

Shakespeare e il Novecento



a cura di Agostino Lombardo

ESTRATTO

BULZONI EDITORE

Maria Valentini

PIRANDELLO "SHAKESPEARIANO"

Come è stato più volte rimarcato, si può individuare un particolare rapporto tra il '600 e il '900, entrambi periodi di transizione e di mutamenti. È noto il passaggio dalla solidità medievale a una più problematica era moderna dovuta a sconvolgimenti che avvengono sul piano scientifico, filosofico, culturale. Anche le sicurezze ottocentesche vengono meno con l'entrata nel XX secolo, e basti pensare sul piano culturale all'apporto di Freud, Bergson, Einstein (tutte figure, peraltro, presenti nel pensiero pirandelliano). Nuove teorie quindi che comportano un riorientamento psicologico e che, sul piano letterario, provocano in alcuni autori il bisogno o il desiderio di esprimere questa crisi. Naturalmente i maggiori esponenti del modernismo illustrano questa problematicità e Pirandello è tematicamente e cronologicamente modernista. Malcolm Bradbury lo include nei suoi "Ten great writers" del mondo moderno, insieme a Joyce, Eliot, Woolf, Kafka ed altri¹. Il 1922 non è solo l'anno in cui escono l'*Ulisse* e la *Wasteland*, ma anche l'anno della prima rappresentazione dell'*Enrico IV* di Pirandello, che come i *Sei Personaggi in cerca d'autore* era stato composto l'anno precedente.

Inoltre, in ambito puramente teatrale, gli uomini del 900 – più di quelli dei secoli precedenti – hanno potuto meglio 'cogliere' Shake-

¹ Malcolm Bradbury, *The Modern World: Ten Great Writers*, Harmondsworth, Penguin 1988.

speare anche proprio per una maturazione critica che ha permesso di comprendere il teatro di Shakespeare nella sua "totalità"².

Pirandello e Shakespeare, mi pare esprimano, tra le altre cose, questa situazione di transitorietà e di crisi, mettendo in risalto nelle loro opere, la "relatività", la "parzialità", "l'inaffidabilità" di molti concetti, la mancanza, insomma – e questo è del tutto manifesto in Pirandello – di assoluti, di certezze. (Questo, naturalmente, senza voler ridurre l'opera di Shakespeare solo a questo).

Ma questa affinità – in realtà generica – diventa particolarmente significativa quando vediamo l'importanza del teatro come mezzo espressivo. Il teatro non solo come strumento, ma come vero e proprio tema su cui riflettere. Espedienti teatrali come il metateatro, il travestimento, gli errori di identità, in questi due drammaturghi diventano vere e proprie metafore portanti per esprimere la condizione dell'uomo.

Pirandello ha sicuramente letto e studiato Shakespeare; è inoltre assiduo frequentatore di teatri anche per la sua attività di recensore (dal 1892 si stabilisce a Roma). Nella sua biblioteca personale oltre a un'edizione originale di Shakespeare, *Complete Works*, troviamo anche *La Bisbetica Domata*, *Come vi Piace*, *Romeo e Giulietta*, *Il Mercante di Venezia* e *Sogno di una notte di mezz'estate*. Essi risultano letti ma non appuntati – come invece risulta per esempio Shaw. Pirandello legge poca letteratura inglese e soprattutto in traduzione (tranne per Shelley e Keats).

Inoltre, se anche troviamo riferimenti shakespeariani in saggi, poesie, romanzi, recensioni, essi non sono mai veri e propri giudizi specifici, solo generici anche se sempre molto positivi. In una sua recensione del 1896 a *Studi Shakespeariani* di Giuseppe Chiarini, a proposito della traduzione di Rusconi, così si esprime: "(È un peccato che) in Italia non si abbia un'adeguata traduzione dei capolavori d'uno dei più grandi genii dell'umanità"³, e ancora nel suo "Taccuino Segreto" dirà:

² Cfr. A. Lombardo, "William Shakespeare: Un teatro per l'uomo moderno", in *Storia della Civiltà letteraria inglese*, a cura di F. Marengo, Torino, UTET 1996, vol. 1, parte seconda, pp. 576-585, specialmente "Shakespeare e il novecento", pp. 581-585.

³ In "Roma letteraria", 10 novembre 1896.

Shakespeare par che si rida di tutte le leggi, di tutte le regole: genio somamente originale, spontaneo, continua la natura, egli immagina le cose 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 nella natura, e oggetto d'ogni scienza. Si studia senza fine e senza fine vi si scopre qualcosa di nuovo⁴.

E anche all'interno dei suoi componimenti si trovano a volte riferimenti shakespeariani, come ad esempio nel primo canto "La visita" del poemetto "Belfagor" dove leggiamo:

Pajon tanti Amleti. Vansene
ruminando il gran mistero,
e han finito ormai col credersi
ombre e favole davvero⁵.

O in una sua novella, "La casa del Granella", troviamo:

Ed ecco, ora, leggendo quei libri... Perdio! Il problema della morte, il terribile essere o non essere d'Amleto, la terribile questione era dunque risolta? Poteva l'anima di un trapassato tornare per un istante a "materializzarsi" e venire a stringergli la mano?⁶

a testimoniare che Shakespeare, e innanzitutto Amleto, è presente nel pensiero pirandelliano anche se mai teorizzato.

Per quanto riguarda la critica pirandelliana, non molti individuano rapporti stretti tra i due. Alcuni studi di lingua inglese – in particolare canadesi – hanno studiato il rapporto Shakespeare-Pirandello

⁴ "Shakespeare, la critica", in *Almanacco letterario Bompiani 1938*, in appendice a *Almanacco Bompiani 1987, Omaggio a Pirandello*, Milano, Bompiani 1986, p. 18.

⁵ In *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori 1993 (1960), p. 697, ma cfr. anche "La Maschera", *ibid.*, p. 777.

⁶ In *Novelle per un anno*, volume primo, tomo II, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1985, p. 322.

attraverso *Amleto* e *Enrico IV* e, a volte, *I sei Personaggi*⁷. La critica tradizionale italiana accenna solo al fatto che il teatro nel teatro di cui Pirandello fa così ampio uso era stato già utilizzato nell'*Amleto*, mentre un testo del '95, *Pirandello e i classici*, di Franco Zangrilli, dedica un capitolo a Shakespeare e Pirandello, occupandosi principalmente di *Amleto* e di *Enrico IV*, ma notando affinità tematiche come la vendetta, la passione, il raziocinio, presenti anche nelle novelle⁸. Ma i maggiori studiosi di Pirandello e del teatro italiano, non riconoscono in Shakespeare un "ispiratore" diretto. Notava Corrado Alvaro nel 1938:

Perciò molti personaggi pirandelliani hanno in se qualcosa di Amleto: un discendente diretto e' il suo Enrico IV. Come Amleto, i suoi personaggi sono in un mondo di convenzioni consuete, e tuttavia portano in loro qualcosa d'essenziale e di insopprimibile: il sapore della morte, il demone del pensiero, in contrasto con la debolezza della volontà⁹.

E cinquant'anni dopo dirà Giovanni Macchia:

(A proposito di *Enrico IV*): 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...¹⁰

Giudizi questi che riassumono un atteggiamento critico che non indaga a fondo l'effettivo stretto rapporto che, a nostro avviso, si può ravvisare tra i due drammaturghi¹¹.

⁷ J.L. Levenson, *Dramatists at Play: Shakespeare's 'Hamlet' and Pirandello's 'Henry IV'*, in "Modern Drama", XXIV, 3 (settembre 1981) pp. 330-337; M.N. Proser, *Madness, Revenge and the Metaphor of the Theater in Shakespeare's 'Hamlet' and Pirandello's 'Henry IV'*, *ibid.*, pp. 338-51.

⁸ F. Zangrilli, *Pirandello e i Classici. Da Euripide a Verga*. Firenze, Cadmo 1995.

⁹ C. Alvaro, *Commento al Taccuino segreto*, in *Almanacco Bompiani 1938*, cit., p. 31.

¹⁰ G. Macchia, *Pirandello o La stanza della tortura*, Milano, Mondadori 1986, p. 204.

¹¹ Fu questa mancanza di studi specifici che mi spinse ad affrontare il problema

Vorrei vedere in questa sede in che senso *Enrico IV* risente dell'*Amleto*: alcuni hanno detto che è una versione moderna, o anche post-moderna, di *Amleto*, come il concetto di pazzia legato a entrambe le opere – oltre che ad altre – abbia dei punti in comune (si può tra l'altro, forse riscontrare un'affinità tra le espressioni di pazzia pirandelliana e i discorsi dei Fools shakespeariani)¹². Vedremo poi nella trilogia del teatro nel teatro pirandelliana come e perché questa tecnica venga utilizzata e quali sono gli echi shakespeariani, concludendo con *I Giganti della montagna*, opera rimasta incompiuta per la morte di Pirandello.

Già nel *Fu Mattia Pascal* Pirandello ricorre a Shakespeare per spiegare la trasformazione della tragedia antica in tragedia moderna: per estensione si è potuto pensare alla trasformazione di Amleto in Enrico. Si parla della rappresentazione dell'*Elettra* di Sofocle in un teatrino di marionette:

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste e' per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe?...Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo... Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cadere le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta¹³.

Nel teatrino di marionette descritto da Pirandello, lo strappo indica la possibilità che *tutti* gli impulsi, le contraddittorietà della vita,

attraverso un'analisi comparativa, per cui si veda M. Valentini, *Shakespeare e Pirandello*, Roma, Bulzoni 1990.

¹² Per questo punto si veda *Ibid.*, pp. 109-147.

¹³ *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i Romanzi*, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1984, volume I, pp. 467-68, (1904).

entrino a scardinare le certezze che spingono Oreste alla vendetta. Oreste diventa Amleto, non più sicuro dei suoi motivi; la sua azione è raggelata, non riesce ad agire, ma solo a guardare, a guardarsi. Forse perché Amleto diventi Enrico IV ci vorrebbe un altro squarcio che fissasse Amleto nella sua "antic disposition", costringendolo a portare sempre la sua maschera.

Come è noto *Enrico IV* è la storia di un ventiseienne benestante che durante una cavalcata in maschera per il carnevale in cui era appunto mascherato da Enrico IV – imperatore di Germania – cade da cavallo e sbatte la testa; (e già la scelta di questa maschera è effettuata per gli equivoci che può generare, diversamente da come sarebbe stato se, ad esempio si fosse travestito da Luigi XIV). Il colpo lo fissa in quel ruolo, crede realmente di essere Enrico IV. Amici e parenti lo mettono in un castello umbro e lo circondano di cortigiani e servitori ed egli vive ritenendo di trovarsi nella reggia di Goslar. Dopo 12 anni rinsavisce, ma dopo l'iniziale entusiasmo si rende conto di non far più parte di quel mondo, di non potere o volere reinserirsi, che verrebbe sempre chiamato pazzo, e decide quindi di rimanere tale, cioè di non rivelare la propria guarigione. Rimane pazzo volontario, cioè continua a recitare la parte, per altri otto anni in cui si abitua alla sua nuova realtà. Questo è per così dire l'antefatto che andremo scoprendo. È a questo punto che inizia l'opera. Il giovane Marchese Di Nolli, suo nipote, ha promesso alle defunta madre, sorella di Enrico (è l'unico nome che gli viene attribuito) di tentare di guarirlo e si reca al castello insieme a un medico psichiatra, al barone Tito Belcredi, alla marchesa Matilda Spina e a sua figlia Frida, fidanzata di Di Nolli. Tito e Matilda, attualmente amanti, conoscono Enrico, erano presenti alla cavalcata: Enrico era stato, da sano, innamorato di Matilda e inoltre scopriremo che fu Belcredi a provocare, seppur per ischerzo, la caduta da cavallo, e Enrico lo sa. Hanno quindi inizio una serie di incontri in cui il dottore dovrebbe osservare il pazzo e fare una diagnosi. Questo comporta naturalmente travestimenti vari poiché ciascuno deve rappresentare un adeguato personaggio storico. È solo dopo il primo atto che il pubblico scopre che Enrico è rinsavito poiché egli, irritato dalla presenza del Belcredi, lo rivela ai finti cortigiani, ma non ai nuovi arrivati. Questo naturalmente getta luce diversa

sull'atto a cui si è appena assistito, il pubblico ora sa tutta la storia, sa più di alcuni personaggi in scena. Dopo un tentativo fallito di provocare uno choc che riporti Enrico alla realtà, in un impeto d'ira l'imperatore afferra una spada e trafigge Belcredi, essendo così costretto a rimanere prigioniero nel castello come Enrico IV per sempre – sono queste le ultime parole.

È evidente che la recitazione, la maschera è tema portante dell'opera. La pazzia che ha indotto Enrico IV alla recita inconsapevole è divenuta, quando inizia l'opera, finta pazzia e attraverso il suo travestimento egli muove e dirige i suoi personaggi. Come Amleto e più di Amleto egli è autore, regista e primo attore del suo stesso dramma. L'espedito del teatro nel teatro diventa del tutto imprescindibile dalla trama stessa. Ma ci ricorda anche Prospero che cura ogni aspetto della sua rappresentazione, anch'egli regista ed attore del suo dramma e, pur su un altro, livello Jago, creatore di una finta realtà attraverso il linguaggio.

Ci sono anche dei particolari che contribuiscono a giustificare questo accostamento: entrambe le opere si aprono sulle scene di un castello medievale ed in entrambi sono i subalterni ad avere le prime battute, nel caso di *Enrico IV*, i finti servitori assunti per fargli da corte. Come in *Amleto* l'apertura crea un'atmosfera di incertezza, anche sul luogo dell'azione¹⁴:

Landolfo – È questa e' la sala del trono!

Arialdo – A Goslar!

Ordulfo – O anche se vuoi, nel Castello dell'Hartz!

Arialdo – O a Worms

¹⁴ Sull'efficacia dell'incipit dell'*Amleto*, T.S. Eliot, il quale come è noto si era espresso "negativamente" sull'opera nel suo insieme, proprio per la mancanza di un "correlativo oggettivo" che fosse adeguato all'emozione che si vuol rappresentare nel suo saggio del 1919 (vedi *Selected Essays, 1917-1932*, Faber & Faber Ltd., Harcourt, Brace & World Inc.), ebbe da dire che era "as well constructed as that of any play ever written" e che "nothing is superfluous, and there is no line of poetry which is not justified by its dramatic value" ("Poetry and Drama", in *On Poetry and Poets*, Faber & Faber Ltd., London-Boston 1986 (1957), p. 75).

Landolfo – Secondo la vicenda che rappresentiamo, balza con noi, ora qua, ora là.

Ordulfo. – In Sassonia!

Arialdo – In Lombardia!

Landolfo. – Sul Reno!¹⁵

E il nuovo arrivato, Bertoldo, ha imparato una parte sbagliata, pensava si trattasse di Enrico IV di Francia; tutto ciò ci viene detto prima che noi sappiamo la storia. Quindi subito si parla di ruoli da recitare; Bertoldo, inoltre ha rimpiazzato un altro finto cortigiano di nome Tito che è morto e Tito Belcredi morirà alla fine del dramma. Si può ipotizzare un parallelo con molte prime scene shakespeariane in cui vengono introdotti elementi che presagiscono il futuro; inoltre il primo Amleto con cui entriamo in contatto è il re morto, il vecchio Amleto e il giovane Amleto, anche se non solo lui, morirà alla fine.

Amleto, come è noto, mette costantemente in dubbio l'appropriatezza della parola, la sua adeguatezza alle cose; non conosce il sembrare, cerca un puro significato del linguaggio. "Words, words, words" risponde a Polonio che gli chiede cosa legge e in quello stesso dialogo vi è mancanza di comprensione proprio perché Amleto, già finto pazzo, prende tutto letteralmente¹⁶. Del resto i riferimenti alla natura polisemica del linguaggio ricorrono in tutta la tragedia; dirà Amleto nella scena con i becchini "we must speak by the card, or equivocation will undo us"¹⁷. È un concetto caro a Shakespeare che già attraverso Feste, "corruttore di parole" in *Twelfth Night* aveva espresso con precisione il concetto:

Feste – I would therefore my sister had no name, sir.

Viola – Why man?

Feste – 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.

Viola – Thy reason man?

¹⁵ *Enrico IV, Maschere Nude*, Milano, Mondadori 1986 (1958), Volume I, p. 297.

¹⁶ *Hamlet*, II,ii,208.

¹⁷ *Ibid.* V,i,132.

Feste – Troth I can yield you none without words, and words are grown so false, I am loath to prove reason with them¹⁸.

Anche in Pirandello troviamo questa insistenza sul linguaggio. Già i finti nomi dei finti consiglieri sono inventati per compiacere un pazzo: "Ma chi siamo? – Nomi del tempo!"¹⁹.

Ed è dopo la rivelazione di Enrico – che entrerà ed uscirà dal suo ruolo spiazzando quelli che lo circondano – che egli soprattutto metterà in risalto l'arbitrarietà delle parole, ma il potere del linguaggio:

Parole! parole che 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'.

Schiacciare uno col peso d'una parola?... Tutta la vita e' schiacciata così dal peso delle parole!²⁰

Affermazioni che ricordano le parole dei Becchini in *Hamlet*: "Hamlet...he that is mad, and sent into England"²¹; una volta "bollato" l'uomo, nessuno più mette in dubbio la adeguatezza della definizione.

Come Amleto, Enrico non trova il giusto linguaggio, "la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto.." come teorizzava Pirandello nel saggio *Illustratori, attori e traduttori*, in cui dichiara l'imperfezione di qualsiasi tipo di mediazione²². Le parole sono ormai logore come diceva Feste, non descrivono le cose come sono. E come per Amleto le parole fungono da sostituto dell'azione; affrontando i suoi ospiti li insulta e li ammonisce attraverso il filtro del linguaggio storico, come imperatore di Germania, "è Pietro Damiani!", dice, ad esempio, di Belcredi, nemico di Enrico IV, e rimprovera l'ipocrisia degli ecclesiastici nei suoi confronti, intendendo con ambiguità pirandelliana, rife-

¹⁸ *Twelfth Night*, III,i,16-26.

¹⁹ *Enrico IV*, cit., p. 300.

²⁰ *Ibid.*, pp. 349-50.

²¹ *Hamlet*, V,i,150-1.

²² In *Saggi, Poesie, Scritti varii*, cit., p. 214.

rirsi agli ipocriti visitatori. Così come i fools shakespeariani e anche Amleto usavano giochi di parole, e proverbi veri e inventati per dire ciò che volevano, Enrico adotta il linguaggio del personaggio che rappresenta per comunicare la sua verità.

Come osserva tra gli altri Anne Righter, *Hamlet* è tragedia dominata dall'idea del teatro che funge anche come metafora del conflitto tra apparenza e realtà, tra vero e falso. Infatti Amleto scopre di essere circondato da illusioni, che nessuno è come sembra, il fantasma può non essere chi dice di essere e Claudio essere invece onesto. "Preso in questo labirinto di apparenze ingannevoli", dice Righter, "si rifugia in un'illusione creata da lui stesso. Diventa attore..."²³

La maschera volontaria quindi come rifugio contro le apparenze. E questo è il grande tema pirandelliano, ricorre nei saggi, poesie, novelle, racconti, drammi. Gli attori-cortigiani sono sì: "Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e li muova così o così e faccia dir loro qualche parola" ma è una parte di cui sono consapevoli. È piuttosto "quell'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontari quando senza saperlo ci mascheriamo di ciò che ci par d'essere"²⁴, e quello il pericolo poiché la parte è imposta, l'uomo è giudicato a volte senza saperlo, a volte senza poter reagire.

Amleto diventava attore, assumeva la "antic disposition" che Polonio notava avere del "metodo", così come il dottore di Enrico IV – che è ravvicinabile in alcuni sensi a Polonio dato che entrambi ricevono dagli autori trattamenti ironici per la loro pretesa di conoscere il mondo dei sentimenti – classifica "malinconia riflessiva" la malattia di Enrico e "una notevole attività cerebrale", diagnosi applicabile ad Amleto. È interessante su questo motivo il pensiero di Pirandello; nel saggio *l'Umorismo* dice: "la riflessione è ... come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza"²⁵.

²³ Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*, London, Chatto and Windus 1962, p. 161, (trad. mia).

²⁴ *Enrico IV*, cit., p. 301, 368.

²⁵ In *Saggi, Poesie, Scritti vari*, cit., p. 132.

Per Pirandello la teatralità offre la possibilità di trascendere l'inautenticità della vita e così offre rifugio ad Enrico IV; e così come Amleto si trovava a suo agio con gli attori, Enrico trova che nessuno può dividere la sua forma, salvo appunto gli attori ingaggiati per simulare la sua corte. Gli attori entrano ed escono dai ruoli, come farà Enrico dopo la sua rivelazione, ma anche come facevano gli attori non-professionisti delle prime commedie shakespeariane che utilizzavano il teatro nel teatro, come *Love's Labour's Lost* e *Midsummer Night's Dream*. Inoltre, ma è solo una suggestione, se pensiamo a *La bisbetica domata*, di cui Pirandello fra l'altro possedeva una copia in italiano, ricordiamo che attraverso l'uso del prologo diventiamo noi pubblico di un pubblico, e che l'opera è quindi tutta metateatrale. Christopher Sly è un povero calderaio ubriaco che viene ingannato da alcuni nobili, reduci tra l'altro da una cavalcata di caccia, che gli fanno credere che egli sia un nobile che è stato pazzo per 15 anni ritenendosi persona di basso rango, un calderaio appunto, ma che è in effetti un nobile e loro i suoi servitori. Sfruttando l'arrivo di una compagnia di attori mettono su un dramma per lui. È inevitabile notare una somiglianza.

Ma tornando ad *Enrico IV*, è proprio ai labili confini tra recitazione e non, tra pazzia e normalità che viene data maggior enfasi: "Credevamo ... che fosse sul serio!" diranno i finti servitori dopo la rivelazione, "E come è? Vi pare che non sia sul serio?"²⁶ risponde Enrico, spiazzandoli. La normalità risiede nella consapevolezza della maschera:

Sono guarito signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio quieto! – Il guajo e' per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla, la vostra pazzia²⁷.

L'arrivo degli attori ad Elsinore contribuiva a dissolvere le barriere tra fittizio e reale e l'uso della messa in scena che fa Amleto fa sì che Claudio assistendo alla rappresentazione, chieda luce e se ne vada.

²⁶ *Enrico IV*, cit., p. 354.

²⁷ *Ibid.*, p. 368.

Anche nell'*Enrico IV* c'è una sorta di rappresentazione nella rappresentazione, nella forma del *tableau vivant*. Il dottore mette i due giovani, Di Nolli e Frida, al posto dei due ritratti ovali che ritraggono il giovane Enrico e la giovane Matilda, ritratti posti nella sala del trono. Il dottore spera che Enrico vedendo all'improvviso questi giovani reali insieme ai giovani dei ritratti, venga riportato alla realtà. Si vuol quindi provocare una reazione che riveli la verità. La messa in scena implica costumi, istruzioni e come quella amletiana verrà interrotta con l'accensione della luce prima della prevista fine.

Ma oltre a queste analogie tra l'*Amleto* e l'*Enrico IV*, Enrico IV è anche shakespeariano perché ci ricorda tutti quei re che Anne Righter chiama appunto "Player-kings", o "mock-kings", dal regno imperfetto. I misfatti che hanno commesso intaccano la perfezione che dovrebbe accompagnare il simbolo del re. Rimorso, illecita ambizione spesso li obbligano a recitare. In Riccardo III, Claudio, Macbeth, Lear, Enrico IV, dice Righter, "il contrasto fra l'individuo e la parte che esso assume nel momento della sua incoronazione e così ovvio da evocare l'immagine dell'attore"²⁸; e infatti queste opere sono fitte di immagini teatrali. Naturalmente l'Enrico pirandelliano è *mock king* per eccellenza.

Enrico non è l'unico personaggio pazzo o impazzito di Pirandello; in realtà molti sono afflitti da un qualche tipo di pazzia, ma è una pazzia che appare quasi sempre rivolta a fini conoscitivi. Troviamo in alcune novelle ad esempio frasi come "È innegabile che io ragionavo bene, quand'ero matto"²⁹, e spesso i personaggi che ritrovano se stessi nella pazzia vengono rinchiusi o evitati perché come dice Enrico IV:

Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni³⁰.

²⁸ A. Righter, *op. cit.*, p. 121 (trad. mia). Ricordiamo che emblematicamente Amleto chiama Claudio "king of shreds and patches" (III,iv,104).

²⁹ *Quand'ero matto*, In *Novelle per un anno*, volume II, tomo II, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1987, p. 785, ma per questo concetto si veda anche *Il treno ha fischiato*, volume I, tomo I, Milano, Mondadori 1985, pp. 662-70.

³⁰ *Enrico IV*, cit., p. 352.

I veri pazzi ci vien sempre detto sono coloro che non sono consapevoli della loro pazzia. In *Non si sa Come*, il protagonista Romeo Daddi è impazzito; scopriremo che la ragione è un improvviso senso di colpa per aver tradito la moglie con la moglie del suo miglior amico. Ma è ciò che implica la pazzia che qui ci interessa. Romeo non crede di essere pazzo, ma solo di aver ottenuto nuove capacità d'intuito, maggiore penetrazione dei problemi

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 vedere³¹.

L'ambiguità dei termini saggezza e follia, la metafora della vista e della cecità possono suggerirci la figura del fool e lo stesso King Lear. La maschera della pazzia è considerata rifugio "Tu non sei pazzo, lo fai" gli dice la moglie, e lui risponde "vorrei farlo, per davvero..sarebbe così comodo sotto la maschera"³², quasi a ricordarci Jaques di *As You Like It*, il suo desiderio per "l'abito variopinto" del fool, perché al fool è concesso dire la verità; "motley is the only wear" dichiarava appunto Jaques, e poi, "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"³³. Del resto un'opera come *Il Berretto a Sonagli* evoca fin dal titolo la figura del fool, il suo coxcomb; e sebbene l'opera tratti del problema dell'immagine rispetto alla realtà, le ultime parole del protagonista Ciampa, richiamano fortemente il fool:

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:

³¹ In *Maschere Nude*, Milano, Mondadori 1985 (1958), volume II, p. 836.

³² Ivi.

³³ *As You Like It*, II,vii,34, 58-60.

Fare il pazzo! Potessi farlo io, come piacerebbe a me!... cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a spuntare in faccia alla gente la verità³⁴.

Il tema è sempre legato al più ampio tema della maschera e quindi alla questione metateatrale, ma vi sono, credo, echi suggestivi.

Il più palese esperimento metateatrale lo si ha con la cosiddetta trilogia pirandelliana del teatro nel teatro, composta dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. In tutte e tre le opere si gioca su vari livelli di realtà.

Nella prima e più famosa abbiamo in scena un capocomico che con i suoi attori fa le prove di un dramma – tra l'altro di Pirandello, *Il Gioco delle parti*. Ora ricordiamo che Pirandello nei suoi saggi ci illustra pienamente le sue riflessioni sul teatro. Egli vorrebbe che il prodotto artistico, così come l'artista\drammaturgo lo crea, prendesse vita autonomamente, senza bisogno di mediazione. Quindi contro il teatro di regia, ma, quasi paradossalmente, contro il ruolo dell'attore, o di certo modo di recitare:

Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore.

Ebbene quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove d'un suo lavoro, non grida allo stesso modo: – No! Così no! – torcendosi come a un supplizio, per il dispetto, per la rabbia, per il dolore di non veder rispondere la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui³⁵.

E in un altro saggio:

L'opera letteraria e' il dramma e la commedia concepita e scritta dal poeta: quella che si vedrà in teatro non e' e non potrà essere altro che una traduzione scenica. Tanti attori e tante traduzioni, più o meno fe-

³⁴ In *Maschere Nude*, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1986, pp. 682-83.

³⁵ *Illustratori, attori e traduttori*, cit., p. 215,216.

deli, più o meno felici; ma, come ogni traduzione, sempre e per forza inferiori all'originale³⁶.

Il capocomico ha problemi con gli attori, consiglia, dirige, tutto ciò a preparare il contrasto con i personaggi che stanno per entrare in scena. Come ricordiamo i sei personaggi sono appunto *personaggi*, non attori, costretti a rappresentare sempre la loro storia, e giungono sul palcoscenico a chiedere proprio questo. Naturalmente non comprendono i suggerimenti del capocomico, come egli possa dir loro come e cosa dire visto che sono essi stessi il prodotto artistico: è il sogno pirandelliano dell'arte che prende forma autonomamente come accadrà nei *Giganti della montagna*.

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?

Dice Il Padre agli attori. L'equivoco nasce perché il capocomico non comprende la realtà dei personaggi, "Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro!" risponderà infatti³⁷.

Ed è lo stesso Pirandello a dirci la differenza: capocomico e attori non riescono a distinguere tra persona e personaggio, tra avere forma e essere forma. Questa autenticità del personaggio contrapposta all'attore non perfetto e al regista, il desiderio di un attore puro che possa immedesimarsi nell'opera d'arte fin da risultarne quasi emanazione, ci riporta al famoso passo dell'*Amleto* (II,ii) in cui Amleto stesso nota il totale coinvolgimento dell'attore che piange per Ecuba e tutte le riflessioni che ne derivano. È naturalmente la storia dei personaggi la cosa più reale dell'opera.

L'importanza data al rapporto di Amleto con gli attori, alla veridicità del recitare, richiamata nei *Sei personaggi*, ricorda anche alcune parti di *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* di Tom Stoppard. Gli

³⁶ *Teatro e Letteratura*, in *Saggi, Poesie e Scritti vari*, cit., p. 1023.

³⁷ *Sei personaggi in cerca di autore*, in *Maschere Nude*, volume 1, cit. p. 86,96.

attori, che peraltro sono sei, incontrano Rosencrantz e Guildenstern, e ne segue questo dialogo:

Guil: Well..aren't you going to change into your costume?
 Player: I never get out of it, sir.
 Guil: Always in character.
 Player: That's it.
 Guil: Aren't you going to – come on?
 Player: I *am* on³⁸.

Non è forse casuale che sia proprio questo aspetto che i due drammaturghi novecenteschi isolano e amplificano.

In *Ciascuno a suo modo*, titolo quasi shakespeariano, il gioco realtà-finzione e la metafora teatrale si ampliano. Innanzitutto la rappresentazione ha inizio fuori dal teatro – a confermare che tutto il mondo è palcoscenico – dove riceviamo un volantino che ci informa che assisteremo a una storia vera. I presunti veri protagonisti su cui si basa la rappresentazione sono presenti tra il pubblico, ed è quindi definito “dramma a chiave”. Non solo, ma durante l'intervallo il sipario si apre su una scena che rappresenta persone uscite da teatro che hanno assistito appunto a questa rappresentazione. Dice lo stesso Pirandello:

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 piano³⁹.

Non solo; quando il pubblico si accorgerà che i veri protagonisti sono presenti a teatro:

³⁸ T. Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, London, Faber & Faber 1968 (1967), p. 26.

³⁹ *Ciascuno a suo modo*, in *Maschere Nude*, volume I, cit., p. 155.

La presenza in teatro tra gli spettatori della commedia, della Moreno e del Nuti (i “veri” protagonisti della storia rappresentata), 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'arte⁴⁰.

Alla fine i due monteranno sul palcoscenico a protestare, come nei *Sei personaggi*, si lamentano che gli attori non possono recitare la loro storia.

Ma ciò che è interessante è che è stato l'assistere alla rappresentazione ad aprire gli occhi ai due. Gli attori che li rappresentano in scena, dopo alterchi vari ammettono la loro colpa, e cioè d'aver provocato un suicidio per via del loro amore e si allontanano consapevoli che questa colpa li seguirà per sempre. Osservandoli i veri protagonisti comprendono la loro colpa e si allontanano insieme, con quella stessa consapevolezza, sono stati anch'essi come “guilty creatures, sitting at a play”, come diceva Amleto⁴¹. Il commento sarà “Hanno fatto per forza sotto i nostri occhi, senza volerlo, quello che l'arte aveva preveduto!”⁴²

Il riconoscere la colpa quando la si vede rappresentata ci rimanda nuovamente a Claudius che assiste alla messa in scena del suo delitto. Naturalmente la sovrapposizione teatro-realtà, la loro reciproca influenza, è in primo piano. Se nei *Sei personaggi* abbiamo visto personaggi contro regista, e qui, pubblico contro attori, in *Questa sera si recita a soggetto*, finalmente abbiamo gli attori contro il regista.

Anche qui troviamo un regista, Hinkfuss, tipico regista non amato da Pirandello, che così si esprime: “In teatro l'opera dello scrittore non c'è' più... c'è' la creazione scenica che n'avrò fatta io, e che è' soltanto mia”⁴³.

Come Amleto che fa un discorso introduttivo su certi aspetti dell'arte drammatica, e come anche Quince in *Midsummer Night's*

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ II,ii,585.

⁴² *Ciascuno a suo modo*, cit., p. 197.

⁴³ *Questa sera si recita a soggetto*, in *Maschere Nude*, volume I, cit., p. 208.

Dream – che cercava di mettere in scena una commedia, assegnava le parti, aveva rapporti difficili con gli attori, alcuni riluttanti, decideva di inserire un prologo – così Hinkfuss discute e litiga con i suoi attori. Siamo di nuovo di fronte ad un esperimento palesemente meta-teatrale, ma anche all'interno del dramma, quando finalmente si riesce ad iniziarlo, i riferimenti sono teatrali: il capofamiglia assiste a uno spettacolo, poi tutta la famiglia si reca a teatro. Molti sono i riferimenti al valore della “giusta” recitazione, ad attori che prima incapaci di sostenere ruoli drammatici finiscono, quando riescono “spontaneamente” a recitare, a farlo con tale immedesimazione che soffrono, piangono, e la prima attrice rischia addirittura di morire di cuore. Questo oltre a rimandarci alla sofferenza dell'attore in Amleto, ci ricorda anche, per esempio, Giulia nei *Two Gentlemen of Verona*, che parla di una rappresentazione a cui aveva preso parte e racconta che il suo coinvolgimento era stato tale che le aveva fatto provare quello stesso dolore che recitava. Si dice infatti:

For I did play a lamentable part
Madam it was Ariadne passioning
For Theseus' perjury and unjust flight;
Which I so lively acted with my tears
That my poor mistress, moved therewithal,
Wept bitterly; and would I might be dead
If I in thought felt not her very sorrow⁴⁴.

Gli attori finiscono con lo scacciare Hinkfuss “O via lei o via noi”, esprimono le convinzioni di Pirandello, “quando si vive una passione, ecco, il vero teatro.. la vita che nasce non la comanda nessuno”⁴⁵, prendono in mano la situazione, decidono le parti, lo scenario, le luci, si truccano l'un l'altro e la rappresentazione continua. Quando Hinkfuss riapparirà per lamentarsi dell'interpretazione, il primo attore dirà “Ci vuole l'autore” e Hinkfuss dirà “No, l'autore no”.

⁴⁴ *The Two Gentlemen of Verona*, IV,iv,162-8.

⁴⁵ *Questa sera si recita a soggetto*, cit., pp. 271-72.

Queste le espressioni, diciamo, palesi di teatro nel teatro; anche opere come, *Così è, se vi pare, Il gioco delle parti, Come prima meglio di prima, L'amica delle mogli*, contengono personaggi che dirigono l'azione e vi riflettono sopra, che sono dunque ravvicinabili al ruolo di regista. Ma, a parere di Borsellino sono “*I Giganti della Montagna* la più elaborata esperienza di metateatro pirandelliana”⁴⁶.

Si tratta di una compagnia di attori girovaghi che vogliono mettere in scena l'opera di un poeta che si dice si sia suicidato per amore di Ilse, la prima attrice della compagnia stessa. L'opera è *La favola del figlio cambiato* dello stesso Pirandello.

Qui tutto si muove tra realtà e illusione, ma una vera illusione, se così si può dire. Gli abitanti di villa della Scalogna dove approda la compagnia, hanno qualcosa di realmente soprannaturale. In particolare il loro capo, Cotrone è un mago, produce lampi e tuoni, appaiono luci, si odono voci, si sente musica:

Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. È cosa naturale, Avviene ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto, i sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa. Niente, sono voci, non si spaventino...non si turbi, Contessa! Si formano nell'aria⁴⁷.

Sono elementi magici che ricordano *La Tempesta* e la magia di Prospero, un uomo allontanato dalla società, che sottomette un ambiente ostile trasformandolo in un'isola favolosa facendo ricorso alle risorse magiche del suo intelletto e della sua fantasia; diceva Calibano:

Non aver paura: l'isola è piena
di rumori, di suoni, di dolci arie
che danno gioia e non malinconia.

⁴⁶ N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza 1983, p. 127.

⁴⁷ *I Giganti della Montagna*, in *Maschere Nude*, volume II, Milano, Mondadori 1985 (1958), pp. 1337-1338.

Talvolte note acute di migliaia
di strumenti mi ronzano all'orecchio,
o voci che mi fanno addormentare
anche se desto dopo lungo sonno...⁴⁸

Ci troviamo inoltre su un'isola in cui gli Scalognati vivono in un mondo sospeso tra magia e realtà. Ricordiamo che Pirandello, che non cita direttamente *La Tempesta*, dirige una rivista di nome *Ariel* firmandosi a volte Prospero, a volte Caliban.

Gli attori che arrivano pensano che la magia sia teatro. Ilse è ossessionata dalla messa in scena, come se recitare fosse una sorta di espiazione.

Tutta l'opera vuole esaltare l'arte contro l'incomprensione del mondo materialista che verrà assunto dai giganti nell'ultima parte dettata, pare, da Pirandello al figlio il giorno della sua morte. Infatti il finale dell'opera è "raccontato" dal figlio. Cotrone si oppone a questo mondo materialista, ma anche agli attori, ribadisce il concetto pirandelliano dell'arte "spontanea":

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 stessi⁴⁹.

Cotrone offre ospitalità agli attori che durante la notte si recano nel cosiddetto Arsenale delle Apparizioni; lì trovano oggetti per rappresentare la loro tragedia, fantocci dalla parvenza umana che prendono vita e danzano insieme agli spiriti degli attori. Per Cotrone questo non è strano: mentre egli stesso leggeva il copione, i fantocci si sono materializzati:

A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Quei fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi che essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare⁵⁰.

⁴⁸ *La Tempesta*, III,ii,141-47 (trad. Quasimodo)

⁴⁹ *I Giganti della Montagna*, cit., p. 1341.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1362.

Questa scena, ci ricorda il clima del *masque*, appare molto vicina, come tono e atmosfera a quella della *Tempesta*, nella terza scena del III atto in cui vi sono vere e proprie apparizioni e in cui Sebastian parla di "fantocci animati", e le parole di Cotrone sono vicinissime quelle di Prospero più avanti in cui rispondendo all'incredulo Ferdinand dopo l'apparizione delle dee dirà:

Spirits, which by mine art,
I have from their confines called to enact,
My present fancies⁵¹.

L'opera si conclude con la messa in scena dell'opera per i Giganti in occasione di un matrimonio, come accadeva in *A Midsummer Night's Dream*, ma i Giganti non appariranno, accettano che l'opera venga messa in scena per il popolo incolto che infatti non comprende il valore dell'opera e chiede invece balli e canti. Ilse non sopporta questo e muore, "il suo corpo spezzato in due come un fantoccio rotto", altri vengono addirittura sbranati dal pubblico. Pirandello spiega le ragioni di questo 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 essi⁵².

L'accordo magico di poesia e natura desiderato da Cotrone (e da Pirandello) esclude la mediazione degli attori e l'equivoco rapporto con il pubblico. Come nell'Arsenale delle apparizioni, la rappresentazione deve emanare direttamente dalla fantasia del poeta.

⁵¹ *The Tempest*, V,i,120-22.

⁵² *I Giganti della Montagna*, cit., p. 1375.

Secondo Borsellino, "il mito dell'arte resta a testimoniare piuttosto che una pacificazione con la realtà a un livello intellettuale e spirituale superiore, l'impossibilità del superamento dei conflitti tra l'essere e la storia, la poesia e il mondo anche nell'ascesa immaginaria"⁵³.

Oltre a queste affinità tra i *Giganti* e la *Tempesta*, non può sfuggire che siano entrambe ultime opere (*Non si sa come* è posteriore come data di pubblicazione), che molti hanno voluto vedere Shakespeare in Prospero e Pirandello in Cotrone. *La Tempesta* si svolge appunto su un'isola e anche se nei *Giganti* si dice che tempo e luogo sono indeterminati, al limite fra favola e realtà, una voce dirà che ci troviamo su un'"isola selvaggia" e lo stesso Cotrone parla del luogo come di un'isola.

Prospero però, rinuncia alla sua magia – non così Cotrone. C'è una differenza simile a quella che si può riscontrare tra Enrico e Amleto. Sia Amleto che Prospero hanno un ruolo nella vita normale – anche se Prospero se n'è allontanato per un po' – mentre Enrico e Cotrone rimangono nell'artificio, nel non reale, e, come ci ricordava il fu Mattia Pascal "non si vive fuori dalla storia".

Ma entrambe le opere, mi sembra, compiono un'operazione simile con il metateatro. Esso diventa non più parte – seppur significativa – dell'opera drammatica, ma ne diventa la sostanza, la totalità.

⁵³ N. Borsellino, *op. cit.*, p. 129.