO

TRAVESTIMENTO E IDENTITÀ

Il pubblico shakespeariano amava molto le rappresentazioni nelle quali apparivano persone che si travestivano, e i drammaturghi del tempo facevano uso frequente di questa tecnica. Il travestimento poteva nascere da necessità di trama, ma a volte era la versatilità di un attore a suggerire la composizione di un'opera con rapidi cambiamenti di abiti e personalità. Tutta la produzione shakespeariana offre una grande varietà di forme di travestimento e di scambi di persona. Questa tecnica è adottata a volte solo per rappresentare uno scherzo, a volta risulta essere l'unico modo che un personaggio ha per comunicare la sua verità, e spesso, particolarmente nel mascheramento sessuale, è un espediente tramite il quale il personaggio può raggiungere il proprio scopo. Altra forma di travestimento di eguale importanza è quello che potremmo definire « travestimento psicologico » o « travestimento verbale »: molti protagonisti shakespeariani sono costretti, o scelgono di recitare la propria vita, vale a dire di assumere un travestimento permanente, di indossare sempre la « maschera ». Questa maschera può cadere nel corso della rappresentazione e mettere in mostra la vera, originale natura del personaggio, o il personaggio può divenire conscio del suo recitare, cioè del suo artificio, senza però smascherarsi.

Si era detto a proposito delle opere che facevano uso della tecnica del teatro nel teatro, che il pubblico era parte integrante

del dramma. Osservava infatti Lombardo che spesso l'efficacia della rappresentazione stava proprio in ciò che il pubblico sapeva rispetto al personaggio. Naturalmente questa situazione è emblematica in tutti i casi in cui vi è uso di travestimento sia materiale che verbale; il dramma è diretto a un pubblico che sa del travestimento e per cui l'attrazione deriva appunto dal fatto che gli altri personaggi vengono ingannati.

Troviamo dunque il travestimento come fonte di uno scherzo che ha poca importanza al di di fuori dello scherzo stesso, troviamo il travestimento di uomo in donna o viceversa, troviamo il travestimento come unica maniera di raggiungere il proprio scopo e dire la verità e troviamo infine il travestimento psicologico, che può legarsi a tutti gli altri.

In Pirandello, come sappiamo, la tensione fra l'essere interiore e l'apparenza esterna è costante. Molti dei suoi personaggi sono sempre travestiti perché:

> ... l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: bello, buono, grazioso, generoso, felice, ecc... [1].

Si potrebbe dire che attraverso il teatro c'è un tentativo di illustrare e nello stesso tempo di colmare quel vuoto esistente tra l'essere interno e l'essere esterno, e l'uso della mascherata assume nell'evoluzione dell'arte pirandelliana quel significato che Pirandello riteneva fosse proprio della vita. Nel teatro, piuttosto che nei romanzi per esempio, Pirandello può inventare un mondo in cui la maschera ha la possibilità di trasmettere, poniamo, rimorso o tristezza, e dove, ammettendo la finzione, può controllare il messaggio. Così il problema della maschera, dell'essere mascherato, o come anche si può dire, travestito « psicologicamente » o « verbalmente », è sempre presente. Inoltre vi sono in Pirandello esempi di mero travestimento materiale, in particolare allo scopo di esibire una rappresentazione all'interno dell'opera. Il problema dello scambio di persona, dell'identità sbagliata e della doppia identità è presente specialmente a livello « metafisico » anche se, pure in questo caso, troviamo esempi materiali.

[1] *L'Umorismo*, in *op. cit.*, p. 153.

Il travestimento è dunque ulteriore esempio di metafora teatrale con tutte le ambiguità che l'assunzione del nuovo costume produce specialmente nelle opere di Shakespeare, in cui, non dimentichiamo, l'attore era sempre maschio e dunque i ruoli femminili implicavano un travestimento di base.

1. *Come vi piace*

I temi principali di *Come vi piace* sono illustrati nelle scene d'apertura. Ci rendiamo conto della rivalità nella vita di corte attraverso la tensione tra i due duchi e tra i fratelli Oliviero e Orlando: a questa rivalità verrà posto in contrasto quel senso di cooperazione che troveremo nella foresta di Arden. Charles il lottatore dice che « Orlando, intende battersi con me, travestito » [2], introducendo dunque anche il tema del travestimento. Questo tema diventa centrale quando Rosalinda prende il ruolo di Ganimede e Celia quello di Aliena, una contadina. Rosalinda vestita con abiti maschili diventa una « regista » nella foresta. Se diamo un'occhiata all'epilogo dell'opera in cui Rosalinda dice « se io fossi una donna... », infine riassumendo il ruolo dell'attore maschio, individuiamo nell'opera vari livelli di travestimento: Rosalinda si maschera da Ganimede e, in quanto Ganimede, recita la parte di Rosalinda per Orlando, nell'epilogo emerge l'attore maschio, perciò abbiamo realizzato un cerchio:

[2] *Come vi piace*, p. 455.
Orlando, hath a disposition to come in disguised against me to try a fall (I, i, 123-24).

Attore (maschio)

↗ ↘

Rosalinda (femmina) Rosalinda (femmina)

↖ ↙

Ganimede (maschio)

(Ci sarebbe anche un ulteriore passaggio fra l'attore Rosalinda e l'attore maschio in cui ritorna ripassando da Ganimede e dalla « vera » Rosalinda).

La parte più complessa e più interessante di questo travestimento è quella che vede Rosalinda alias Ganimede alias Rosalinda. Quando Rosalinda-Ganimede incontra Orlando nella foresta dopo aver letto i versi che egli ha appeso sugli alberi, gli dice: « Io vi guarirò, se mi chiamerete Rosalinda... »[3]. Orlando dovrebbe fare la corte a Ganimede come se fosse Rosalinda, e quando i due si incontrano di nuovo, Rosalinda adopera il suo doppio travestimento per dichiarare le sue necessità in quanto donna e da questo dialogo emergono le differenze tra i suoi ideali e quelli di Orlando. Rosalinda « recita » sé stessa, e solo con questo stratagemma riesce a mostrare ad Orlando che la vera Rosalinda non è quella che egli aveva idealizzato nei suoi versi. È di estremo interesse il fatto che Rosalinda riesca ad essere sé stessa solo *essendo prima qualcun altro*: attraverso la recitazione, l'assumere il nuovo ruolo, si esplicita l'essenza del personaggio.

Le varie stratificazioni del travestimento e della recitazione compiono un passo ulteriore quando un finto matrimonio viene inscenato tra Rosalinda e Orlando con Celia che fa la parte del prete. Quando i due innamorati devono separarsi Rosalinda-Ganimede-Rosalinda dice: « Non posso rinunciare a te per due ore, amore caro »[4]. E sappiamo che questo è un vero commento della vera Rosalinda sotto le varie maschere; Rosalinda intreccia la sua vera femminilità con la forza necessaria che dovrebbe possedere in quanto uomo, e mostra una saggia razionalità a lei intrinseca in quanto donna, razionalità che è difficile dominare e che ricompare con la prepotenza di una struttura. Il suo doppio travestimento riassume una personalità complessa, ma reale. Anche se i diversi livelli del travestimento creano vari tipi di conflitto, che poi i vari gradi di smascheramento risolveranno, è stato necessario percorrerli prima che la commedia giunga al suo punto d'approdo.

Rosalinda ha esercitato un controllo attraverso il suo travestimento, e rimuoverlo significa anche rinunciare a quel controllo. Ritorna così al caos dell'umanità reale e non rappresentata: anche se potrà felicemente sposarsi, è rientrata in un mondo senza ordine. Attraverso la sua recitazione è stata in grado di creare un mondo ordinato nel quale muoversi, anche se di volta in volta veniva fuori la sua vera essenza. Questo ci rimanda ad alcuni discorsi degli « eroi » pirandelliani: si dice spesso che con la maschera la vita è più sotto controllo.

L'Epilogo già menzionato, stabilendo un ulteriore piano di realtà offre un altro commento sul travestimento. Dà ulteriore consistenza a uno dei temi principali dell'opera, la differenza tra i sessi, visto che l'attore maschio si appella separatamente agli uomini e alle donne del pubblico.

Evidenti ci sembrano due riscontri possibili con Pirandello, uno concernente la presa di coscienza della propria realtà personale attraverso la recitazione, uno concernente l'ordine del mondo artistico rispetto alla illogicità del mondo reale. Ripensiamo per il primo punto a *Ciascuno a suo modo* in cui i veri personaggi

[3] *Ibid.*, p. 553.
I would cure you, if you would but call me 'Rosalind'... (III, ii, 422-23).

[4] *Ibid.*, p. 585.
Alas, dear love, I cannot lack thee two hours! (IV, i, 175-76).

scoprono la loro essenza seguendo la rappresentazione di sé stessi, e a *Questa sera si recita a soggetto*, in cui i personaggi incarnando altri ruoli scoprono delle verità su sé stessi e solo tramite la recitazione se ne rendono conto. E per il secondo punto pensiamo ad Enrico IV che parla del vantaggio di essere un personaggio storico, per estensione semplicemente un personaggio, e dice ai suoi cortigiani: « ... vi ci potete adagiare, ammirando come ogni effetto segua obbediente alla sua causa, con perfetta logica... » [5].

2. *La dodicesima notte*

Anche *La dodicesima notte* (*Twelfth Night or What you Will* è il titolo inglese la cui seconda parte potrebbe anche tradursi « ciascuno a suo modo ») tratta di travestimento sessuale: Viola travestita da Cesario. Troviamo comunque anche il travestimento di Feste il quale assume anche due parti e fa dialogare i suoi due sé tra di loro. Nancy K. Hayles in *Shakespeare Survey* a proposito del travestimento di Viola cita:

> Facile al seduttore un segno imprimere
> delle sue forme in un cuore di cera
> qual è il nostro di donne! Tali siamo
> quali natura ci ha formato: fragili [6].

E commenta: « la plasticità del cuore femminile intrinseca alla natura difettosa della donna, permette a una « forma » di stabilirsi, e la forma evoca l'amore anche quando l'essenza può non andar d'accordo con la forma » [7].

Si può estendere questa predominanza della forma anche ai personaggi maschili (e ricordiamo che in *Questa sera si recita a soggetto* la forma ha evocato sentimenti — ad esempio il discorso di Sampognetta che spiega come sarebbe morto — anche laddove l'essenza dell'attore non era corrispondente alla forma). Nancy K. Hayles aggiunge poi: « Sebastiano è là per prendere il posto di Cesario con Olivia quando arriverà il momento giusto e, diventando la moglie di Sebastiano, Olivia miete un giusto uomo, cosa che mai avrebbe potuto avere in Cesario. La discrepanza fra apparenza ed essenza, che sarebbe potuta essere sfruttata da agenti diabolici e per fini malefici, ha invece permesso ad Olivia di trovare una sua soddisfazione » [8].

Siamo messi di nuovo di fronte ad una situazione che per risolversi richiede l'espediente del travestimento anche come metafora del problema universale, che Amleto illustra così chiaramente, dell'essere e dell'apparire. E una certa soluzione si trova attraverso le parole di Sebastiano, che implicano una reintegrazione di forma ed essenza: « Io sono spirito / ma di membra palpabili coperto / quali dal grembo materno mi ebbi » [9]. Sebastiano si presenta non come un dio (o un diavolo), ma come uomo, spirito in un corpo materiale.

Nancy K. Hayles conclude il suo articolo dicendo: « La progressione da *Come vi piace* a *La dodicesima notte* mostra uno spostamento di enfasi da travestimento *sessuale* a *travestimento* sessuale. In *Cimbelino*, l'ultima opera in cui Shakespeare usa

[5] *Enrico IV*, I, p. 355.
[6] *La dodicesima notte*, p. 705.
How easy is it for the proper false / In women's waxen hearts to set their forms. / Alas, our frailty is the cause, not we, / For such as we are made, if such we be (II, ii, 29-32).

[7] N. K. Hayles, *Disguise in, 'As You Like It', and, 'Twelfth Night'*, in *Shakespeare Survey* 32, C.U.P. 1979, p. 71.
[8] *Ivi.*
[9] *La dodicesima notte*, p. 823.
A spirit I am indeed, / But am in that dimension grossly clad / Which from the womb I did participate (V, i, 237-39).

questa tecnica, l'enfasi è quasi del tutto metafisica piuttosto che sociale... Nelle mani di Shakespeare, il travestimento sessuale non solo mette in luce il rapporto tra donna e uomo, ma anche la relazione tra apparenza e realtà e tra esseri umani e forze più che umane » [10].

3. *I « problem plays »*

Non tutti concordano su quali opere di Shakespeare debbano collocarsi sotto il titolo di « problem plays »: si tratta, come è noto, di opere ritenute in qualche modo enigmatiche o « dialettiche », come vengono definite nella edizione curata da Giorgio Melchiori. Comunque, sempre presenti in ogni selezione, sono *Misura per misura* e *Tutto è bene quel che finisce bene* (questo secondo titolo ci può ricordare il *Tutto per bene* pirandelliano). Entrambe queste opere contengono esempi di travestimenti e scambi di persona. Inoltre è interessante quanto Peter Ure dice nel suo *Shakespeare: The Problem Plays*: « In queste opere l'arte drammatica sembra svilupparsi e prendere coscienza della sostanza di cui è composta, così come lo scultore moderno consapevolmente mantiene la rudezza delle imperfezioni accidentali del metallo e della pietra, in modo da segnalare l'ostinata sopravvivenza del materiale nell'artefatto » [11].

In *Tutto è bene* il travestimento vero e proprio ha luogo quando Elena si reca a Firenze e quando vi è lo scambio di persona nel letto di Beltramo. Ma Elena subisce una trasformazione ancora prima: da donna virtuosa diventa un'organizzatrice attiva, o — come dice Ure — da « eroina dei miracoli », « donna d'affari ».

[10] *Op. cit.*, p. 72.
[11] P. Ure, *Shakespeare: The Problem Plays*, Harlow, Longman Group Ltd. 1970, p. 11.

Nell'ultima parte dell'opera essa diventa poi l'incontestata organizzatrice della trama e la sua regia è certo di tipo « machiavellico ».

Il tema del travestimento è legato alla necessità che ha l'eroina di raggiungere il suo scopo. Non vi sono particolari implicazioni negli aspetti esteriori di questa tecnica; piuttosto è da notare il bisogno che ha Elena di assumere un ruolo diverso per poter risolvere il suo problema, il suo divenire « donna d'affari » coincide con la sua decisione di partire camuffata.

Ma Anne Righter, nel quadro della sua tesi che le opere shakespeariane a partire da *Tutto è bene* fanno uso delle varie metafore teatrali, e soprattutto dei riferimenti al mestiere di attore, non più per esprimere « positività » come era stato in precedenza, ma come simbolo di « disordine » e « futilità » [12], sostiene che, al contrario di altre eroine in maschera, come Rosalinda o Viola — le quali usavano con successo i loro travestimenti e davano luogo al trionfo dell'illusione — il travestimento di Elena è « negativo » in quanto « simbolo di morte » [13]. È significativo, così, che al momento della sua rivelazione debba dire di sé « voi vedete soltanto la larva di una moglie, / il nome, e non la cosa in sé » [14]. A sostegno di questa tesi, la Righter osserva che Parolles usa il paragone con l'attore per esprimere negatività, e il termine « counterfeit » è da lui usato per suggerire disprezzo; insulta Dumain dicendogli che il suo compito era solo di fare « il tamburino per una compagnia di attori inglesi » [15] e dice: « È l'essere quel che sono a farmi vivere » [16].

[12] A. Righter, *op. cit.*, p. 156.
[13] *Ibid.*, p. 176.
[14] *Tutto è bene quel che finisce bene*, p. 843.
'Tis but the shadow of a wife you see, / The name and not the thing (V, iii, 307-8).
[15] *Ibid.*, p. 797.
The drum before the English tragedians (V, iii, 269-70).
[16] *Ibid.*, p. 801.
Simply the thing I am / Shall make me live (IV, iii, 336-37).

Questo senso di « futilità » legato all'immagine dell'attore, sempre a parere della Righter, sparirà con le ultime opere, in cui le immagini teatrali sempre più si confonderanno con l'idea della festa e della magia. Ma nei « problem plays » e nelle grandi tragedie la Righter individua questa tendenza all'insulto verso il teatro e al ricorso all'analogia con l'attore, per indicare la vuotezza della vita umana. Forse, però, è possibile attribuire questa « negatività » — anche se il termine è probabilmente troppo categorico — non tanto a un capovolgimento dell'atteggiamento di Shakespeare rispetto all'attore o al teatro in generale, quanto ad un approfondimento in senso problematico e pessimistico della visione shakespeariana dell'uomo: è dunque l'oggetto della metafora piuttosto che la metafora in sé che può associarsi con il « disordine » e la « futilità ».

Comunque, nel caso di Elena, il travestimento ha, in effetti, fatto sì che l'eroina raggiungesse il suo scopo ed ha condotto ad un lieto fine; ha perciò avuto conseguenze che, per i personaggi, possono considerarsi positive.

Più significativo è il modo in cui questa tecnica viene adoperata in *Misura per misura*. Il travestimento principale è naturalmente quello del duca Vincenzo. Se ne va all'inizio dell'opera, lasciando il potere in mano ad Angelo, suo vice: « amo il popolo, ma non mi piace mettermi in scena davanti ai suoi occhi » [17]. Informerà poi frate Tommaso delle sue azioni, spiegando che preferisce una « vita segregata » e che non è persona adatta al suo ruolo di uomo di potere; ha dunque investito Angelo, « un uomo severo con se stesso fino all'astinenza — del (suo) potere assoluto e del (suo) regno qui a Vienna » [18]. Ma non sparirà dalla

[17] *Misura per misura*, p. 871.
I love the people, / But do not like to stage me to their eyes (I, i, 67-68).
[18] *Ibid.*, p. 887.
A man of stricture and firm abstinence, / my absolute power and place here in Vienna (I, iv, 12-13).

circolazione, come aveva detto; piuttosto, camuffato da « frate del vostro ordine, (si aggirerà) fra i nobili e fra il popolo » [19]. Il duca non è riuscito a far rispettare le norme e le decisioni del governo e pensa che, con Angelo, la situazione possa migliorare, possa regnare un certo ordine.

Da questo momento in poi il duca diverrà dunque frate e si aggirerà per la città, osservando gli avvenimenti e intervenendo in essi. Tutta l'opera ruota intorno ai problemi di Vincenzo come governante e come uomo; la tensione fra i due ruoli è accentuata dal fatto che lui è travestito da frate e ha assunto modi e gesti da frate (molti discorsi suonano come discorsi da confessore, con linguaggio adeguato). Le implicazioni del suo travestimento sono varie: si è spostato dal potere temporale al potere spirituale, ma conserva un posto di autorità. Vedremo che, oltre alla tensione e all'ambiguità tra i ruoli, il duca, come Rosalinda, ha potuto ritrovare sé stesso dopo aver assunto la parte di qualcun altro. Essendo qualcun altro ha compreso meglio sé stesso e gli altri. Dunque il travestimento servirà a reintegrare il proprio essere.

Incontriamo il duca camuffato nella prima scena del terzo atto, e da questo momento in poi la sua figura diventa centrale e assume, tra vari nuovi ruoli, anche quello di direttore, di organizzatore machiavellico degli intrighi che seguiranno. Nel suo incontro con Giulietta comunica le sue idee in tono sacerdotale; come molti personaggi da noi esaminati, il suo coinvolgimento nel ruolo ha influenzato il suo vero essere. Il tono è lo stesso quando Isabella discute in che modo salvare Claudio. Le identità sembrano fondersi, visto che noi, in quanto pubblico, vediamo l'uomo dietro al frate.

Jocelyn Powell nel suo articolo *Theatrical 'trompe - l'oeil' in 'Measure for Measure'*, osserva: « Nelle scene con Lucio è il ruolo del duca che è enfatizzato. Il bisogno di Vincenzo di di-

[19] *Ibid.*, p. 889.
A brother of your order, / Visit both prince and people (I, iv, 44-45).

stinguere il suo ufficio da sé stesso, bisogno che ha compreso fin dall'inizio, viene ulteriormente sviluppato. In queste scene siamo consapevoli dei tentativi dell'uomo di distinguere la verità concernente se stesso dalle menzogne, particolarmente in riferimento ai suoi tentativi di *essere* l'ufficio che assolve. Questo travestimento ci permette di separare l'ufficio dall'uomo... l'uomo affronta la propria immagine »[20].

Il cappuccio del duca/frate cade giù nel corso della scena finale, e il travestimento finisce. Benché le punizioni inflitte ai colpevoli siano praticamente inesistenti, il duca, ha, almeno, acquistato fiducia in sé avendo fatto esperienza di un mondo dove regna un certo ordine, giusto o ingiusto che si possa valutare, ma comunque un ordine, ed è contento di riprendere il suo ruolo. Durante il suo periodo di camuffamento abbiamo visto i frequenti riferimenti alla sua funzione di prete come « mezzo per ricordarci la 'realtà' dell'aspetto spirituale del suo ufficio. Questa realtà è ... fondamentale per la sua esistenza in quanto duca. Il travestimento ci permette di percepire questa doppia funzione, la rende palpabile, e opera teatralmente come mezzo per accentuare di volta in volta la natura spirituale o quella secolare del suo fare »[21].

In questo caso non possiamo dire che il duca abbia adottato un travestimento solo come mezzo per raggiungere uno scopo specifico. Attraverso esso è stato in grado di trasmettere alcune verità (vedi i commenti a Lucio) che altrimenti come duca non avrebbe potuto dire. Il travestimento è servito come mezzo per osservare e capire, senza il pesante fardello dell'essere sé stesso, ed avere dunque la responsabilità di ogni parola ed azione.

Rosalinda in *Come vi piace* trova anch'essa questo aspetto « liberatorio » nel suo travestimento. È stata in grado di affrontare Orlando come mai avrebbe potuto rimanendo Rosalinda. In altri casi il travestimento avviene non attraverso i costumi, bensì attraverso le azioni e gli atteggiamenti creati ed inventati per essere accettati dalla società. In altri casi ancora è un travestimento verbale; come nel caso di Jago che attraverso il linguaggio crea una realtà da lui voluta.

Superfluo ricordare che la tensione e ambiguità dei ruoli, la « dialettica » dell'uomo e della sua immagine, il problema di dover affrontare l'altrui opinione di sé stessi, ovvero il bisogno dell'uomo di mascherarsi, di crearsi un « fantoccio » o un « pupo » perché non riesce ad essere sé stesso o per la sua inadeguatezza alla società, sono temi essenziali dell'opera pirandelliana.

[20] In *Shakespearian Comedy*, London, Edward Arnold 1972, p. 197.
[21] *Ivi.*

4. *Re Lear*

In *Re Lear* il tema del travestimento è in parte legato al tema della pazzia: ad esempio nel caso di Edgar, troviamo un'ulteriore evoluzione del travestimento shakespeariano: non solo il personaggio è travestito, ma travestito da pazzo, da « fool » e con ciò ha acquistato una maggiore capacità di trasmettere la verità. Ma di questo aspetto tratteremo quando esamineremo il ruolo del fool.

Vediamo brevemente i fatti e i travestimenti: Kent è stato esiliato dal re per insubordinazione e ritorna come servitore di Lear stesso, potendo ora usufruire di una libertà di parola che prima gli era negata. La sua critica è violenta, ma la sua fedeltà indiscutibile. Edgar, accusato ingiustamente dal padre, influenzato da Edmund, diventa prima « Povero Tom », un pazzo, e poi sempre nelle vesti di Tom, diventa più ragionevole e più colto, tanto che anche Gloucester, il padre, cieco e ignaro di aver a che fare con il proprio figlio, nota il cambiamento:

> Mi pare che tu abbia cambiato voce, e che tu parli meglio di prima, in fatto sia di forma che di senso.

E Edgar risponde:

> V'ingannate di grosso. In nulla son cambiato se non nell'abito [22].

In questa stessa scena, dopo l'episodio del precipizio, diventa un semplice passante.

Possiamo anche menzionare Lear; il suo è un « travestimento inverso ». Si spoglia, invece di indossare costumi, e raggiunge il momento della comprensione. Lear, dunque, abbandona il suo travestimento e contemporaneamente ne assume un altro per divenire sé stesso, una sorta di fool, di buffone di corte, e con ciò può finalmente seguire le sue tendenze. Anche in questo caso il fatto che questi travestimenti siano simboli di « futilità » e « disperazione », come osserva Anne Righter, non è espressione, a parer nostro, di disprezzo verso il travestimento e, per estensione, verso l'attore. Vedremo che è proprio attraverso l'adozione di un altro ruolo che ognuno raggiungerà un più alto grado di consapevolezza. La Righter considera un « doloroso paradosso » [23] che nel *Re Lear* sia necessario far uso della falsa identità per rimanere sé stessi, ma aggiungeremmo che il ricorso a questo paradossale esperimento finisce per essere giovevole per tutti.

Kent fa il suo ingresso, travestito, nella quarta scena del primo atto, le sue parole sarebbero certamente piaciute ad Amleto: « faccio professione di non essere da meno di quel che sembro » [24]. È da sottolineare che il fool gli offre il suo berretto (cappello a tre punte, tipico del buffone di corte), quasi per associarlo a sé come uomo travestito e uomo finalmente in grado di dire ciò che pensa: Kent sta già entrando in questo nuovo mondo: « Costui non è matto del tutto, mio signore » [25], osserva, dopo aver udito le parole del fool. Lear, non riconoscendolo accetta i suoi servigi, e da questo momento in poi staranno insieme accompagnati dal fool.

L'incontro di Kent con Osvaldo e il duca di Cornovaglia conferma il suo atteggiamento: ora parla senza freni. La sua risposta a Osvaldo il quale gli chiede « come mi conosci? », è degna del miglior Tersite: « Ti conosco come furfante, farabutto, grufolatore di rifiuti... » [26].

La terza scena introduce un altro camuffamento. Edgar decide di « assumere l'aspetto più ignobile e più povero col quale la miseria, in disprezzo dell'uomo, l'ha degradato quasi a bestia » [27]. Vuole diventare povero Tom visto che, osserva, « io, Edgar, non sono nulla » [28].

Edgar si unirà a Kent, a Lear e al fool e formeranno un gruppo di camuffati, ciascuno a suo modo; e tutti si avvicineranno al modo di vedere le cose del fool. Nell'ultima scena prima della tempesta, vediamo Kent imprigionato che verrà liberato da Lear. È anche a questo punto dell'opera che Lear si rende conto dell'ingratitudine delle figlie e decide di andarsene, portandosi dietro Kent e il fool.

Quando arriviamo a metà del terzo atto, troviamo Kent ed Edgar insieme; il primo sempre travestito da Caio, il servitore,

[22] *Re Lear*, p. 767.
Methinks thy voice is altered, and thou speak'st / In better phrase and matter than thou didst. / Y'are much deceived. In nothing am I changed / But in my garments (IV, vi, 6-9).
[23] A. Righter, *op. cit.*, p. 185.
[24] *Re Lear*, p. 615.
I do profess to be no less than I seem... (I, iv, 13).

[25] *Ibid.*, p. 625.
This is not altogether fool, my lord (I, iv, 149).
[26] *Ibid.*, p. 653-55.
What dost thou know me for? / A knave, a rascal, an eater of broken meats (II, ii, 12-13).
[27] *Ibid.*, p. 667.
To take the basest and most poorest shape / That ever penury, in contempt of man, / Brought near to beast (II, iii, 7-9).
[28] *Ivi.*
Edgar I nothing am (II, iii, 21).

il secondo da povero Tom. Nella tempesta vagano anche Lear e il suo fool. Lear, incontrando Edgar alias Tom, pensa che anche lui debba aver subito torti dalle figlie. È stato detto che Tom è lo specchio di Lear; non ha nulla e non è nulla, come Lear a questo punto dell'opera. Il fool, naturalmente, è un altro specchio, anticipa quella pazzia nella quale è sprofondato Lear. E il suo commento non ha nulla di sciocco: « Questa notte gelida ci farà diventar tutti matti e buffoni » [29].

Le parole di Edgar sono amare ma vere, e sempre più vanno rassomigliando a quelle del fool. È significativo che Lear si riferisca a Edgar chiamandolo « filosofo ». Come nel caso del fool, le sue parole hanno un significato importante: Kent sembra essere il più razionale, sta portando a termine il suo compito di leale servitore con molta serietà, mentre l'ossessione di Lear per l'ingratitudine filiale cresce sempre di più.

Ma la pazzia di Tom, dopo l'incontro con il padre Gloucester, va riducendosi. La serietà della situazione gli ha fatto abbandonare il suo delirio. Accetta il compito di condurre il padre, che ora è cieco, in cima a un monte. Entrambi i personaggi sembrano aver esperito una catarsi, attraverso la realizzazione del loro essere. Quando arrivano vicino a Dover, Gloucester si rende conto che il suo compagno di viaggio è cambiato, ma Edgar non si smaschera, e crea una illusione nell'illusione. Descrive con molti dettagli, così da convincere Gloucester che il precipizio effettivamente c'è, e che, se vuole, si potrà buttare giù e morire. E dopo la caduta, che naturalmente lascia Gloucester illeso, Edgar indossa una nuova maschera. Diventa un qualsiasi passante, che offre aiuto a un vecchio. E parla di quel Tom che era con Gloucester, descrivendolo in ogni suo particolare. Edgar usa ora il linguaggio come ulteriore travestimento. Si riferisce poi a Gloucester chiamandolo « padre », il che trasmette un'ulteriore nota di ironia. Spiega al padre che lui è « un poveretto

[29] *Ibid.*, p. 713.
This cold night will turn us all to fools and madmen (III, iv, 77).

reso mansueto dai colpi della sorte; / in virtù dei dolori che ho conosciuto e patito, / sono sensibile alla misericordia » [30]. Attraverso il suo travestimento dice la verità.

Kent, d'altro canto, parlando con Cordelia rivela la sua identità, chiedendole però di non rivelarla al padre: sembrerebbe che Cordelia non abbia bisogno di essere sottoposta all'uomo in maschera, avendo fin dall'inizio quella comprensione dell'essenza della vita che gli altri hanno invece cercato vagando nella tempesta, attraverso i loro travestimenti e quelli altrui. Lear ora può accettare Cordelia, è riuscito a superare quella cecità spirituale che abbiamo poi vista materializzare in Gloucester: « Vi prego ora, dimenticate e perdonate. Sono vecchio e sciocco » [31] dice alla figlia.

A Kent ed Edgar, Albany chiede di assumere « il governo, e (sanare) le piaghe dello stato » [32]. Ma Kent deve andarsene, ed Edgar, l'uomo incaricato di ricostruire il regno, parla in modo simile a quello di Kent nelle prime scene: « A noi spetta gravarci del peso di questo triste tempo, / dire quel che si prova, e non quel che si deve » [33].

Insieme al fool e a Cordelia Kent ed Edgar sono senza dubbio le figure positive di quest'opera ed entrambi hanno potuto agire solo attraverso il loro travestimento. Kent, in particolare, è ricorso al travestimento per farsi accettare dal re che lo aveva cacciato e per mostrargli gli errori che il re aveva commesso. Edgar vi è ricorso per esprimere la sua rabbia e il suo dolore,

[30] *Ibid.*, p. 785.
A most poor man made tame to fortune's blows, / Who, by the art of known and feeling sorrows, / Am pregnant to good pity (IV, vi, 222-24).
[31] *Ibid.*, p. 797.
Pray you now, forget and forgive. I am old and foolish (IV, vii, 84-85).
[32] *Ibid.*, p. 833.
Rule in this realm, and the gored state sustain (V, iii, 321).
[33] *Ibid.*, p. 835.
The weight of this sad time we must obey; / Speak what we feel, not what we ought to say (V, iii, 323-24).

oltre che per farsi riaccettare dal padre. Ma in tutti e due i casi il travestimento è servito per rivelare una verità che altrimenti non sarebbe emersa. Inoltre, particolarmente nel caso di Edgar, ha permesso una reintegrazione dell'essere, una realizzazione della condizione dell'uomo nel mondo.

« Ciascuno si racconcia la maschera come può — la maschera esteriore — Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori », diceva Pirandello [34], e nelle sue opere il tema della consapevole adozione di un'apparenza è ricorrente. « Ci mascheriamo da ciò che ci par d'essere », dice Enrico IV; il rifugio dalle difficoltà e incoerenze della vita è l'inconsapevole ritorno alla maschera, ad assumere un ruolo, ma a condizione di essere consci che si sta recitando. In altre parole, la soluzione del problema è il teatro. Il teatro in sé stesso, anche materialmente rispecchia la vita. Come abbiamo visto, in *Questa sera si recita a soggetto* il trucco è metafora di un processo teatrale, e quando gli attori scacciano il loro direttore, Hinkfuss, (l'unico non truccato, non essendo attore), diventiamo testimoni di procedimenti, tramite i quali gli attori assumono i loro ruoli: tutto avviene in scena apertamente. Vediamo gli attori che si truccano i visi, una maschera meno globale di quella usata dagli eroi shakespeariani, ma con un risultato finale simile. La maschera, il travestimento serve come progetto di riconciliazione dell'apparenza esterna con l'essere interiore, e se questo risulta impossibile, almeno ne illustra il tentativo.

5. *Errori di identità materiali: « Sei personaggi » e « Tutto per bene »*

Forme semplici ed esplicite di errori di persona che faranno poi nascere conflitti, le troviamo nella meta-rappresentazione dei

[34] *L'Umorismo*, in *op. cit.*, p. 153.

Sei personaggi e in *Tutto per bene*. Nel primo caso, ricordiamo che nella storia dei personaggi il bisogno di recitare il loro ruolo è nato dall'episodio in cui il Padre non riconosce la figlia nel salotto di Madama Pace. L'idea di un possibile incesto è ciò che sta distruggendo i personaggi.

Ovviamente il vero problema della maschera si trova altrove — come abbiamo già visto — e questo episodio è funzionale ad un problema ben più complesso. Ma mentre nei *Sei personaggi* l'errore di persona fa nascere un conflitto insolubile, in *Tutto per bene* il conflitto verrà risolto e sarà, in effetti, il punto cruciale dell'opera, dopo il quale tutto finirà « per bene ». Palma Lori, figlia di Martino Lori, dopo la morte della madre è stata cresciuta e accudita da Salvo Manfroni. Quando Palma si sposa, Martino Lori nota che vi è un progressivo accentuarsi della freddezza, della distanza della figlia nei suoi confronti. Alla fine del secondo atto viene il momento della verità. Palma entra in una stanza buia e vedendo un uomo seduto lo chiama « papà ». Lori risponde « figlia mia ». Palma non riesce a nascondere la sua sorpresa quando si rende conto di aver preso Lori per Manfroni e finisce col dirgli la verità: è Manfroni suo padre e non lui: « Oh finiamola! Io lo chiamo così, perché debbo chiamarlo così! » [35]. Il casuale scambio di persona ha portato alla scoperta della verità. Ma ancor più interessante è l'altra scoperta a cui porta: Palma era sicura che Martino avesse sempre saputo quello che tutti gli altri sapevano. Martino Lori si trova dunque in un ruolo comune nei personaggi pirandelliani: subisce lo shock di scoprire per caso che gli altri hanno un'immagine di lui che non è quella giusta, o almeno non corrisponde a quella che lui ritiene essere la vera (lo stesso accade in *Il Fu Mattia Pascal* e *Uno, nessuno e centomila*). Si rende conto di aver vissuto in una illusione e che gli altri gli hanno fatto continuare « la rappresentazione esagerata della (sua) commedia ». Questa è la presa

[35] *Tutto per bene*, II, p. 1127.

di coscienza di Lori: egli scopre che il suo essere interiore non corrisponde alla sua apparenza esterna. È un esempio emblematico del cosidetto « Teatro dello Specchio », in cui improvvisamente un personaggio si trova appunto di fronte a uno « specchio » che gli rivela che egli non è come credeva di essere. « 'Teatro dello Specchio': terrificante rivelazione di sé a sé stesso. È l'orrore dell'umanità, dinanzi a cui il velo dell'illusione, sola possibilità di vita, si lacera; e uno specchio inesorabile riflette improvvisamente l'intima, insospettata verità » [36].

Nel terzo atto però Lori reagisce. Rinfaccia a Manfroni che ha raggiunto la sua posizione di famoso scienziato, valendosi del materiale inedito del padre di sua moglie. Tuttavia Lori non è interessato a danneggiarlo; per lui la sola cosa veramente importante è che Palma gli creda. E Palma adesso si rende conto di provare affetto per Lori e decide di rimanergli accanto. Il conflitto è stato risolto, e significativamente i sentimenti di Palma diventano autentici quando impara a conoscere Lori per quel che è, mentre prima era tenuta a volergli bene per ciò che rappresentava.

6. *La signora Morli, una e due*

Abbiamo detto delle doppie e triple identità in Shakespeare menzionando soprattutto le opere in cui ciò è legato al travestimento. Naturalmente anche altri personaggi sono vittime di conflitti interni, che producono doppie identità nel senso di doppie personalità. Uno per tutti Marcantonio che cerca di rompere i suoi « forti ceppi egiziani » per essere il « terzo sostegno del mondo », ma non vi riesce, e assume ruoli diversi ad Alessandria e a Roma; non riesce però a sostenere questa doppia vita e alla fine crolla.

Una doppia personalità, simile a quella di Antonio, la troviamo nella pirandelliana *La signora Morli, una e due*. La dicotomia in questo caso la vediamo fin dal nome: la signora Morli è Eva o Lina a seconda del ruolo che recita, della maschera che porta. Ma il caso emblematico di doppia identità, vista nel suo senso più stretto, lo troviamo in *Così è (se vi pare)*, in cui l'identità rimane doppia sino ed oltre la fine dell'opera. « Io sono colei che mi si crede », dice la donna in questione ricordandoci in qualche modo Jago il quale diceva « io non sono quel che sembro ». Ma in quest'opera l'accento è posto soprattutto sul fatto che non esiste una verità assoluta, che la realtà è soggettiva e nulla è mai definito. In *Come tu mi vuoi* infine, questo problema dell'identità è legato a quello del travestimento.

Il primo atto della *Signora Morli, una e due* ha luogo a Firenze, in casa di Lello Carpani, il quale vive con Evelina Morli, e con Aldo (figlio di Evelina e del marito Ferrante Morli) e Titti, figlia del Carpani e di Evelina. Ferrante, sparito molti anni prima abbandonando moglie e figlio, ora compare nella casa causando ovvi inconvenienti. Dice di essere venuto solo per vedere come stanno, ma il suo arrivo spinge il figlio Aldo alla decisione di tornare a Roma con lui. Notiamo i primi segni di difficoltà nell'atteggiamento di Evelina; Eva per Carpani, Lina per Ferrante.

Con l'apertura del secondo atto vediamo che Evelina si è riunita al marito, spinta dalla finta notizia della malattia del figlio. Un vecchio amico, Armelli, giunto da Firenze si sorprende di sentire che Evelina è fuori, a cavallo, e iniziamo a cogliere la sua diversa personalità, rivelatasi con la venuta a Roma. « Ma sai che per me sei tutta, tutta nuova, mammina? Io ti sto conoscendo adesso! Non t'ho mai veduta così! » [37], commenta il figlio. E poi lui e Ferrante accentuano questa dicotomia attraverso l'uso

[36] S. D'Amico, « Sofocle e Pirandello»,, in *Almanacco letterario Bompiani*, 1938, p. 75 in appendice a *Almanacco Bompiani* 1987, *Omaggio a Pirandello*, cit.

[37] *La signora Morli, una e due*, II, p. 223.

del nome: « Muffa! Muffa da signora Lina! », dice Ferrante e « pensieri da mamma Lina! » [38] aggiunge Aldo.

In effetti Evelina « s'è ritrovata sé stessa », sembra che si sia finalmente levata quella maschera di triste sottomissione che aveva a Firenze. Sembra anche aver trovato una nuova forma di dialogo con il marito.

Ma giunge la notizia che la figlia Titti è realmente malata e Evelina parte. Il suo ritorno però non è piacevole; Carpani è geloso e insoddisfatto. Evelina cerca di spiegare come sia possibile essere due persone diverse rimanendo sempre una. L'idea dell'uomo, che, come l'attore, è un essere che indossa diverse maschere, ciascuna reale quanto l'altra, viene fuori col suo discorso con Lello:

> ... tu, anche adesso, anche adesso, potresti avere un diverso sentimento per un'altra donna; e basterebbe questo perché tu fossi *uno* con quella e *uno* con me: diverso! Vedi? è questo! L'ho provato io, con tutto l'orrore di vedere in me *un'altra* — quell'altra — oltre questa che sono qua per te e per me stessa: *due*, in una persona sola! In un solo corpo, ma che potrebbe essere di « questa » e di « quella », se non dovesse parere mostruoso e assurdo che allora, per se stesso, questo corpo, non sarebbe più nulla, fuori di quel sentimento che lo fa essere ora di « questa » o di « quella »; e con la memoria intanto dell'una e dell'altra — vedi? questo è il terribile! — terribile perché rompe quell'illusione che ciascuno si fa, ricordando di essere « uno » sempre lo stesso [39].

Ma Evelina non riesce a dominare la situazione. Non tornerà a Roma, ad essere l'altra sé stessa: « vedersi un'altra? È la

[38] *Ivi.*
[39] *Ibid.*, III, p. 263.

pazzia! », esclama. Attraverso la rinuncia di Evelina al suo secondo essere, Pirandello suggerisce che tutti spesso e a torto rinunciano alla parte più vera di sé stessi. Come sappiamo, per Pirandello la maschera che noi tutti portiamo può diventare la parte più autentica della nostra personalità; si ha l'impressione che l'Evelina fiorentina, più convenzionale e sottomessa, sia anche la più artificiale, ma che sceglie di rimanere quella. Il conflitto di Evelina, apparentemente dominato dall'affetto per i due figli, è in effetti simbolo di quella dicotomia presente in tutti.

In *Così è (se vi pare)*, la seconda moglie di Ponza, alias figlia della signora Frola, è il simbolo di questa perenne dicotomia. Questa donna, che appare velata alla fine dell'opera, rivela la relatività del vero. Ma non è l'unico essere « mascherato » in questo lavoro. Quando Ponza fa il suo primo ingresso in scena, le didascalie ci informano che è scuro, vestito di nero, con fitti baffi neri. Inoltre apre e chiude il pugno e parla con difficoltà con gli occhi fissi e lo sguardo cupo. Porta la maschera della sua angoscia piuttosto che l'abito della sua condizione sociale. Pirandello potrebbe anche identificarsi con Laudisi, il quale afferma che tutto è dubbio, che vi sono più cose, rapporti, individui, atteggiamenti in un solo momento. Laudisi, che sostiene che ognuno ha diritto al proprio fantasma, alle illusioni che gli uomini creano su sé stessi e sugli altri (Ciampa nel *Berretto a sonagli* li avrebbe chiamati « pupi »), per così dire unifica le due verità di Ponza e della signora Frola, verità materialmente incompatibili, ma pirandellianamente conciliabili. Ponza e la signora Frola sono del tutto d'accordo nell'aver accettato totalmente e senza dubbio, ciascuno nei propri termini, l'identità della moglie-figlia. La donna è per essi una realtà oggettiva, ma una realtà oggettiva diversa. Essa è invece un mistero per quanti hanno cercato una realtà univoca mediante prove e fattori esterni. La donna si configura così come metafora teatrale dell'impossibilità di una verità oggettiva.

7. *« Maschere, tanto per darsi un'apparenza »* [40]

Boffi in *Come tu mi vuoi* « s'è combinata una faccia mefistofelica, ma così per ridere » e pensa che « la vita non sia altro che trucco » e lo zio Salesio si tinge i baffi ed è un martire della ricerca dell'eleganza. L'Ignota, protagonista dell'opera, è a volte Elma — nome che deriva dall'arabo e che significa acqua, quell'acqua che non ha una vera forma ma ne acquista una o un'altra secondo le circostanze — e a volte Cia, quando si « traveste » per assumere un diverso ruolo. Dunque l'identità, il travestimento e il trucco sono la vera sostanza di quest'opera.

Il problema dell'identità sorge nelle prime battute: « perché è la signora Lucia », dice Boffi, « ma no », risponde Mop, « ma sì! », insiste lui [41]. L'insoddisfazione dell'Ignota emerge: non ama la sua vita e non ama la vita. Scherza con Boffi che la vuole portar via da Salter, suo amante, e da Mop figlia di Salter, per farla ricongiungere con suo marito dal quale, almeno così crede Boffi, lei si separò molti anni prima. Per un po' finge di essere Cia, la donna che Boffi crede lei sia, e subito lo nega, ricordandoci Delia in *Ciascuno a suo modo*. Ma, nonostante la sua vita piuttosto disordinata, sembra più consapevole di altri delle maschere che ognuno porta:

> Guardi, guardi se quella è più una faccia umana! — e lui, là, — con quella faccia da morto [...] — e io vestita così — e lei che vuol parere un diavolo — [...] è la pazzia, la pazzia! [42].

E più avanti fa un'osservazione emblematica, sulla quale ritorneremo nella nostra analisi del fool, « Eh sì, lo so! Le pazze soltanto hanno il privilegio di poterle urlare — chiare — davanti a tutti — certe cose! » [43].

Diventa chiaro che l'Ignota o Elma, come Mop la chiama, vuole abbandonare la sua maschera: « io ho bisogno di scapparmene di qua — via da tutti, via da tutti — anche da me stessa — via — via — via — non posso più essere così — questa —... » [44].

Le parole dell'Ignota fanno eco a molte parole di personaggi pirandelliani. L'uomo come fantoccio che deve riportarsi in vita, l'uomo come guscio vuoto, metafora usata nel *Gioco delle parti*, i discorsi di Cotrone sull'umanità somigliano a quelli dell'Ignota-Elma-Cia.

> Voglio? — sì, fuggire da me stessa, voglio — non avere più un ricordo di nulla, di nulla — vuotarmi di tutta la vita — ecco, guardi: corpo — essere soltanto questo corpo — lei dice che è suo? che le somiglia? — io non mi sento più — io non mi voglio più — non conosco più nulla e non mi conosco — mi batte il cuore, e non lo so — respiro e non lo so — non so più di vivere — un corpo, un corpo senza nome in attesa che qualcuno se lo prenda [...] e vi metta dentro i suoi ricordi — i suoi — una vita bella, una vita bella — una vita nuova — io sono disperata! [45]

Dopo che Salter si ferisce, sparandosi al petto, lo portano via e l'Ignota recita le ultime parole del primo atto: « un corpo senza nome! Senza nome! ».

Quest'ultimo monologo ingloba molte tesi pirandelliane esaminate e dunque ricorda anche Shakespeare. Questo desiderio e questa capacità di cambiare ruolo se necessario, il bisogno di

[40] *Come tu mi vuoi*, I, p. 924.
[41] *Ibid.*, I, p. 926.
[42] *Ibid.*, I, p. 940.

[43] *Ibid.*, I, p. 941.
[44] *Ivi.*
[45] *Ibid.*, I, pp. 942-43.

inserire nuove notizie e idee nel nostro essere in modo da poter ricominciare da capo, sono chiaramente anche proprietà dell'attore. Per l'Ignota questi bisogni e desideri sono dettati dalla sua condizione; per gli attori sono parte del loro lavoro. Un attore cerca di dimenticare sé stesso in quanto uomo e impersonare un altro essere, il suo carattere, i suoi ricordi, i suoi atteggiamenti. Dunque la somiglianza tra uomo e attore, tra vita e teatro, la sovrapposizione del mondo reale e di quello teatrale, che abbiamo visto così chiaramente ed efficacemente nelle opere di Shakespeare e che predominano in quelle pirandelliane, tutto ciò è nuovamente messo in luce in questo monologo.

L'Ignota fa il suo ingresso nel secondo atto travestita: « s'è vestita e acconciata come nel grande ritratto ovale che è appeso alla parete ». Ha deciso di assumere quel ruolo per riempire la sua forma vuota, e ne è consapevole. « Devo recitar la commedia » esclama. Ma, parlando con lo zio Salesio e con zia Lena, l'Ignota comincia a rendersi conto che è stata solo usata. Si scopre che nessuno l'ha in effetti riconosciuta: Bruno, l'uomo che dice di essere il marito, aveva bisogno di riavere la moglie per ragioni finanziarie. Se la moglie fosse risultata viva egli non avrebbe perso tutte le sue sostanze a favore della cognata. Comprendendo questo, l'illusione dell'Ignota crolla. Lei aveva sperato di potersi costruire un nuovo ruolo, ossia che sarebbe potuta diventare come Bruno la voleva (Come tu mi vuoi), ma si trova ora a impersonare una parte difforme da quella sperata.

Vale la pena di menzionare che a un certo punto l'Ignota parlando della sua vita dice:

> Tutto quello che ho fatto tu non te lo puoi neppure immaginare. La ballerina, anzi, titolo d'onore — sì, perché le inventavo io le mie danze, e anche le musiche e costumi...[46].

[46] *Ibid.*, II, p. 964.

Non è privo di significato il fatto che coloro i quali meglio di altri comprendono la propria condizione nel mondo, l'ipocrisia del loro travestimento o anche coloro che accettano il cambio di ruolo nella vita con una certa consapevolezza di sé stessi, sono in qualche modo artisti. Per artisti intendiamo chiunque eserciti una qualche forma di creatività, dagli attori ai clown, dai pittori ai cantanti, dai ballerini ai musicisti fino ad arrivare ai costumisti. L'Ignota rientra dunque in questa categoria.

La tensione Elma-Cia raggiunge il culmine quando Bruno e Boffi arrivano con una lettera annunciando che Salter sta per giungere con una donna mentalmente instabile che ha trovato in un ospedale di Vienna e che sostiene di essere la vera Cia. Bruno è agitato da questa notizia, sia per paura di perdere i suoi beni, visto che i parenti da lui indicati per il riconoscimento ufficiale della « moglie » potrebbero insospettirsi, e sia perché è ora vittima di gravi accuse da parte di Elma-Cia, che lo chiama apertamente un imbroglione. L'Ignota ora prova un'amara delusione per il contrasto che sente fra quello che gli altri hanno voluto che lei fosse, una donna che è servita solo per aggiustare basse questioni di livello economico, e ciò che lei sarebbe voluta essere, una donna nuova, rinata, gratificata dalla gioia di far piacere a Bruno, contenta di essere quella Cia pura da lui ricordata, di essere più vera della vera Cia del ritratto. Nella sua disperata illusione di incarnare Cia, Elma aveva creduto di poter vivere una vita di purezza, dopo la vita nauseabonda di Berlino.

Paragonata a un personaggio quale Martino Lori, l'Ignota ha fatto un passo avanti: Lori si rende conto che quello che lui pensava di *essere* non corrispondeva a quello che gli altri pensavano di lui. L'Ignota si rende conto che la parte che *pensa consapevolmente di recitare* non corrisponde alla parte che gli altri altrettanto consapevolmente le vogliono far recitare.

Nell'ultimo atto l'Ignota incontra di nuovo Salter, che è giunto insieme alla « demente », la donna che lui crede essere Cia. Ma il confronto fra Cia-Elma e Cia-demente lascia quella tipica incertezza pirandelliana. E l'atteggiamento dell'Ignota en-

fatizza questa atmosfera di incertezza quando l'Ignota stessa accusa Bruno di non aver capito che lei aveva cercato di diventare come lui l'aveva voluta, la Cia del passato. Ma accusa con egual violenza Salter, il quale egoisticamente sta cercando di riprendersela con quel crudele statagemma: è venuto per privarla della vita che lei si stava costruendo. Ma dei due mali sceglie Salter e decide di abbandonare la sua illusione. Lascia la villa di Bruno e rientra nel suo primo personaggio, quello di Elma, amante di Salter e ballerina di Berlino. Tornando con lui almeno ha una personalità e una funzione ben definita; egli crede in lei in quanto Elma. E Bruno rimane perplesso e si domanda chi fosse in effetti questa Ignota.

Il monologo dell'Ignota al termine del secondo atto illustra i temi di quest'opera. C'è in ognuno di noi la « necessità di farsi », il desiderio di costruirsi la vita come meglio si crede. Ma questo desiderio spesso contrasta con gli ostacoli della vita, e siamo costretti a riassumere quella dolorosa maschera che pensavamo di poter abbandonare per sempre.

Il tentativo da parte di Elma di ricostruirsi una vita, avviene attraverso la recitazione. Abbiamo visto, nell'esaminare l'uso del travestimento di Shakespeare, che alcuni personaggi a volte avevano bisogno di essere « qualcun altro » prima di poter essere sé stessi. In quest'opera la protagonista cerca di ricreare sé stessa essendo un'altra persona. L'unica differenza sta nel fatto che l'eroina pirandelliana vuole ricominciare da capo, vuole iniziare una nuova vita, mentre i personaggi shakespeariani volevano ricostruirsi all'interno della loro stessa personalità.

8. *La patente*

Questo lavoro breve ma efficace è l'epitome del problema della maschera. Rosario Chiarchiaro fa il suo ingresso indossando un costume bizzarro, che si è fatto da sé, per dare concreta espressione al ruolo di « iettatore » che la pubblica opinione gli ha

assegnato. La trama è semplice: Chiarchiaro, essendo stato messo al bando dalla comunità, in quanto iettatore, decide di profittare di questa sua etichetta. Sporge querela per calunnia contro il figlio del sindaco, che l'ha chiamato portatore di sfortuna e di conseguenza ha rovinato la sua reputazione e compromesso la possibilità di guadagnarsi da vivere. Risulta però che Chiarchiaro non ha alcun interesse a vincere la causa: vuole solo un riconoscimento ufficiale, una patente del suo ruolo: « Me lo metterò come titolo nei biglietti da visita [...] Sarà la mia professione » [47].

Chiarchiaro si è travestito da sé stesso, ha adottato ufficialmente il ruolo che gli altri gli hanno dato:

> S'è lasciato crescere su le cave gote gialle una barbaccia ispida e cespugliosa; s'è insellato sul naso un paio di grossi occhiali cerchiati d'osso che gli danno l'aspetto di un barbagianni; ha poi indossato un abito lustro, sorcigno, che gli sgonfia da tutte le parti, e tiene una canna d'India in mano col manico di corno. Entra a passo di marcia funebre, battendo a terra la canna a ogni passo... [48].

Tutti presenti dunque i temi pirandelliani: in particolare quello che vedremo esplicitato nel *Berretto a sonagli*, secondo il quale se si ammette apertamente ciò che tutti pensano di noi non si è creduti. Questo è implicito nella reazione del giudice: « Vi presentate a me, parato così, in veste di jettatore, pretendete anzi ch'io creda alla vostra jettatura » [49].

Dunque ci si impone una forma e una maschera, ma non ce ne rendiamo conto, e da questo nasce il conflitto. Ma se accettiamo questa maschera e chiediamo un riconoscimento ufficiale del ruolo all'interno delle istituzioni, ci troviamo di fronte al pa-

[47] *La patente*, p. 532.
[48] *Ibid.*, p. 528.
[49] *Ibid.*, p. 530.

radosso illustrato in quest'opera. Chiarchiaro cerca di riconciliare la sua apparenza con ciò che altri ritengono sua essenza:

> Mi sono combinato con questo vestito. Faccio spavento! Questa barba... questi occhiali... Appena lei mi fa ottenere la patente, entro in campo! [50].

9. *Il piacere dell'onestà*

Il problema dell'essere e del sembrare, che abbiamo notato dovunque, è accentuato nelle opere che trattano in particolare il travestimento e l'identità.

Benché il travestimento vero e proprio in *Il piacere dell'onestà* avvenga nel secondo atto, quando Angelo Baldovino realizza una completa trasformazione personale, per poi ritornare in sé stesso nel terzo atto, il vero problema della maschera è implicito in tutta la performance di Baldovino.

Maurizio, amico di famiglia di Agata Renni e di sua madre, ha scelto Baldovino come marito di Agata, la quale è, e intende rimanere, l'amante del marchese Fabio Colli. Agata « deve » sposarsi, ma non può sposare Fabio che ha già moglie. Dunque Baldovino è chiamato ad assumere il ruolo di uomo rispettabile, in modo da salvare le apparenze in favore della sua futura moglie e del di lei amante. Con l'intransigenza del « raisonneur » pirandelliano insiste nel recitare una parte perfetta. Ma — ed è questo il punto principale — diventa chiaro che le due norme di condotta non possono coesistere: in altre parole l'essere esclude il sembrare. Attraverso Baldovino comprendiamo l'ipocrisia di quelli che volevano usarlo come semplice paravento. Finirà col conquistare l'amore della moglie e vedremo alla fine del dramma che Baldovino ha subito una trasformazione interiore, determinata

[50] *Ibid.*, p. 532.

dall'aver effettivamente *vissuto l'astratto principio* dell'onestà. In altre parole Baldovino, come altri personaggi, tramite la rappresentazione di una forma e la recitazione ha trovato il suo essere migliore.

La « filosofia » di Baldovino è chiara fin dai suoi primi incontri con Fabio: è uno dei pochi che si avvede dell'esistenza di una tensione tra essere interiore e aspetto esterno:

> Ecco, veda, signor marchese: inevitabilmente, noi ci costruiamo. Mi spiego. Io entro qua, e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere — mi costruisco — cioè, me le presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stesso fa di sé anche lei che mi riceve. Ma, in fondo, dentro queste costruzioni nostre messe così di fronte, dietro le gelosie e le imposte, restano poi ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti, tutto ciò che siamo per noi stessi, fuori delle relazioni che vogliamo stabilire [51].

Non è questo forse simile a quanto più brevemente ci aveva già detto lo shakespeariano Jaques?

> Tutto il mondo è un palcoscenico, e uomini e donne, tutti sono attori; hanno proprie uscite e proprie entrate; nella vita un uomo interpreta più parti... [52].

Baldovino insiste che il suo ruolo verrà recitato alla perfezione; non permetterà che ci siano errori o incoerenze. Avverte

[51] *Il piacere dell'onestà*, I, viii, p. 570.
[52] *Come vi piace*, p. 521.
All the world's a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts... (II, vii, 140-43).

Fabio che una volta entrato nella rappresentazione, seguirà rigidamente le regole impostegli dalla forma, forse anche lui, come l'Ignota, vuole creare un'immagine di sé che gli piaccia. Dobbiamo infatti ricordare che Baldovino è un fallito: sono stati i suoi debiti e la sua posizione sociale a spingerlo ad accettare l'offerta. Non amava il suo essere, il suo primo ruolo, ed è stato attratto da una forma nuova ed « onesta »:

> Per ciò che riguarda la pura forma, intendiamoci! (Il resto non m'appartiene) — Ma per la pura forma, onesto come lei mi vuole e come io mi voglio — di necessità dovrò essere un tiranno, gliel'avverto. — Vorrò rispettare fino allo scrupolo tutte le apparenze... [53].

Il contrasto tra Baldovino e gli altri è chiaro, ed è ovvio che il piano non dovrà avere successo. Già all'inizio del secondo atto, infatti, troviamo Fabio che organizza una trappola per liberarsi di lui. E Baldovino si è così unito alla nutrita schiera di personaggi pirandelliani: abbiamo già ricordato l'Ignota. « Da dieci mesi non sono più un uomo! » dice Baldovino a Maurizio, il quale domanda « E che sei? »; Baldovino risponde: « Non ho corpo se non per l'apparenza [...] Vivo, capisci? De-li-zi-o-sa-men-te, nell'assoluto di una pura forma astratta! » [54].

Si è dunque immerso totalmente nel nuovo ruolo. Come è successo ad altri, la sua maschera ha preso il sopravvento sulla sua essenza. Ci si dice nel secondo atto che egli « appare, esteriormente almeno, trasformato... ». Si è del tutto adeguato al travestimento. Prende parte a tutte le decisioni, tratta il bambino appena nato come se provasse per lui reali sentimenti paterni. La perfetta razionalità dei suoi discorsi confonde e quasi convince coloro che lo circondano. Ma nel terzo atto ha riassunto il vecchio ruolo, « vestito dello stesso abito con cui s'è presentato al primo atto » e con un adeguato atteggiamento, « E che volete che importi a me del bambino? ». Ma la sua maschera è ancora con lui e lo spinge a estendere la finzione ai suoi estremi, dice infatti di tenerci « moltissimo ». Oscilla da un ruolo all'altro; si rifiuta di rubare del danaro perché il suo ruolo è quello di uomo onesto, ma poi decide di prenderlo per permettere al marchese Fabio di fare « il magnifico gesto della restituzione ». Ma finalmente non resiste più e grida che anche lui ha la sua « povera carne che grida! », l'essere vuole liberarsi della maschera. Spiega anche che nel momento in cui furono dettate le condizioni della sua recita « non ho parlato io — mai — qua: ha parlato una maschera grottesca! » [55].

La sua recita era iniziata la prima volta che aveva messo piede in quella casa, si era messo la sua maschera di « marito » su quella grottesca che già indossava. Ma gli altri non sembravano capire. « Voi parlate ancora a una maschera di padre » cerca di spiegare alla moglie Agata. Ma finalmente Agata ha capito: ha riconosciuto l'essere dietro la maschera, o forse ha accettato la maschera e la ha integrata con l'uomo. Come che sia, dice « io parlo a voi, uomo! » e decide di rimanere con lui.

10. *Conclusioni*

Il problema centrale è dunque sempre quello dell'apparenza e della realtà, rispecchiato dalla spaccatura tra persona e personaggio. La persona incapace di esprimere sé stessa spesso deve fare affidamento sulla ricreazione di sé stessa. La verità pirandelliana è che noi possiamo comprendere solo ciò che noi stessi creiamo e le nostre creazioni sono fluide e contingenti. Donata Genzi in *Trovarsi* esprime ciò esplicitamente: « Non c'è vera-

[53] *Il piacere dell'onestà*, I, viii, p. 575.
[54] *Ibid.*, II, ii, p. 582.
[55] *Ibid.*, III, v, p. 614.

mente, non ci può essere nulla di certo [...] allora dove la vita è creata liberamente, è là invece, nel teatro! »[56]. Donata Genzi ed Enrico IV nel corso delle loro rispettive vicende trovano la via della libertà e della mancanza di forma, ma tornano poi a rifugiarsi nella consapevole adozione della maschera-forma e con ciò nel sollievo dato loro dal fatto che almeno sanno quello che fanno. « Ci costruiamo », dice Baldovino, « ci mascheriamo da ciò che ci par d'essere », dice Enrico IV. È questa la filosofia pirandelliana della maschera che trova la sua esemplificazione nel teatro. Ora queste finzioni, queste costruzioni non sono necessariamente negative, sono anzi parte della nostra natura, sono espressioni della nostra strutturale recita quotidiana, sono anche forme attraverso le quali possiamo cercare noi stessi. Superfluo ricordare che l'opera teatrale di Pirandello è tutta raccolta sotto il titolo *Maschere Nude*:

> Che cos'è dunque il teatro delle maschere nude? Il luogo della presa di coscienza del personaggio e quindi del suo denudamento, della sua liberazione [...] ovvero del suo sacrificio alla maschera e pertanto del suo scacco individuale? La risposta va colta nell'apparente incongruità dell'arduo stilema. Perché « maschera nuda » è un *adynaton*, una figura retorica dell'impossibilità che unisce due termini inconciliabili, come difatti è inconciliabile, insolubile, il conflitto del personaggio pirandelliano e impossibile il suo dramma[57].

Le *Maschere Nude* sono così un tutto coerente, una sorta di amplificazione dell'onesta mascherata di Enrico IV, una vasta caricatura, evidente e volontaria, di quell'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontari.

[56] Cfr. *Travarsi*, II, p. 943.
[57] N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, cit., p. 93.

Vorremmo tornare per un momento sulle analogie con Shakespeare, che crediamo di aver mostrate nel corso dell'esposizione. Il punto fondamentale in comune è la disparità tra l'essere del singolo e il suo sembrare, per estensione tra realtà e apparenza, disparità, che ci viene comunicata attraverso la tecnica del travestimento e della maschera.

La maschera è servita come mezzo per reintegrare l'essenza e l'apparenza. Le varie forme di errore di identità hanno portato i personaggi alla presa di coscienza del contrasto esistente fra ciò che credevano di essere e la loro immagine pubblica. Le doppie e triple identità hanno illustrato ulteriormente le molte forme che ognuno ha o che può assumere ed hanno convalidato la tesi del nesso inscindibile fra l'uomo e l'attore. Il teatro è dunque una spiegata metafora della vita.

CAPITOLO IV

IL *FOOL*

« Il pazzo non è sempre considerato come oggetto di commiserazione. Al contrario c'è una diffusa credenza, non ancora estinta, che il lunatico è una figura che incute timore e la cui ragione ha smesso di funzionare normalmente perché è diventato il portavoce di uno spirito, o di un potere a lui estraneo, e dunque ha accesso a conoscenze nascoste »[1].

Queste sono le parole iniziali del capitolo « The Fool as Poet and Clairvoyant » contenuto nel libro *The Fool* di Enid Welsford. Questo libro si occupa della storia del buffone attraverso la letteratura e il teatro fino ad arrivare a Charlie Chaplin. *The Fool* ci fornisce uno studio comprensivo di questa figura fin dalle origini, illustrandone l'evoluzione.

Riferendoci alle osservazioni fatte sul travestimento possiamo aggiungere alle ragioni « metafisiche » ricordate dalla Welsford, per cui il fool riesce ad individuare ed esprimere delle verità, quelle ragioni da noi notate per cui molti personaggi acquistano il dono della sincerità e la capacità di analisi profonde e veritiere quando assumono un altro ruolo.

Non c'è dubbio che i fools shakespeariani hanno una personalità e una funzione che va al di là del buffone di corte, per

[1] E. Welsford, *The Fool*, New York, Anchor Books 1961, p. 76.

tradizione di mente semplice. Vanna Gentili, che si è a lungo occupata dalle origini e delle funzioni del fool all'interno di ampi studi sul concetto di pazzia nel periodo elisabettiano [2], ricorda che esisteva una tradizione per cui in un giorno di festa l'idiota del villaggio veniva consacrato re; poi, con il trasferirsi di questa usanza nelle città, il ruolo venne affidato a qualcuno che si fingeva idiota. Un attore dunque a cui spettava « un'intellettualizzazione della parte » [3]. Lo « stolto naturale » diventava allora « stolto finto » e si avvicinava al buffone di corte. Quando questa figura si trasferisce sulle scene inglesi, assume in sé tutto questo passato. È in grado di smascherare le follie altrui o anche di prendere il posto del savio.

Dai semplici clown arriviamo presto al fool che è un personaggio vero e proprio con un suo nome: Touchstone, Lavache. Troviamo poi il fool, che è chiamato solo « fool » come in *Re Lear*, la cui funzione è centrale e la cui importanza è pari a quella dei protagonisti. Troviamo anche personaggi che hanno il ruolo di fool pur non essendo tali: per esempio Falstaff ci fornisce commenti spiritosi ed intrattenimenti come avrebbe potuto fare un buffone di corte; un Tersite o un Apemanto funzionano come coro satirico e attraverso i loro violenti e amari commenti, sono portavoci della verità.

Da parte sua Pirandello non si può dire che faccia uso di personaggi che si possano rigidamente etichettare « fool ». Vista la natura del suo lavoro e il periodo in cui scrive, un clown o un buffone sarebbero risultati probabilmente inutili. Ma come si sa il termine « fool » è anche indicativo di « pazzo », e l'atteggiamento di Pirandello verso la pazzia è ben noto: i suoi personaggi sono spesso mentalmente instabili o pseudo-instabili e hanno attributi molto simili ai fools shakespeariani. Ma se il personaggio folle non è presente come tale, emerge comunque in primo piano la tematica della follia.

[2] Cfr. V. Gentili, *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, Lecce, Milella 1969 e *La recita della follia*, Torino, Einaudi 1978.

[3] V. Gentili, « Il *fool* in Shakespeare e nel teatro elisabettiano » in *Shakespeare e Jonson*, a cura di A. Lombardo, Roma, Officina Edizioni 1979, p. 133.

In *Come tu mi vuoi* l'Ignota grida: « Le pazze soltanto hanno il privilegio di poterle urlare — chiare — davanti a tutti — certe cose! » [4]. E nel *Berretto a sonagli* si parla del privilegio di mettersi « fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in faccia alla gente la verità » [5]. Il « berretto » è chiaramente il berretto del buffone (coxcomb), e il riferimento al pazzo che può dire la verità è esplicito. Enrico IV esprime questo motivo con la sua finta pazzia, come unico modo di sopravvivere nel mondo moderno.

Jan Kott in *Shakespeare nostro contemporaneo* cita il suo compatriota L. Kolakowski: « ... la filosofia dei buffoni è quella che in ogni epoca mette in dubbio ciò che è considerato intoccabile, che rivela le condizioni di ciò che sembra ovvio e incontrastato, che mette in ridicolo le evidenze del buon senso e scorge la ragione nelle assurdità... » [6].

È questo un altro aspetto fondamentale del fool, connesso al suo essere « veritiero ». Il clown mette tutto in dubbio e non dà nulla per scontato. Non diversamente da Amleto è consapevole della mancanza di verità assolute. Ciò lo pone in contrasto con altri personaggi, i quali preferiscono continuare a vivere in quel microcosmo sicuro e artificiale che si sono creati, a volte incapaci, ma spesso non disposti ad accettare la precarietà del mondo che muta.

1. *Touchstone*

Jaques, il malinconico Jaques, in *Come vi piace* vorrebbe essere un fool; Touchstone è il fool di professione. Ma entrambi

[4] *Come tu mi vuoi*, I, p. 941.

[5] *Il berretto a sonagli*, II, v, p. 683.

[6] Trad. it., Milano, Feltrinelli 1985, p. 125.

i personaggi hanno caratteristiche simili e giocano ruoli importanti:

> ... Touchstone è, per così dire, il commentatore autorizzato, ma egli ha un rivale nella figura di colui che si erge a critico della società, il malinconico Jaques. È come se quando si apre il sipario che copre Arcadia, due abitanti si separassero dal resto e avanzassero in primo piano sul palcoscenico offrendosi come guide agli spettatori nella sala. Entrambi sono egualmente pronti a fungere da direttori di scena, ma per ogni altro aspetto sono in forte contrasto: l'uno, un viaggiatore sofisticato, palesemente intellettuale, malinconico e vestito di nero, l'altro un naturale buffone di corte, matto di professione, gaio e vestito in abiti variopinti;

e la Welsford conclude che

> ... benché Jaques e Touchstone stiano fianco a fianco in quanto direttori di scena, i loro punti di vista non son egualmente validi; ed è il « fool », non il cinico, ad essere la vera pietra di paragone, « Touchstone », dell'opera [7].

Dei due, Touchstone è scettico sulle illusioni e sulle delusioni, ma è Jaques, il malcontento, a nostro parere, che giunge ad una più profonda analisi del vero. Benché sia cinico e sembri possedere l'indifferenza amletiana il suo cinismo è critico, riflessivo e gli conferisce una personalità complessa e una grande penetrazione nell'analisi dei fenomeni etico-sociali. I fools che lo seguiranno saranno sempre più cinici, spregiatori delle convenzioni sociali e dei costumi.

Touchstone è dunque il fool ufficiale. Ha, come Jaques, una posizione riconosciuta. Non c'è niente di veramente simile nelle prime opere shakespeariane, dove troviamo fools che sono molto limitatamente consapevoli della loro follia. Dopo Touchstone, con lo stesso tipo di funzione, troviamo Feste in *La dodicesima notte*

[7] E. Welsford, *op. cit.*, p. 252.

e il fool anonimo in *Re Lear*. Potremmo forse aggiungere anche Lavache in *Tutto è bene quel che finisce bene*.

Nell'incontrare Touchstone per la prima volta mentre discute animatamente con Rosalinda e Celia, notiamo il suo continuo gioco di parole. È interessato al linguaggio e deride il modo in cui altri ne fanno uso. La sua astuzia si intravede dietro il suo apparente beffeggiamento buffonesco: « Il guaio peggiore è che i buffoni non possano parlare saggiamente delle buffonate che fanno gli uomini saggi », dice a Celia, la quale risponde: « Hai ragione, da quando la poca saggezza dei pazzerelli è stata messa a tacere, quel poco di pazzia che i saggi hanno s'impone fin troppo apertamente » [8].

Ecco il contrasto: benché entrambi i personaggi parlino in termini scherzosi, dietro le parole di Touchstone vi sono amare realtà e dietro quelle di Celia il desiderio di farle tacere.

Touchstone, inoltre, ci ricorda sempre di essere consapevole del suo ruolo. In quanto clown, sottolinea le associazioni equivoche delle parole e parla del mondo dell'amore. Ma Rosalinda gli dice, « parli più accorto di quanto non t'accorga » [9]. L'apparente follia e illogicità espresse dal fool contengono e rivelano verità che altrimenti non sarebbero mai emerse. Il travestimento aveva già offerto questa possibilità e, in alcuni casi, anche l'uso del teatro nel teatro. Pirandello non ci aveva ancora detto che il modo di confessare la verità era di mettere « il Berretto a sonagli della pazzia » e Shakespeare lo aveva già fatto.

Non siamo presenti all'incontro tra Touchstone e Jaques, ma quest'ultimo ce lo racconta: il malinconico filosofo è stato colpito dalla profondità delle parole del fool:

[8] *Come vi piace*, p. 463.
The more pity that fools may not speak wisely what wise men do foolishly. / By my troth, thou sayest true: for since the little wit that fools have was silenced, the little foolery that wise men have makes a great show (I, ii, 85-89).

[9] *Ibid.*, p. 503.
Thou speakest wiser than thou art ware of (II, iv, 56).

... d'ora in ora, maturiamo e maturiamo, e poi d'ora in ora, s'è marci e più s'è marci: così s'attacca la morale alla storia [10].

Ed è rimasto sorpreso che i fools siano capaci di così profonda riflessione ed ora anche lui vuole « un abito variopinto ». Vanna Gentili osserva che quest'opera mostra il fool con la sua controparte simmetrica. Touchstone è fool sia « natural » che « motley »: egli passa da una logica elementare a una logica complessa e si dà a veri e propri esercizi intellettuali. Il suo rapporto con Jaques mostra una influenza reciproca, mai un'identificazione. Anche se Jaques a volte si proietta nel fool questa proiezione non cancella, dice la Gentili, « la distinzione fra lo stato di libertà vigilata in cui si trova Touchstone e la libertà di scelta di cui gode Jaques », libertà di scelta che è però, « vanificata, resa inoperante dallo stato di esclusione in cui il melanconico intellettuale è stato messo... rispetto a chi esercita il potere » [11].

Non è privo di significato che l'Amleto embrionico abbia riconosciuto l'importanza del fool.

Touchstone entra con Corino:

> *Corino*: Cosa ne dite, maestro Paragone, di questa vita da pastore?
> *Paragone*: In verità, per se stessa, pastore, è una bella vita; ma, in quanto vita da pastore, non vale niente; come vita solitaria, mi piace molto; ma, come vita appartata, è uno schifo. Come vita all'aperto, mi è senz'altro gradita; ma, poiché non si svolge a corte, è una noia. Come vita frugale, vedete, si confà al mio umore; ma, come vita che non dà più di quel che dà, si scontra con gli interessi del mio stomaco [12].

[10] *Ibid.*, p. 513.
And so from hour to hour we ripe, and ripe, / And then from hour to hour we rot, and rot, / And thereby hangs a tale (II, vii, 26-28).

[11] V. Gentili, « Il *fool* in Shakespeare e nel teatro elisabettiano », in *op. cit.*, p. 143.

Patrick Swinden in *An Introduction to Shakespeare's Comedies* dice di questo passo, « La sua [di Touchstone] insistenza nell'avere insieme due punti di vista è un riflettere linguistico del doppio terreno in cui ha luogo il dialogo. I due modi di valutare una situazione. La capacità di Touchstone di vedere le cose simultaneamente da due punti di vista è come quella di Rosalinda. La differenza è che Touchstone non riesce a fare l'enunciazione che li unirebbe a metà strada » [13].

Dunque il fool è anche unione di contrari, e ogni sua qualità positiva, osserva la Gentili, è contraddetta dalla corrispondente negativa che gli viene dalla sua condizione di diverso e di subalterno. La Gentili lo definisce infatti « ossimoro », e ci fa notare che la parola stessa nasce dall'unione di stolto (moros) e acuto (oxys); osserva inoltre, che il fool fa parte di un « sistema » della follia [14], follia intesa anche come indice di rottura del sistema ordinato medievale.

Touchstone ha dunque in sé quella capacità positiva di vedere due aspetti di una cosa, ma non ha la capacità di riconci-

[12] *Come vi piace*, p. 529.
And how like you this shepherd's life, Master Touchstone? / Truly, shepherd, in respect of itself, it is a good life; but in respect that it is a shepherd's life, it is naught. In respect that it is solitary, I like it very well; but in respect that it is private, it is a very vile life. Now in respect it is in the fields, it pleaseth me well; but in respect it is not in the court, it is tedious. As it is a spare life, look you, it fits my humour well; but as there is no more plenty in it, it goes much against my stomach (III, ii, 11-21).

[13] P. Swinden, *op. cit.*, pp. 123-24.

[14] V. Gentili, « Il *fool* in Shakespeare e nel teatro elisabettiano », in *op. cit.*, p. 136.

liarli. Entrambi gli aspetti sono per lui egualmente validi, ma appunto per questo non sono unificabili. Anche se non si può dire che il caso di Touchstone sia un caso di personalità scissa, questo atteggiamento ci ricorda quei conflitti insolubili che affliggono gli eroi pirandelliani. Quella dicotomia, che si è materializzata in *Signora Morli una e due* e in *Come tu mi vuoi*, è presente nell'ambivalenza del fool in una sottile coincidenza di opposti.

Touchstone nell'ultimo atto ricorda un detto: « Il pazzo pensa d'esser saggio mentre il saggio sa d'essere pazzo » [15]. Questa definizione pone la differenza fra i fools, come Touchstone, il fool di Lear, e gli altri. I primi sono consapevoli del proprio ruolo, e sono quindi saggi, esperti dei limiti dell'uomo e delle incertezze nelle quali vivono mentre i presunti saggi, a cui sfuggono queste incertezze e che si ostinano a tener fermo a valori stabili, sono in realtà i veri pazzi perché non hanno una percezione esatta delle cose.

Come ci fa ancora notare Vanna Gentili, quando appare il binomio fool-pazzo Shakespeare spiega sempre con chiarezza che le due cose sono ben diverse. Il « folle » si pone al di fuori della comunità, e, a seconda di ciò che questa comunità esprime, si pone come elemento negativo o positivo [16]. Come scrive Evans:

> Il fool, in effetti, così come è sviluppato nelle opere di Shakespeare, [...] è come qualsiasi vero attore: la sua funzione professionale è di non essere se stesso. Come qualsiasi vero attore, il mestiere del fool è di mettere la maschera del burlone o della follia. Egli è, nella sua funzione all'interno dell'ambiente sociale del mondo della rappresentazione, un fornitore di illusione; ma sappiamo che sotto qualsiasi maschera ci viene comunicato qualcosa di molto lontano dall'illusione. Sperimentiamo così ciò che sembra essere quel processo impossibile, mediante il quale un personaggio teatrale, la cui funzione nella rappresentazione è praticamente quella di un'ombra, è, malgrado ciò, il deposito delle verità più importanti che l'opera deve comunicare [17].

[15] *Come vi piace*, p. 605.
The fool doth think he is wise, but the wise man knows himself to be a fool (V, i, 31-32).

[16] Cfr. V. Gentili, « Il *fool* in Shakespeare e nel teatro elisabettiano », in *op, cit.*, pp. 130-31.

2. « ... *Oh fossi un matto* » [18]

In una lettera alla sorella Lina, del 1886, Pirandello scrive: « In certi momenti di abbandono parlo come un pazzo » [19] e si paragona a « gru pazze », dove la pazzia delle gru rappresenta il tormento metafisico di quegli individui (incluso Pirandello), che si allontanano dalla massa dell'umanità per il loro idealismo, in base al quale essi aspirano a traguardi che vanno oltre la mera soddisfazione dei bisogni materiali. Tali individui si scontrano con la realtà, si trovano confusi, disorientati e fuori tempo, e spesso vengono derisi dai meno sensibili. Questo si può applicare oltre che allo stesso Pirandello ai « pazzi » dei suoi lavori. E certamente anche Touchstone, pazzo di professione, e Jaques sono riconducibili a tale concetto.

Jaques, al termine dell'opera, sentendo che il duca Federigo ha deciso di andarsene e di condurre una vita monastica, fa i suoi auguri alle allegre coppie e va a raggiungerlo. Non ha l'animo adatto alle celebrazioni e il suo posto non è lì in quell'atmosfera festaiola. Questo esemplifica ciò che abbiamo precedentemente osservato: il fool non appartiene alla società e dunque non prende vera parte alle azioni che in essa si com-

[17] G. L. Evans, *Shakespeare's Fools: the Shadow and Substance of Drama*, in *Shakespearian Comedy*, cit., pp. 155-56.

[18] *Come vi piace*, p. 515.
O that I were a fool! (II, vii, 42).

[19] Cfr. G. R. Bussino, *Pirandello's personal experience with madness*, in *Canadian Journal of Italian Studies*, vol. 6 (1983), ns. 22-23, pp. 21-38.

piono. Ma Touchstone sposa Audrey, mentre Jaques sparisce. Anche il fool di Lear sparisce prima della fine dell'opera. Dice Kott: « Nella figura di Jaques, gli studiosi di Shakespeare molto tempo fa scorgevano il primo abbozzo del principe di Danimarca. Prima che Jacques possa diventare Amleto deve passare attraverso la scuola della filosofia buffonesca. Feste e Touchstone sono già clown filosofici. Ma essi sono solo clown. Quando si sono levati i loro berretti da clown cessano di esistere. Prima che un clown possa diventare Amleto, deve trovare ragioni personali per la sua amarezza. Deve prima essere un uomo:

> ... la varia meditazione sui miei viaggi, la cui abituale ruminazione mi avvolge in una bizzarra tristezza

e prima parla ancor più come Amleto:

> ebbene, è bello esser triste e non dir nulla » [20].

Dunque Jaques ha in sé gli elementi che caratterizzano il fool, ed è forse, come si è accennato, anche un primo abbozzo della figura di Amleto. È un fool amaro, non un fool lieto e abbiamo detto che i fools diventeranno progressivamente più amari, fino a diventare come Tersite. Il personaggio di Jaques è dunque un'importante tappa nell'evoluzione shakespeariana: Jaques vuole indossare l'abito variopinto, tipico del buffone di corte, e vuole diventare fool per poter esprimere liberamente le sue opinioni. A sua volta Amleto indosserà la maschera del malcontento, e, attraverso altri personaggi mascherati, gli attori, cercherà di comunicare la sua verità.

L'interesse di Shakespeare per il rapporto tra attore e ruolo è pari e per molti versi parallelo a quello per il rapporto tra verità e illusione. Così Jaques sembra una sorta di ponte. Travestimento, fool, la recita della parte assegnata, gli elementi teatrali, tutto ciò è messo in scena non soltanto in forma immediatamente rappresentativa, ma anche riflessiva. Amleto, su tutti, ingloba questi elementi, ma Jaques era già a buon punto.

[20] J. Kott, *op. cit.*, p. 230.

Sebbene Jaques sia sempre malinconico, non dice mai che la vita lo ha trattato ingiustamente, non si crede « men peccatore che vittima di peccato ». La sua tristezza è parte del suo modo di vivere: « Posso succchiare malinconia da una canzone, come la faina succhia le uova » [21].

Jaques offre « un verso » ad Amiens, che lui stesso ha composto; Touchstone aveva improvvisato una parodia dei versi di Orlando. E questo può far rientrare i due fools nella categoria degli « artisti » menzionata prima. Jaques poi canterà nella seconda scena del quarto atto.

I pensieri e le idee di Jaques cominciano a prendere forma; nella settima scena del secondo atto dice: « Un matto, un matto! Ho incontrato nella foresta un matto, un matto variopinto — miserabile mondo! » [22]. Cita i detti di Touchstone arrivando alla conclusione che il fool è uomo nobile e di valore e che « un abito variegato è proprio l'unico abito ».

Questo desiderio di Jaques di essere pazzo fa venire in mente una lettera scritta da Pirandello a Marta Abba il 27 gennaio del 1929, in cui considera la pazzia come un rifugio dalle afflizioni della vita. E quasi si duole di non esser pazzo perché nella pazzia, come nel sogno, potrebbero essere soddisfatti dei desideri e delle esigenze « soggettivistici », destinati a rimaner tali nella dura realtà.

[21] *Come vi piace*, p. 507.
I can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs (II, v, 12-13).
[22] *Ibid.*, p. 513.
A fool, a fool! I met a fool i'th'forest, / A motley fool — a miserable world! — (II, vii, 12-13).

Certamente Touchstone è, come abbiamo visto, consapevole del suo ruolo e delle sue libertà, ma Jaques è forse ancora più consapevole e non solo di sé ma dello stato delle cose intorno a lui. Si mantiene distaccato dalla società, ma nello stesso tempo mostra più emozioni per gli avvenimenti di quanto non faccia Touchstone. Il « vero » fool sposa Audrey e rimane con gli altri, comportamento « normale », che sarebbe stato inconcepibile in Jaques. La Welsford sostiene che Jaques sia il critico più superficiale; a noi sembra invece il contrario. Il suo interesse, tra l'altro, si configura come avente carattere universale:

> Da voi l'investitura perché indossi
> il mio abito variopinto e perché possa
> parlare di cuore, e pulire e nettare il corpo immondo
> di questo mondo infetto [23].

Lancia attacchi a tutti, nobili, semplici cittadini, donne, senza risparmiare nessuno. Il suo famoso monologo sull'età dell'uomo fa seguito ad un significativo commento del duca: « Questo teatro vasto e universale presenta un mistero ben più triste della scena che stiamo recitando noi » [24]. Ed è un monologo sorprendentemente moderno.

Tutto ciò richiama abbastanza nettamente alcuni personaggi di Pirandello: la veridicità dei fools che disturba l'universo, il desiderio di essere pazzi, la teatralità di questi personaggi, i dubbi perenni sono evidenti motivi pirandelliani.

Sul fatto che Touchstone non sia solo un buffone non ci sono dubbi; mentre Audrey e Martext provocano semplici risate,

[23] *Ibid.*, p. 515.
Invest me in motley; give me leave / To speak my mind, and I will through and through / Cleanse the foul body of th'infected world... (II, vii, 58-60).
[24] *Ibid.*, p. 521.
This wide and universal theatre / Presents more woeful pageants than the scene / Wherein we play in (II, vii, 137-39).

lui fa pensare. E che Jaques non sia un mero scontento è anche ovvio. Kott nota che:

> Feste e Touchstone non sono più dei clown. I loro scherzi hanno smesso di essere divertenti. Sono sgradevoli. La loro funzione è quella della disintegrazione. Vivono in un mondo spoglio, privo di miti, ridotto alla conoscenza senza illusioni [25].

3. *Feste*

Touchstone non aveva canzoni da cantare, Feste ne canta quattro, e di queste solo una non parla di morte. Shakespeare passando da *Come vi piace* a *La dodicesima notte* (e anche a *Re Lear*) rende il personaggio del fool sempre più malinconico e veridico. Il clown di *La dodicesima notte* si chiama Feste, vale a dire « contento », « gaio », ma i suoi scherzi hanno toni amari. Ha un grande intuito e i suoi commenti sono sempre penetranti. I veri fools sono probabilmente Andrea e Malvolio; Feste è un fool di professione, e, come i suoi colleghi, non è « interamente matto ». Questo emerge fin dal nostro primo incontro con lui: egli gioca con le parole e pone l'accento sul fatto che recita un ruolo, con la sua battuta, « il buffone farà la guardia al matto » [26]. Oltre al paradosso, vi è qui l'implicito rilievo della già citata dicotomia; il fool è qualcosa di ben diverso dal vero pazzo, posto che, naturalmente, esista il vero pazzo.

In alcune sue parole Feste ci ricorda più Jaques che Touchstone: « E allora che la malinconia ti preservi » [27] esclama. E in

[25] J. Kott, *op. cit.*, p. 230.
[26] *La dodicesima notte*, p. 687.
... the fool shall look to the madman (137-38).
[27] *Ibid.*, p. 723.
Now the melancholy god protect thee (II, iv, 72).

altri discorsi ricorda Amleto ancor più che Jaques; come ad esempio quando parla con Viola:

> *Buffone*: Per questo, signore, avrei preferito che mia sorella non fosse mai stata battezzata.
> *Viola*: E perché?
> *Buffone*: Perché al battesimo ti danno un nome, un nome è una parola, e non vorrei che un gioco di parole le togliesse il buon nome. Il fatto è che le parole si sono tutte incanaglite da quando i contratti le hanno traviate a furia di transazioni.
> *Viola*: E come mai, secondo te?
> *Buffone*: Parola mia, signore, non potrei spiegarmi che a parole, e le parole sono diventate così false che proprio non me la sento di servirmene per dimostrare la verità [28].

Feste si considera non il « fool » di Olivia, bensì il suo « corruttore di parole » [29]. La figura del clown è particolarmente adatta a fare osservazioni sui problemi del linguaggio essendo i giochi di parole e le frasi a doppio senso gli attributi primari del buffone di corte. E Shakespeare ha usato questa figura per illustrare uno dei suoi principali motivi che ha poi focalizzato nell'*Amleto*: la graduale metamorfosi delle parole, la difficoltà di definire le cose, perché le definizioni stesse finiscono per non avere più significato. La crisi del linguaggio è parte della crisi generale testimoniata da Shakespeare.

Da ciò il senso di precarietà e il naturale confronto con Pirandello, possibile anche nel linguaggio. E si ricordino le parole

[28] *Ibid.*, pp. 741-43.
I would therefore my sister had had no name, sir. / Why, man? / Why, sir, her name's a word, and to dally with that word might make my sister wanton. But indeed, words are very rascals, since bonds disgraced them. / Thy reason, man? / Troth, sir, I can yield you none without words, and words are grown so false, I am loath to prove reason with them (III, i, 16-26).

[29] Cfr. R. Mullini, *Corruttore di Parole - Il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna, Clueb 1983.

di Enrico IV: « Parole! parole che ciascuno intende e ripete a suo modo » e poi anche, « Tutta la vita è schiacciata così dal peso delle parole! » [30]. Enrico IV è al pari di Feste, pienamente consapevole dell'inadeguatezza del linguaggio.

Il fool, a parere di Gareth Lloyd Evans, è « la saggezza che noi vorremmo avere, e se l'avessimo, non solo saremmo in grado di occuparci della 'verità' che sta dietro le azioni di un grande dramma, ma, forse con più pertinenza, saremmo in grado di occuparci con maggiore certezza del nostro vero mondo infetto, e purificare noi stessi dalla nostra follia » [31].

Questa saggezza nasce soprattutto dalla consapevolezza della apparente follia. Il fool è saggio perché consapevole del suo ruolo. La sua è una « cosciente pazzia », come dice Enrico IV:

> Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, [...] il guajo è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla, la vostra pazzia [32].

Pirandello dà molto spazio all'idea che qualcuno « diverso » dagli altri viene subito classificato pazzo. Per lui una cosciente instabilità mentale può generare acume e arguzia, proprietà anche dei fools shakespeariani. I fools sono anche attori consapevoli: Pirandello è sempre stato interessato al recitare inconscio dell'umanità, in contrasto con la consapevolezza di recitare una parte, consapevolezza che è un fondamentale presupposto della riconciliazione dell'essere e della forma.

Le ultime parole de *La dodicesima notte* dette da Feste, espongono la finzione della rappresentazione. Nell'ultimo verso della nota canzone egli dice:

[30] *Enrico IV*, II, pp. 349-50.
[31] G. Lloyd Evans, *op. cit.*, p. 155.
[32] *Enrico IV*, III, p. 368.

Molto antica è del mondo la vita,
Al vento, alla pioggia, ohilì,
Ma che fa? La commedia è finita,
E speriamo che piaccia ogni dì [33].

« La prossima volta che udiamo questo ritornello », scrive la Welsford, « sarà cantato da un fool, ma un fool amaramente onesto, un fool che sta insieme col suo maestro, un vagabondo colto dalla tempesta, fuori dai cancelli che gli uomini hanno praticamente chiuso alle sue spalle » [34].

4. *« Senso e nonsenso uniti insieme, senno nella pazzia! »* [35]

Enid Welsford mette limpidamente in evidenza la maggior profondità del fool di Lear rispetto ai suoi predecessori come Touchstone e Feste:

> In Arden e in Illiria è considerato sufficientemente divertente che il pazzo sia portavoce di sanità, che per il matto (fool) apparente sia così facile far emergere la latente follia del saggio. Ma il fool di Lear va oltre... non si limita a far ridere o ad avere la meglio nelle battute, egli pone il problema. 'Che cosa sono io? Che cos'è la pazzia?' egli sembra chiedere; 'essendo il mondo quello che è, è necessariamente un insulto se offro ad un uomo l'abito variopinto del clown'? [36].

[33] *La dodicesima notte*, p. 835.
A great while ago the world began, / With a hey — ho, the wind and the rain; / But that's all one, our play is done, / And we'll strive to please you every day (V, i, 408-11).
[34] E. Welsford, *op. cit.*, p. 255.
[35] *Re Lear*, p. 779.
O matter and impertinency mixed / Reason in madness! (IV, vi, 176-77).
[36] *Op. cit.*, pp. 258-59.

Abbiamo in *Lear* il fool e persone che gli rassomigliano; inoltre la parola « foolish » e la parola « madness » sono spesso adoperate. Oltre il fool « patentato » c'è il vecchio Tom, e c'è il pazzo Lear.

Vanna Gentili ha osservato che il fool entra di volta in volta in contatto con altre « figure della follia »: con il vero folle, con il finto pazzo o con il melanconico-malcontento. In *Come vi piace* abbiamo visto il fool in contatto con il malcontento; in *Re Lear* il fool si troverà di fronte al vero folle (Lear) e al finto pazzo (Tom).

Dunque la pazzia è un tema centrale, e il fool ha una posizione privilegiata, perché la sua pazzia è accettata, è parte di lui. È anche, come Touchstone ma forse di più, « immobilizzato da questo irri o orri (handy-dandy) di opposti e non riesce a sceglierne uno » [37].

È John F. Danby nel suo *Shakespeare's Doctrine of Nature* che adotta l'espressione « handy-dandy » (questo termine si riferisce a un gioco di bambini in cui si deve indovinare in quale mano è contenuto un piccolo oggetto: il termine sta per l'espressione « quale scegli? »), che naturalmente può ricollegarsi all'ossimoro di Vanna Gentili. Per Danby, il fool porta sempre con sé i due estremi di una situazione, entrambi validi e tra i quali non riesce a scegliere. E abbiamo già detto, parlando di Touchstone, in che modo questo concetto viene sviluppato in Pirandello.

La filosofia del fool di Lear — osserva Kott — sta nel dire la verità e nel demistificare:

> Egli respinge tutte le apparenze: quelle della legge, della giustizia, dell'ordine morale. Vede la forza nuda, la crudeltà nuda e l'avidità nuda. Non si fa illusioni e non cerca conforto

[37] J. F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber & Faber 1962, p. 110.

nell'esistenza di un ordine naturale o soprannaturale, in cui il male verrà punito e il bene premiato. Per lui il Re Lear, che continua ad attaccarsi alla finzione della maestà, è ridicolo, è tanto più ridicolo in quanto non vede la propria ridicolaggine. Ciò nonostante il Matto non abbandona il suo re, ridicolo e degradato, e lo accompagna nel cammino verso la follia. Il Matto sa che l'unica vera follia è quella di considerare giusto questo mondo [38].

Il fool mostra immediatamente la sua visione amara ma realistica nelle sue prime battute, quando offre il suo berretto a Kent il quale è in disgrazia. L'apparente insensatezza dei suoi discorsi rivela i punti di vista che gli altri non possono esprimere. L'osservazione di Kent, « costui non è matto del tutto » [39], è molto simile alle osservazioni fatte su Feste e Touchstone. (« Quest'uomo è saggio assai per fare il matto » [40], diceva Viola, e « Parli più accorto di quanto non ti accorga » [41], diceva Rosalinda).

Il fool recita detto su detto, doppi sensi e scherzi, dietro i quali Lear inizia a cogliere la verità, sente di perdere i suoi punti di riferimento, deve crearsi dei nuovi valori per poter continuare a vivere. Deve seguire gli insegnamenti del fool. Ma Lear teme di perdere la testa:

> Non fatemi diventar matto, matto no, cieli pietosi!
> Fatemi conservare la ragione; non voglio essere matto! [42].

[38] J. Kott, *op. cit.*, trad. it., p. 127.
[39] *Re Lear*, p. 625.
This is not altogether fool (I, iv, 149).
[40] *La dodicesima notte*, p. 745.
This fellow is wise enough to play the fool (III, i, 6).
[41] *Come vi piace*, p. 503.
Thou speakest wiser than thou art ware of (II, iv, 56).
[42] *Re Lear*, p. 641.
O let me not be mad, not mad, sweet heaven! / Keep me in temper; I would not be mad! (I, v, 45-47).

Il fool illustra l'ambiguità delle parole saggezza e follia, ambiguità che, come si sa, è anche tema pirandelliano. Nelle opere pirandelliane siamo spesso messi di fronte ad una realtà a doppia faccia, alle difficoltà di definire la pazzia, al problema di discernere il « pazzo » dal « sano ». Ed è proprio questo che sta accadendo in *Re Lear*. Coloro che sono apparentemente folli sono deposito di verità, dunque di sanità; la pazzia di Lear lo porta a scoprire la verità: « O Matto mio, io diventerò pazzo » [43], sono le sue parole prima di comparire insieme al fool nella tempesta; e il fool designa il re e sé stesso come « un savio e un matto » [44]. È evidente la suprema ironia di tutto questo dopo la confusione che abbiamo visto intorno a questi due termini. Anche noi abbiamo perso i punti di riferimento e non riusciamo più a distinguere chi o cosa è folle o è sano.

Nell'ultima battuta del fool — « And I'll go to bed at noon » — Vanna Gentili vede « l'emblema del commiato non solo... di *questo* personaggio che lascia *questa* tragedia al suo meriggio; ma anche della figura teatrale del fool, che si ritira in gloria dalle scene giacomiane » [45]. Questa sparizione del fool, a parere della Gentili, è dovuta anche al suo confronto con Tom O'Bedlam che è da Lear considerato « filosofo » ed in quanto tale è « sconfinato nel territorio di competenza del fool fino a comprometterne i margini di autonomia; sembra che questo sia il segno del massimo a cui il fool può arrivare, non dico prima di morire, perché ne avremo altre riesumazioni nei decenni successivi, ma certo al momento di concludere la sua età aurea così singolare » [46].

[43] *Ibid.*, p. 691.
O Fool, I shall go mad! (II, iv, 283).
[44] *Ibid.*, p. 701.
A wise man and a fool (III, ii, 41).
[45] V. Gentili, « Il fool in Shakespeare e nel teatro elisabettiano », in *op cit.*, pp. 146-47.
[46] *Ibid.*, p. 147.

L'eredità del « Berretto a sonagli » è stata passata a Lear, a Tom, e, in un certo senso, a Gloucester. Non c'è più bisogno degli insegnamenti del fool. I personaggi « normali », « sani », hanno compreso il valore dell'esperienza del fool: attraverso la loro acquisita follia, ma questa volta conscia, riescono a scoprire la verità e a dirla. Come osserva la Welsford, « ora che Lear ha perso la sua sanità ha allargato la sua visione. Quando il suo senno comincia a lasciarlo, comincia a vedere la verità di sé stesso; quando il senno lo abbandona del tutto, inizia ad avere spasmodici bagliori di intuito, in cui, durante le momentanee pause dai risentimenti personali vendicativi nella tempesta, vede l'intima verità del mondo » [47].

Anche Lear mette in dubbio il significato della normalità e della pazzia; la sua conclusione sembra essere: « Quando si nasce, si piange perché ci si ritrova su questo enorme palcoscenico di matti » [48].

Enid Welsford conclude che « la tragedia di Lear e l'imposizione al re di abiti clowneschi, è anche il coronamento e l'apoteosi del fool » [49].

Gareth Lloyd Evans conclude più genericamente sulla figura del fool: « però, alla lunga, forse in un certo senso la figura del fool è Shakespeare stesso. Il fool era intrattenitore — anche Shakespeare. Il fool, come parte della sua funzione professionale, viveva in un mondo di illusioni e aiutava a sostenerlo — e anche Shakespeare. Il fool usava la maschera della follia per nascondere la sua apprensione, fatta in solitudine, della verità dietro l'illusione — Shakespeare, in quanto uomo di teatro, è il più alto esempio del modo in cui l'artista usa l'illusione per comunicare la realtà » [50]. Naturalmente se questo parallelo è valido per Shakespeare lo è anche per Pirandello.

Le osservazioni fatte sui fools shakespeariani si possono applicare con sorprendente precisione ai personaggi pirandelliani. Abbiamo citato esempi del nesso tra verità e pazzia come nel *Berretto a sonagli*, abbiamo spesso citato la teoria pirandelliana del « sentimento del contrario » che illustra opposte eppur coincidenti visioni della vita. Ed è superfluo ricordare ancora che l'ambiguità dei termini e delle definizioni è centrale nelle opere di Pirandello, il quale adopera le parole « follia » e « pazzia » con la stessa frequenza con la quale Shakespeare usa « fool », « foolish » e « mad ». Si è visto che Shakespeare coglieva nei fools proprietà che i cosiddetti sani non avevano. Ora, Pirandello esprime ancora più chiaramente questa sottile dialettica: i normali hanno bisogno di maschere per partecipare in qualche modo della vita sociale e delle sue finzioni. Ma se lasciano spazio alle loro inclinazioni naturali, alla loro spontaneità, allora il conflitto si manifesta insanabile, e il « normale », che viola le convenzioni, appare pazzo agli illusi che a queste convenzioni tengono fermo.

5. *Novelle per un anno*

Alcuni brevi racconti di *Novelle per un anno* hanno per tema la pazzia. In *Il treno ha fischiato* [51], abbiamo la storia di Belluca, tipico impiegato di stile pirandelliano, che vive una vita monotona e triste. Nessuno ha nulla da dire su di lui; lo capiscono, lo classificano adeguatamente. Una notte Belluca ha la sensazione di sentire il fischio di un treno; questa è la sua presa di coscienza. Da quel momento in poi riuscirà a vedere cose che prima non aveva notato, « il mondo gli era rientrato nello spirito ». Questo evento dà nuova vita a Belluca, il quale ora agi-

[47] E. Welsford, *op. cit.*, p. 266.
[48] *Re Lear*, p. 781.
When we are born we cry that we are come / To this great stage of fools (IV, vi, 184-85).
[49] E. Welsford, *op. cit.*, p. 271.

[50] G. Lloyd Evans, *op. cit.*, pp. 158-59.
[51] *Novelle per un anno*, vol. I, tomo I, Milano, Mondadori 1985, pp. 662-70.

sce e si comporta come lui sente sia meglio; ma la gente intorno a lui adesso lo classifica pazzo e Belluca finirà « all'ospizio dei matti », col concorso della sua stessa famiglia.

La cosa interessante di questo racconto è il nesso fra il « ritrovamento » di sé stesso di Belluca e della sua capacità di reagire al mondo, e la definizione di pazzo che subito gli viene attribuita. Appena diventa difficile comprendere l'altro, farlo rientrare in una categoria, allora lo si definisce mentalmente deviato.

Questo stesso concetto è sviluppato in *Quand'ero matto* [52], dove il protagonista racconta le sue esperienze del periodo in cui era appunto « matto » e sottintende che questa pazzia era in effetti una sana normalità. Parla inoltre, ironicamente, come se temesse di esprimere i suoi veri pensieri sulla sua pazzia, parla con attenzione per compiacere gli interlocutori. I concetti che illustra sono fondamentalmente gli stessi che abbiamo sentito dai fools shakespeariani: « ... è innegabile che io ragionavo per bene, quand'ero matto », dice il personaggio pirandelliano. Dopo aver letto da un suo diario un pezzo profondo e logicamente coerente da lui scritto durante la sua pazzia, dice con ironia: « E per un matto, via, non c'è male ». Pone il problema della saggezza e della follia, spiegando come quest'ultima offra la comunione e la comprensione con le cose e anche con Dio:

> ... questo sarebbe un Dio difficile per la gente savia e anzi addirittura impraticabile, perché, chi volesse riconoscerlo dovrebbe agire verso gli altri come agivo io una volta, cioè da matto: con eguale coscienza di sé e degli altri, perché sono coscienze come la nostra. Chi facesse veramente così e alle altre coscienze attribuisse l'identica realtà che alla propria, avrebbe per necessità l'idea d'una realtà comune a tutti, d'una verità e anche di un'esistenza che ci sorpassa: Dio.
> Ma non è per gente savia, ripeto [53].

[52] *Ibid.*, vol. II, tomo II, *cit.* 1987, pp. 781-801.
[53] *Ibid.*, p. 787.

L'esperienza della pazzia dà felicità, perché produce la liberazione dell'anima, ma porta con sé l'amarezza dettata dall'acquisita capacità di intuizione che molto spesso fa vedere cose sgradite.

In *La carriola* [54] la pazzia è solo liberazione. È percepita come fonte di felicità e libertà. Il narratore-protagonista vi trova rifugio da una vita che non gli piace. Se si potesse fissare in quella forma forse acquisterebbe anche l'amarezza che abbiamo visto nei fools, i quali essendo fissi nei loro ruoli devono sopportare il peso della malinconia provocata dalla loro capacità di individuare la verità e dal dovere di dirla. Il narratore in *La carriola* è insoddisfatto della sua vita; trova brevi minuti di gioia quando, chiuso nel suo studio di avvocato, gioca alla carriola con il cane. La storia è tutta qui, ma le parole che egli dice sono importanti: ci ricordano tutti i personaggi pazzi di Pirandello, particolarmente Enrico IV:

> Chiudo l'uscio a chiave, per un momentino solo; gli occhi mi sfavillano di gioja, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi, d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma morta, di distruggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia; corro a lei, alla cagnetta che dorme sul tappeto; piano, con garbo, le prendo le due zampine di dietro e le *faccio fare la carriola* [55].

Importante è proprio il suo atteggiamento verso la pazzia ed è legato al problema di forma e essenza così caro a Pirandello. Il narratore vuole fuggire dalla sua forma morta per poter dare libero sfogo al suo vero essere.

[54] *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori 1952, pp. 138-40.
[55] *Ibid.*, pp. 139-40.

Questi tre racconti ci mostrano personaggi che affrontano l'esperienza della pazzia in modi diversi, ma con risultati molto simili. Per Belluca la definizione di pazzo è nata dal suo cambiamento di personalità che non rientra più nei normali canoni. Benché egli sia soddisfatto del suo nuovo ruolo gli altri lo condannano. Il narratore di *Quand'ero matto* ci fa vedere la comunione e comunicazione di sé con le cose in modi e forme che ci ricordano in qualche modo i poemetti baudelairiani. Ha ottenuto questo stato di lucidità, uscendo da sé stesso, essendo matto. In *La carriola* troviamo il piacere dell'uomo quando fugge dalla sua forma prescritta per rifugiarsi nel regno dell'irrazionale, o forse di una diversa razionalità. Tutti aspetti presenti nei fools di Shakespeare.

6. *Uno, nessuno e centomila*

Dice Gaetano Munafò: « Ma indubbiamente ciò che prevale in *Uno, nessuno e centomila* è quel filosofare accanito, analitico, sofistico, minuto per cui Vitangelo Moscarda se è una delle figure più umane dell'intera opera pirandelliana è anche il più esasperato ed esasperante filosofo e pazzo lucido di Pirandello » [56].

Il titolo del romanzo illustra la filosofia dell'autore: l'uomo è *uno*, cioè quello che egli crede di essere, e *nessuno*, perché non riesce ad adattarsi alla forma che gli altri gli danno o che cerca di darsi lui stesso. *Centomila* sono le diverse forme che le diverse persone gli danno. Dunque questo è un romanzo sulla « forma », e contiene teorie presenti in molte opere teatrali. Moscarda vuole mostrare di non essere ciò che gli altri ritengono che sia, e la sua rivolta contro il mondo, da lui operata per provare che l'opinione altrui era sbagliata, lo porta a scoprire sé stesso. « Diventavo uno. Io, io che ora mi volevo così. Io che ora mi

[56] G. Munafò, *Conoscere Pirandello*, Firenze, Le Monnier 1982, p. 131.

sentivo così. Finalmente! ». Per gli « altri » è un segno che sta impazzendo. Ritroviamo la stessa situazione del *Re Lear*: una visione chiara e completa della vita si impianta nell'uomo col sopravvenire della cosiddetta pazzia, ma ciò non è compreso dalla società. Ma anche se Moscarda finisce in una casa per poveri come un « nessuno », può finalmente vivere una vita naturale, può vivere come quelle cose che « sono come appaiono », senza differenza tra essenza e forma. La storia dunque mostra la nascita e il consolidamento di una « lucida pazzia », un paragone tra il pazzo e il saggio, che ci porta a notare con Munafò, che « il solo ostinato coltivatore di idee rimane il matto Moscarda, per i saggi è meglio non averne » [57].

In questo romanzo, i problemi dei personaggi identificabili come « fool » si fondono dunque col più generale problema di forma e essenza, apparire e essere. E ancora una volta siamo rinviati a Shakespeare. A parte i fools di professione, è chiaro che il più famoso « pazzo lucido » è Amleto: anche lui ha cercato di vivere come quelle cose che « sono come appaiono ».

7. « *Cosciente pazzia* »

Enrico IV aveva enunciato questa teoria sulla lucida pazzia. Abbiamo visto la somiglianza con Amleto e possiamo ricordare in qualche modo anche Lear. Entrambi attraversano una fase di pazzia, da una pazzia autentica a una cosciente, cioè a una non pazzia. Ed Enrico ci ricorda anche Jaques; il dottore chiama la sua pazzia « malinconia riflessiva », e nessun termine potrebbe meglio caratterizzare il malcontento di *Come vi piace*. È un fool cosciente, ma viene trattato da pazzo inconsapevole.

Abbiamo esaminato l'Enrico attore e l'Enrico direttore di scena: possiamo aggiungere che sta anche recitando la parte del

[57] *Ibid.*, p. 132.

fool. Ma rispetto al fool classico Enrico ha una diversa condizione sociale: di condizione sociale piuttosto bassa il fool classico, appartenente a una classe alta Enrico, il quale si può permettere la sua pazzia. Il fool shakespeariano usava rime ovvie e semplici detti, apparentemente illogici anche se portatori di verità (alcuni fools, tuttavia, facevano anche riferimenti culturali). Enrico usa la storia, si muove in essa con disinvoltura e il suo linguaggio è quello dell'uomo colto e raffinato. Ma il meccanismo significativo è uguale nei due casi: si tratta sempre di servirsi della pazzia come mezzo per esprimere una realtà non esprimibile per le vie normali. Ed Enrico prova così la relatività del termine « pazzo » e con ciò la possibilità di essere, da pazzo, pienamente consapevole, profondo e acuto. Ed è un attore coscienzioso: « è diventato, con la pazzia, un attore magnifico e terribile! » [58].

Indubbiamente *Enrico IV* non è solo un'opera sulla pazzia, come non lo era *Re Lear*. La pazzia è soprattutto un veicolo che illustra altri problemi e, in ultima istanza, la « triste buffoneria » che per Pirandello è la condizione umana. I riferimenti storici dell'*Enrico IV* hanno una funzione simile a quella delle canzoni e poesie del fool: sono allegorie che esprimono pensieri autentici (si pensi alla scomunica inflittagli da Gregorio VII di cui Enrico dichiara di sentire il peso, e alle variazioni su questo tema e sullo stesso Gregorio VII, o all'ostinata identificazione di Belcredi con Pier Damiani, di cui ricorda il ruolo decisivo che ebbe nell'impedirgli di divorziare da Berta di Torino). E tuttavia la pazzia come tale non è solo rappresentata, è anche « pensata », è oggetto di riflessione.

I discorsi del dottore mostrano le idee di Pirandello sulla pazzia, definita « delirio acuto e lucidissimo » e il dottore aggiunge che « tutti i pazzi sono sempre armati di una continua vigile diffidenza » [59]. Questo è anche attributo del fool: abbiamo

[58] *Enrico IV*, I, p. 313.
[59] *Ibid.*, II, p. 334.

menzionato quel continuo mettere in dubbio e non dare nulla per scontato del fool di Lear e dei suoi colleghi. Jaques voleva avere un « abito variopinto », forse anche perché « i pazzi [...] hanno questa felicità di cui non teniamo conto [...] Non ragionano » [60]. Il dottore intende che nei loro ragionamenti non devono seguire la solita logica prevedibile. Hanno il diritto di reagire alle cose come meglio credono e non come gli altri pretenderebbero.

Dopo la rivelazione della sua cosciente pazzia, anche Enrico spiega il suo punto di vista sulla cosiddetta infermità mentale. Dice per esempio: « Non si può mica credere a quel che dicono i pazzi! — Eppure, si stanno ad ascoltare così, con gli occhi sbarrati dallo spavento. — Perché? » [61]. E la sua risposta si può applicare tranquillamente ai fools di Shakespeare:

> Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! [62].

Ma abbiamo visto che i fools, a volte, usavano una logica perfetta, e Enrico spiega che i pazzi « costruiscono senza logica », ma poi specifica, « o con una loro logica ». Il fool ha un suo modo di ragionare, e chi può dire quale è, oggettivamente, quello giusto?

> Voi dite: « questo non può essere! » — e per loro (i pazzi) può essere tutto. — Ma voi dite che non è vero. E perché? Perché non par vero a te, a te, a te, a centomila altri. Eh, cari miei! Bisognerebbe vedere poi che cosa invece par vero

[60] *Ibid.*, II, p. 344.
[61] *Ibid.*, II, pp. 351-52.
[62] *Ibid.*, II, p. 352.

a questi centomila altri che non sono detti pazzi, e che spettacolo danno dei loro accordi, fiori di logica! [63].

L'ambiguità della definizione, e la soggettività della saggezza e della follia sono ribaditi di continuo. Il discorso rivela quel « handy-dandy » della percezione del fool. La distinzione emerge nelle ultime pagine: « Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo » [64].

I veri pazzi sono coloro che non sono consapevoli della loro follia. Enrico non è « un pazzo a modo vostro », la sua è « cosciente pazzia ».

Allora ecco anche l'interesse fondamentale di Pirandello: la consapevolezza, la coscienza. Si può applicare al recitare, al portare una maschera, all'essere pazzo. Ciò che è essenziale, o, piuttosto, ciò che distingue il sano dall'infermo è appunto la consapevolezza. E tuttavia questa stessa consapevolezza ha un alcunché di problematico: nulla è veramente stabile. È significativo che Belcredi metta in dubbio la stessa scientificità della psichiatria, quando dice che gli psichiatri non dovrebbero laurearsi in medicina ma in legge, perché le loro sono « chiacchiere », perché dicono — da buoni uomini di scienza — che non fanno miracoli, e perciò sono presi sul serio, quando solo un miracolo potrebbe venire a capo dei loro problemi (il che vuol dire che sono problemi insolubili, destinati a rimanere tali). È comunque indubbio che il concetto che Pirandello ha della pazzia è molto vicino al concetto shakespeariano del fool. Il titolo stesso di *Il berretto a sonagli* evoca l'esteriorità del fool, del fool-buffone, ma è un'esteriorità in cui si manifesta la sostanza. Ma prima di passare a quest'opera, che si potrebbe considerare un'altra « apoteosi del fool », esaminiamo *Non si sa come*, che è l'ultima opera pirandelliana come data di pubblicazione.

[63] *Ivi.*
[64] *Ibid.*, III, p. 368.

8. *Non si sa come*

La trama è semplice. Romeo Daddi è impazzito per ragioni a noi sconosciute. Scopriamo poi che la causa è l'essersi concesso qualche debolezza con Ginevra, moglie di Giorgio Varzi, il suo migliore amico. Vergognandosi di questo, fa finta — anche con sé stesso — che la sua pazzia sia dovuta a un attacco di gelosia per sua moglie, Bice, donna molto rispettabile. Oltre al problema della pazzia, troviamo qui, ancora una volta, l'idea della maschera. Bice è disposta ad accettare questa falsa accusa per coprire la colpa del marito, visto che la sua colpa non verrebbe giudicata grave quanto quella del marito. Come vedremo, l'interesse primario di Ciampa nel *Berretto a sonagli* è che nessuno sospetti ciò che egli sa esser vero, questa volta l'infedeltà della moglie. Basta che si salvi l'immagine, basta che i « pupi » sopravvivano, le vere emozioni possono passare in secondo piano.

« Pazzo » e « impazzito » sono le parole ricorrenti, e il problema è posto quando si incontrano tutti i protagonisti: « Tu non sei pazzo; lo fai! », accusa Ginevra. « Vorrei farlo per davvero, Ginevra! Sarebbe così comodo, sotto la maschera; ma non la reggo; me la levo » [65].

Il rifugio è dunque la pazzia. Perché la pazzia è qualcosa alla quale ambire, visto che permette libertà di parola e di azione. Ma non va dimenticato che conduce anche ad una visione della vita più amara perché più reale. Romolo Daddi somiglia a Lear, in quanto allarga l'orizzonte della sua visione quando diventa pazzo. E non crede di essere pazzo, crede solo di avere acquisito nuova capacità di intuito. Ora l'acquisizione di una maggior penetrazione dei problemi, come abbiamo visto anche in alcuni racconti, viene considerata segno di diversità, e dunque di infermità:

[65] *Non si sa come*, I, p. 836.

> Vorrei sapere chi ha detto che sono pazzo. Io no di certo. Io penso ora così, perché vedo: [...] ciò che normalmente quelli che sono savii, non sanno o non vogliono vedere [66].

Questo pone il solito problema dell'ambiguità delle parole, saggezza e pazzia. Ci ricorda anche la metafora della vista e della cecità, usata in *Lear*. L'effettiva cecità di Gloucester era parallela alla cecità spirituale di Lear. La cecità di Lear finisce, egli ottiene la « vista », e insieme ad essa la giusta « visione », quando nella tempesta, insieme al fool, diventa pazzo.

Romeo Daddi può comunicare la verità delle sue emozioni solo attraverso la sua pazzia, cioè recitando sé stesso; dice alla moglie: « le mie sensazioni che non potrei comunicarti senza apparirti veramente pazzo ». La mancanza di certezze, nella quale si muoveva Shakespeare è accentuata nel discorso di Romeo Daddi:

> ... il tuo animo cangia d'un tratto, addio coscienza, diventa subito un'altra, e hai un bel tenerti fermo a tutte le tue certezze di prima; dove sono? Io credo che quando ci saremo liberati della vita, forse la più grande sorpresa che ci aspetterà sarà quella delle cose che non c'erano, che ci pareva ci fossero e non c'erano [67].

Ma il tema della pazzia prevale. « Può far bene impazzire », dice Ginevra, e in effetti se implica, come implica, una liberazione, il commento è significativo. Romeo Daddi si è rifugiato nella pazzia perché non riesce a confessare il peccato che ha commesso e ne sente tutto il peso. È simile ad Amleto nella sua incapacità di rivelare la verità che lo ossessiona, e, come Amleto, si nasconde dietro la pazzia. Amleto non riusciva ad accusare il patrigno, Romeo non riesce a confessare all'amico.

[66] *Ivi.*
[67] *Ibid.*, I, p. 838.

Romeo attraverso il suo « peccato » e la conseguente pazzia si è reso conto del marcio della vita. Non può più vivere così:

> Perché è ammessa, nella vita, ammessa da tutti, stabilita, la necessità di mentire, e diventa così facilmente abitudine il non vedere più la propria menzogna [68].

Il modo di evitare la menzogna è quello di fare il fool. Perché il fool dice la verità e perché, in ogni caso, come ci spiegherà Ciampa, se sei pazzo e dici la verità non sarai creduto. Ma Romeo vuole una punizione; sente di dover espiare il suo peccato. La sua idea della condanna è molto importante. Le sue parole ci mostrano *tutto* ciò che implica la pazzia. Non solo libertà di parola e di azione, il che dovrebbe dare, e inizialmente dà, un senso di felicità e soddisfazione, ma anche difficoltà di sopportare le ben reali avversità, alle quali si va incontro quando si affronta la vita come semplice individuo al di fuori di convenzioni e istituzioni:

> — ti pare che non ci voglia una condanna? Dev'esserci! E io l'ho trovata. La mia condanna deve essere il contrario delle carceri: fuori, fuori, dove non c'è più niente di stabilito, di solido, case, relazioni, contatti, consorzio, leggi, abitudini; più nulla: la libertà, ecco, la libertà come condanna [69].

Il cinismo e l'amarezza del fool nascevano anche da questo, dalla difficoltà della continua sincerità, dal non potersi mai nascondere dietro le ipocrisie che tutti usano per tentare di vivere. Romeo vuole la libertà, « per non essere più costretto a

[68] *Ibid.*, III, p. 874.
[69] *Ibid.*, III, p. 877.

mentire »[70], ma si rende conto che questo gli darà una vita ancor più dura. Anche se cerca di nascondere la verità a Giorgio, l'amico, non vi riesce. Alla fine la verità esce fuori, il nuovo Romeo non può mentire. Ma il vecchio Giorgio, ancora immerso nelle convenzioni, non può far altro che reagire ed ucciderlo. Intuiamo che non vorrebbe farlo, che anche se aveva sospettato della moglie e di Romeo, non voleva conoscere la verità. Ma una volta che la verità gli è stata detta, le convenzioni lo costringono a reagire. Deve mantenere la sua immagine, « anche questo è umano », secondo le ultime parole di Romeo.

Vediamo il contrasto tra la finzione della convenzionalità e la sincerità della pazzia. Notiamo dunque, ancora una volta, la soggettività della nozione di « pazzo », che serve solo per giustificare ciò che non si comprende. Ma insieme ai vantaggi del potere esprimere sé stessi liberamente, emergono le difficoltà che tale ruolo implica. Essere condannati alla libertà è un pesante fardello. Il fardello che i fools di Shakespeare hanno portato a lungo e che li ha spinti al cinismo espresso da Tersite, e alla malinconia illustrataci da Amleto.

9. *Il berretto a sonagli*

L'uniforme del fool implica un cappuccio adornato con punte e campanelli, un « berretto a sonagli », che, insieme all'abito variopinto, è l'elemento che contraddistingue il fool. Pirandello titola così la sua opera che, in senso stretto, tratta della figura del « Buffone », e della pazzia vera e propria solo nelle ultime pagine. Ma Ciampa mostra la sua filosofia fin dal suo primo ingresso con « occhi pazzeschi », sicché la sua risoluzione finale risulta in armonia col resto. Ciampa è vittima delle convenzioni sociali. Non si è liberato dalla schiavitù delle istituzioni, come

[70] *Ibid.*, III, p. 880.

hanno almeno cercato di fare Romeo Daddi ed Enrico. Ma se ne rende conto, e questo lo pone in una posizione di forza rispetto agli altri. Non teme di ammettere che la sua preoccupazione principale è il suo onore. Sua moglie poteva ben continuare la sua relazione con il cavalier Fiorica, purché non venisse risaputa, o meglio, purché gli altri non sapessero che lui sapeva. Ciampa rispetta la forma, chiude a chiave la moglie in casa, e questo per la forma è sufficiente; che la finestra poi rimanga aperta non è problema suo, « l'uomo [...] ha l'obbligo di chiudere la porta. E basta »[71].

Si è rassegnato alle limitazioni imposte dalla società, ma la sua consapevolezza lo tiene, apparentemente, sereno e sicuro di sé. Secondo lui ciascuno di noi ha tre corde:

> La *seria*, la *civile*, la *pazza*. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile [...] Ma può venire il momento che le acque s'intorbidano. E allora... allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattr'otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio![72].

Dunque la corda civile serve per comunicare convenzionalmente, la seria è da usare quando sorgono problemi, e la pazza è l'ultima risorsa.

A ciò si aggiunge la filosofia dei « pupi », ossia della maschera:

> Pupi siamo, caro signor Fifi! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare,

[71] *Il berretto a sonagli*, I, iv, p. 645.
[72] *Ibid.*, I, iv, p. 646.

santo Dio, esser nati pupi così per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede di essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentar fuori [73].

Siamo di nuovo messi di fronte all'eterno dilemma di essenza e forma. Ciampa sa che ciò che conta è l'immagine: lo constata negli altri e in sé stesso. Baldovino in *Il piacere dell'onestà* e Leone Gala in *Il gioco delle parti* consideravano la vita in modo molto simile. Loro interesse principale era la forma delle cose, la loro apparenza esteriore. Ma oltre ad essere la sua forza, questo fare affidamento sulla forma è anche la debolezza di Ciampa. Quando non riesce più a tenere insieme i pezzi della sua immagine costruita, egli crolla con essa. E sarà solo la pazzia a poterlo salvare. A proposito del discorso di Ciampa sui pupi, Arcangelo Leone de Castris commenta: « Ciampa difende sino all'estremo delle sue forze la sua finzione, il nascondiglio pietoso della sua piaga, proprio come chi sa che è quella, per quanto atroce ed ingiusta, la sua unica possibilità di vivere e di morire, come chi in definitiva per un attimo, ma eterno, ha saggiato in un improvviso naufragio il dramma dell'inconsistenza » [74].

In *Enrico IV* si è parlato di « fantocci », e così anche nei *Giganti della montagna*. L'immagine disegnata nell'*Enrico IV* è quasi identica a quella del *Berretto a sonagli*. Nell'*Enrico IV* leggiamo:

> Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e li muova così o così e faccia dir loro qualche parola [75].

[73] *Ibid.*, I, iv, p. 649.
[74] *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza 1978, p. 155.
[75] *Enrico IV*, I, p. 301.

E Ciampa dice:

> Lei può prendersi il gusto di muovere le fila di un pupo e di farlo camminare fino a Palermo [76].

La signora Fiorica decide di mettere fine agli illeciti rapporti tra suo marito e la moglie di Ciampa. Questo conduce al loro arresto, ma soprattutto allo spargersi della notizia. Ora tutti sanno, o sospettano. Questo naturalmente distrugge il modo di vita di Ciampa. Quando riappare è « come un morto ». Ma anche nella sua rabbia mantiene una certa logica. « Sua sorella », dice al fratello della signora Fiorica,

> non ha fatto altro che prendere il mio nome — il mio pupo... — si ricorda che jeri io qua parlai di pupi? — il mio pupo: buttarlo a terra, e, sopra — una calcagnata — così! [77].

Ciampa spiega dettagliatamente che la sua reputazione è ora rovinata, e che non può vivere circondato da persone che lo considerano vittima del tradimento di sua moglie. Non riesce ad amministrare la nuova immagine di sé, perché non l'accetta. Unica soluzione dunque, per salvare il suo « pupo », è di uccidere sia la moglie che l'amante. Sembra molto fermo in questa sua decisione. Ucciderà, così come ha ucciso Enrico IV alla fine dell'opera e come Romeo Daddi viene ucciso alla fine della sua. Ma poi si trova un'altra soluzione: « Lei è pazza. Pazza, e se ne va al manicomio! È semplicissimo! » [78], dice alla signora Fiorica.

Ciampa si trova di fronte a un aut-aut: assassinio o pazzia. Nelle opere precedentemente esaminate la risposta è stata: assas-

[76] *Il berretto a sonagli*, I, iv, p. 652.
[77] *Ibid.*, II, iv, p. 674.
[78] *Ibid.*, II, v, p. 681.

sinio; qui la risposta è: pazzia. Il modo per risolvere il problema è di far finta che la signora Fiorica sia pazza. È stata la sua infermità mentale a farle pensare una cosa che non era. Con questo stratagemma nessuno crederà che ci sia stata la relazione tra suo marito e la signora Ciampa: si avrà solo pena per una povera pazza. A questo punto ci sono le famose parole di Ciampa:

> Niente ci vuole a far la pazza, creda a me! Gliel'insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità.

E poi:

> Non c'è più pazzo al mondo di chi crede d'aver ragione! — Via, vada! Vada! si prenda questo piacere, di fare per tre mesi la pazza per davvero! Le par cosa da nulla? Fare il pazzo! Potessi farlo io, come piacerebbe a me! Sferrare, signora, qua per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in faccia alla gente la verità [79].

Qui convergono tutti i temi. Attraverso la pazzia si può dire la verità; la vera infermità mentale appartiene a coloro che mancano di consapevolezza, perché credono di aver sempre ragione in quanto pensano che la *loro* verità sia *la verità*. E ancora: il desiderio di avere un berretto a sonagli, pari a quello per l'« abito variopinto », è il desiderio di poter finalmente liberarsi dalle convenzioni ipocrite, e poter dire ciò che si pensa. La cosciente pazzia può essere posizione di privilegio:

> Sono i bocconi amari, le ingiustizie, le infamie, le prepotenze, che ci tocca d'ingozzare [...] il non poter sfogare, signora! Il non poter aprire la valvola della pazzia! Lei, può aprirla: ringrazi Dio, signora! Sarà la sua salute, per altri cent'anni! [80]

[79] *Ibid.*, II, v, pp. 682-83.

La signora Fiorica sembra aver capito tutto questo, e accetta di buon grado la sua parte. Sceglie una nuova maschera, ma questa volta è la maschera del fool che almeno le permetterà di dire ciò che pensa.

« Il problema della 'maschera' — dice de Castris — è infatti il contenuto del dramma di Ciampa, il colorito e carnoso porta-insegne del gran tema pirandelliano, l'eroe astuto e la vittima sofferente della parte. In lui quel tema si incarna davvero, diventa umanità e protesta sociale, si vive in tutte le possibili articolazioni della sua tragica e grottesca necessità, come condanna e come difesa, come ridicola esigenza di esterno decoro e drammatico bisogno di una consistenza: e si fa comportamento, ansia vitale, e persino pietosa salvaguardia dei sentimenti più veri, dialettica autentica di passione e ragione, di dolore e di simbolo » [81].

10. *Conclusione*

Attraverso la pazzia Ciampa ha risolto una situazione che nelle altre opere era terminata con l'assassinio. Questo aut-aut potrebbe suggerire che Pirandello vede la pazzia cosciente come una maniera di sopravvivere nel mondo ipocrita e mutevole. Altra possibile soluzione la trova nel travestimento, come consapevole cambio di ruolo, conscia adozione di una nuova maschera. La quale maschera offre almeno la possibilità di una unificazione di forma e essenza, perché la maschera consapevole implica l'abbandono di quella inconscia, che, secondo Pirandello, tutti co-

[80] *Ibid.*, II, v, p. 683.
[81] *Op. cit.*, pp. 153-54.

munque indossiamo. Il travestimento è strettamente legato alla figura del fool: il fool stesso incarna un personaggio, ma, ribadiamo, con piena consapevolezza. Il travestimento e il fool sono elementi intrinseci al mondo del teatro, che in sé stesso costituisce una possibilità alternativa di affrontare le difficoltà della vita. Il concetto chiave è di nuovo la consapevolezza. La recitazione conscia ha portato ad una presa di coscienza di sé stessi, a volte alla scoperta di verità interiori che altrimenti potrebbero non essere affiorate.

La figura del fool ingloba dunque tutti i temi che abbiamo trattato. Il berretto a sonagli ne è il simbolo, e viene perciò proposto alla fine dell'opera omonima come mezzo per affrontare la vita.

Le attitudini del fool, abbiamo visto, oltre ad essere quelle di individuare e dire la verità, sono quelle non meno importanti di cogliere i lati estremi delle cose e di mettere tutto in dubbio. Evidentemente i fools hanno il « sentimento del contrario ».

Abbiamo detto più volte che una delle caratteristiche più tipiche dell'opera shakespeariana è la problematicità, la presa di coscienza della fine di certezze date. Ciascuno deve trovare la sua certezza, se è possibile, ma la precarietà pare sempre avere il sopravvento. Il fool questo lo sa, così come lo sanno i personaggi pirandelliani quando esperiscono la pazzia. L'ambiguità tra saggezza e follia è l'esemplificazione degli oscillanti confini tra verità e illusione. Quelli che sembrano normali sono vittime della loro « maschera involontaria », quelli che sembrano pazzi sono riserve di verità profonde. Il teatro, in quanto rappresentazione e recitazione, è l'esempio vivente dell'illusione, e il luogo dove il sembrare e l'essere si confondono e si fondono. Il travestimento, naturalmente, ne è l'epitome.

Pirandello e Shakespeare, che hanno in comune la visione di un mondo senza certezze, trovano appunto nel teatro e nelle sue tecniche, il miglior modo di rappresentare la vita. E coloro che si trovano ad assistere al dramma in teatro operano anche ciò che Lombardo definisce una « sospensione della sospensione

dell'incredulità »[82]. È questo il momento in cui il pubblico si rende conto che si trova certo di fronte a una finzione ma che questa finzione, « rivela la condizione umana »[83]. E, in un certo senso, come il teatro nel teatro, all'interno delle opere, pur essendo spesso palese finzione, rivela o fa scaturire la verità, così l'opera di teatro in quanto tale fa compiere al pubblico la stessa esperienza. Le passioni, i dolori rappresentati sul palcoscenico sono quelli della vita, e metterli in scena non significa, come osserva ancora Lombardo, esorcizzarli o eliminarli. Il teatro diventa dunque non rifugio nella finzione, ma esperienza conoscitiva che si attua attraverso i contenuti del teatro stesso.

[82] A. Lombardo, *Il testo e la sua « performance »*, cit., p. 29.
[83] *Ibid.*, p. 30.

INDICE

AVVERTENZA . . . . . pag. 7

INTRODUZIONE . . . . . » 9

I. AMLETO ED ENRICO . . . . . » 17

1. *L'incipit* . . . . . » 19
2. *Linguaggio e azione* . . . . . » 20
3. *« Parole, parole, parole »* . . . . . » 22
4. *« Il Teatro non può morire... »* . . . . . » 26
5. *« Tutto il mondo è un palcoscenico »* . . . . » 31
6. *Registi machiavellici* . . . . . » 34

II. IL TEATRO NEL TEATRO . . . . . » 41

1. *Pene d'amor perdute* . . . . . » 42
2. *Sogno di una notte di mezza estate* . . . . » 44
3. *La Bisbetica Domata* . . . . . » 47
4. *Conclusioni* . . . . . » 50
5. *Sei personaggi in cerca d'autore* . . . . . » 51
6. *Ciascuno a suo modo* . . . . . » 56
7. *Questa sera si recita a soggetto* . . . . . » 60
8. *I Giganti della Montagna* . . . . . » 66

III. TRAVESTIMENTO E IDENTITÀ . . . . pag. 73

1. *Come vi piace* . . . . . » 75
2. *La dodicesima notte* . . . . . » 78
3. *I « problem plays »* . . . . . » 80
4. *Re Lear* . . . . . » 85
5. *Errori di identità materiali: « Sei personaggi » e « Tutto per bene »* . . . . . » 90
6. *La signora Morli, una e due* . . . . . » 92
7. *« Maschere, tanto per darsi un'apparenza »* » 96
8. *La patente* . . . . . » 100
9. *Il piacere dell'onestà* . . . . . » 102
10. *Conclusioni* . . . . . » 105

IV *IL FOOL* . . . . . » 109

1. *Touchstone* . . . . . » 111
2. *« ... Oh fossi un matto »* . . . . . » 117
3. *Feste* . . . . . » 121
4. *« Senso e nonsenso uniti insieme, senno nella pazzia! »* . . . . . » 124
5. *Novelle per un anno* . . . . . » 129
6. *Uno, nessuno e centomila* . . . . . » 132
7. *« Cosciente pazzia »* . . . . . » 133
8. *Non si sa come* . . . . . » 137
9. *Il berretto a sonagli* . . . . . » 140
10. *Conclusione* . . . . . » 145

Finito di stampare nel novembre 1990
dalla Tipolitografia DOMOGRAF s.n.c.
00174 Roma - C.ne Tuscolana, 38 - Tel. 7100644