I molti teatri di Pirandello. Dalla forma classica al continuo stravolgimento dell'improvvisazione

Questa sera si recita un happening

NEL 1963 una rivista americana che è stata importante per l'evoluzione del teatro contemporaneo, la *Tulane Drama Review*, la cui anima era il teorico e regista Richard Schechner, dedicò per la prima volta grande spazio a uno spettacolo del teatro italiano: questo spettacolo *era* la mia messinscena di *Ciascuno a suo modo* di Pirandello al Teatro Stabile di Genova, nel 1961. Venni intervistato per la *Tulane* da Gino Rizzo, eccellente studioso, esperto di Pirandello, che allora era alla New York University e oggi insegna a Sydney. Quello spettacolo, a detta già della critica italiana e francese, aveva contribuito a rinnovare l'approccio a Pirandello, liberandolo da due luoghi comuni: primo, la *rettorica del* «contrasto fra vita e forma», slogan lanciato da Adriano Tilgher nei primi anni Venti; e secondo, l'immagine di Pirandello «drammaturgo del relativismo». Questa seconda etichetta si era imposta, anche, proprio come immagine per la famosa fotografia di Pirandello insieme a Einstein a Princeton, nel 1935. Io sostenevo nel mio spettacolo che la funzione sperimentale di Pirandello andrebbe piuttosto paragonata a quella di un Planck o di un Heisenberg, nello sfondo della teoria dei quanti e del principio di indeterminazione. Sono paragoni che vanno intesi come semplificazioni di incroci culturali complessi. In *Ciascuno a suo modo*, del 1924, Pirandello introduce dichiaratamente il principio, analogo, dell'àlea, caro anche alle avanguardie artistiche; lo introduce sia nel finale, che lascia «aperto», probabilistico, sia nei celebri «Intermezzi» in cui viene messo in scena il pubblico che discute. «Facilmente» dice la didascalia «si potrebbero recitare a soggetto». Erano appunto gli Intermezzi ad avere interessato particolarmente la *Tulane Drama Review* perché nei primi anni Sessanta si elaboravano e si *sperimentavano* in varie direzioni i temi della partecipazione del pubblico allo spettacolo, del teatro come totalità testo-attori-spettatori-spazio, del teatro/vita: temi affrontati da Pirandello nel 1924, ritrovati per altre strade da Schechner nei suoi spettacoli, e approfonditi da lui teoricamente con i concetti di *environment* e di *performance*. Va ricordato che negli anni Cinquanta anche il gruppo americano destinato a maggior fama mondiale, e a fine quasi tragica, il Living Theatre, si era servito di Pirandello, e cioè di *Questa sera si recita a soggetto*, per difendere la creatività contro l'interpretazione, e per rompere lo schema, glorioso ma rigido, del «teatro all'italiana», platea e palchi di qua, l'arcoscenico in mezzo, e di là la scatola magica del palcoscenico. Sono passati venticinque anni da quel mio spettacolo (più di trenta dallo spettacolo del Living). In questo tempo si sono ulteriormente chiariti molti degli equivoci che annebbiavano una considerazione oggettiva, disincantata ma serena, dell'opera di Pirandello; equivoci che avevano impedito, anche, di definire il suo ruolo di creatore, testimone e catalizzatore (dimostrato fra l'altro da quella intervista americana del 1963) di tutta una serie di modi di fare teatro, quelli che chiamerei i «molti teatri di Pirandello».

• • •

Un diavolo nel laboratorio faustiano di Pirandello c'è stato fin dall'inizio e poi *sempre*: *il dèmone dello spettacolo*. Ogni volta che concepisce e scrive, Pirandello — sia come narratore sia come drammaturgo — inventa e mette in moto un complesso apparato verbale/visivo, codificato, nel caso dei drammi, in dialoghi e didascalie. Già in un progetto degli ultimi anni Ottanta dell'Ottocento, che prevedeva il pubblico come personaggio attivo, e nelle scene buttate giù a Bonn di un *Provando la commedia*, e poi specificamente dal 1921 al 1936, Pirandello ci presenta ipotesi sceniche nelle quali si riflettono e si compendiano, e anche si incrociano e contraddicono, le due grandi ricerche dei teorici e registi di fine Ottocento e del Novecento: non tanto, a parer mio, la *riteatralizzazione del teatro*, quanto la *teatralizzazione della vita*.

Abbozzi giovanili a parte, Pirandello comincia col discutere la mentalità del tradizionale sistema teatrale italiano basato sul «grande attore» e sul capocomico-direttore; per questo, nel 1921 fa iniziare con una prova del suo stesso *Giuoco delle parti* quei *Sei personaggi in cerca d'autore*, dove un gruppo di ombre più vive dei vivi invadono lo spazio scenico, lo dissacrano e lo riconsacrano con violenza e lirismo rituali. Con il punto di vista egotistico e troppo spesso ignorante dell'attore che non vede più in là di se stesso aveva già dovuto fare i conti negli anni (1916-17) della collaborazione con Angelo Musco, mattatore del teatro in dialetto siciliano. Poi si apre, beffardamente, alle movenze delle avanguardie, specie del Manifesti del futurismo, in *Ciascuno a suo modo*, psicodramma (la protagonista si chiama Moreno, come il fondatore viennese del movimento psicodrammatico) in cui gli spettatori di uno spettacolo pirandelliano (onde un curioso «manierismo») e i personaggi «veri, della vita», ne discutono e si riconoscono nei personaggi recitati, al punto che scontrandosi fra di loro e con gli attori rendono impossibile lo spettacolo; e tutto vi si conclude con la magia del *gesto*, che rivela (1924!) come si stia aprendo, nella storia vissuta, la strada alle manifestazioni immedesimanti dei dittatori, al «cattivo teatro del fascismo»: negli anni successivi dirà così Brecht. Se è vero che Pirandello ricorre al gesto ipnotizzante e massificante con spericolata genialità, indifferente alle conseguenze sociali di esso, è anche vero quanto Brecht affermerà negli anni Trenta, che «se subordiniamo la nostra indagine al timore delle possibili conseguenze non si va più avanti»; e in questa terribile autorizzazione all'arte e alla scienza, di varcare ogni limite, Pirandello e Brecht concordano.

Dopo avere codificato quasi per scommessa la àlea, non codificabile per definizione, dello happening futurista, Pirandello passa a codificare qualcosa di altrettanto incodificabile, e cioè la spontaneità rousseauiana della «festa»: è la *Sagra del Signore della Nave*, rutilante eppure bieco atto unico basato su uno scambio di ruoli fra uomini straziati e vocianti e maiali scannati e urlanti. Altra scheda, questa della «festa», che rimarrà aperta fino a oggi nel dibattito teatrale (e politico) fra spettacolo organizzato e azione effimera; altra suggestione del «gesto» e della immagine, in questo caso l'apparizione dello stendardo col Cristo nerastro e insanguinato.

Viene poi, nel 1930, la discussione sulla dittatura del regista in *Questa sera si recita a soggetto*. In proposito si è giustamente parlato di relazioni con la regia espressionista: l'alemanno «dottor Hinkfuss» esprime le idee del grande regista Leopold Jessner; ma sappiamo che già in uno scritto sulla *Azione parlata*, del 1899, Pirandello aveva ben distinto i diritti dello spettacolo da quelli del testo. *Questa sera* esplicita una prassi ininterrotta di Pirandello, quella della trasposizione scenica delle proprie opere narrative; ed è, più in generale, tutto il tema del «teatro di secondo grado» con cui stiamo tuttora facendo i conti. C'è un ricorso al melodramma verdiano. E andrebbero analizzate le vicinanze di Hinkfuss non solo con Jessner ma con *Mario il mago*, il prestigiatore fascistizzante di Thomas Mann. E, su tutt'altro versante, una citazione dal Cechov di *Tre sorelle*: quel gruppetto di ragazze e di ufficiali di guarnigione... 1935/36: nei *Giganti della montagna* quanti «teatri» si incontrano e cozzano, e anche si mischiano e si ibridano reciprocamente! Il teatro terapeutico in comunità alternative, il teatro di animazione, il teatro del gruppo vagabondo e incompreso, il teatro di poesia, l'attore/vittima sacrale pronto a morire di crudeltà alla Antonin Artaud, la contestazione dei pochi — e — poveri, la festa popolare/ufficiale dei grandi costruttori e bonificatori che vogliono solo essere divagati; e, su tutto, la figura «sciamanica» di Cotrone, che superando la figura «professionale» del regista ne vaticina i limiti storici. Questo capocomunità un po' psichiatra e un po' burattinaio, che agisce in spazi non-teatrali, non ufficiali, e predica la priorità del fantasmatico sull'attorico, e quindi dell'antropologico sullo storico, e dell'archetipico sul tipico, anticipa molte tematiche successive.

In questo percorso, dunque, Pirandello ha vissuto le glorie e le miserie del «teatro del grande attore»: potrei ricordare, oltre ai suoi problemi con Angelo Musco, quelli con Antonio Gandusio, che fraintese per una pochade *L'uomo, la bestia e la virtù* portandolo al disastro. Ha dato il suo contributo (il maggiore fra le due guerre, alla metà degli anni Venti) al rinnovamento strutturale del teatro italiano, registico e non attorico, d'arte e non commerciale, stabile e non itinerante, con il «Teatro d'Arte» all'Odescalchi di Roma, impresa finora poco studiata ma che adesso è oggetto di una mostra curata da Sandro D'Amico e dal Museo/Biblioteca di Genova, dalla quale emergerà un'avventura più breve ma non meno appassionante di quella di un Copeau al Vieux Colombier o di un Brecht al Berliner Ensemble. Si è d'altronde offerto, in quello stesso periodo, come autore da essere usato e ricreato senza proteste, dalla grande regia europea, da Pitoëff ai tedeschi. Ha fatto, a suo modo, del teatro in esilio. Ha conservato negli ultimi anni un semi/silenzio drammaturgico, dichiarando di voler ritornare a quella che allora chiamò la sua vera *forma e vocazione*, la narrativa. Ha ripreso a lavorare sui *Giganti* soltanto per le sollecitazioni del Maggio Musicale Fiorentino, avviandosi a confrontarsi con il grande spettacolo all'aperto. Ma anche le questioni della individualità alle prese con le strumentalizzazioni e i fraintendimenti dei mezzi di comunicazione di massa, con il loro esercito apparentemente invincibile di sicofanti e buttadentro e teorici della prevalenza del visivo e del transeunte, sono non solo anticipate ma dialettizzate in *Quando si è qualcuno* del 1933. È un'opera poco compresa e per nulla rappresentata, che autobiografizza senza pietà il tema del desiderio di evolversi in urto con le classificazioni stereotipe.

Oggi, infine, per i teatranti italiani e il loro pubblico, quello di Pirandello è un teatro non più di elucubrazioni ma di trame appassionanti, quasi da thriller, sempre diverse nonostante la monomania tematica di fondo, e di tanti interessantissimi e bizzarri personaggi, uomini e donne sbalestrati in un mondo che non capiscono e che non li capisce. C'è quindi chi si azzarda a leggerlo perfino in termini di «disimpegno»...

Luigi Squarzina

(Da una relazione preparata per un Incontro su Pirandello a New York, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Treccani e della New York City University)

Marta Abba, Pirandello e Lamberto Picasso durante le prove di «La nuova colonia». Sotto, lo scrittore ed Einstein a Princeton negli Usa

Viaggio negli allestimenti pirandelliani nel mondo. Dullin, Pitoeff, Reinhardt, poi Vilar, Piscator, Strehler e Grüber: quasi una rivoluzione della messinscena

Professione Regista

LA VICENDA del teatro pirandelliano in Europa e — più generalmente — nel mondo è una storia di amori e disamori con i suoi alti e bassi che dura ancora oggi, in cui possiamo riconoscere un'identica evoluzione: un vero e proprio boom, anzi una consacrazione mondiale che compensa in certo qual modo le alterne vicende sui palcoscenici europei, durante la vita dell'autore; una fase più o meno lunga di voluta dimenticanza, seguita, subito dopo, da una rinascita piuttosto importante — attorno agli anni Settanta — di un creativo interesse nei suoi confronti.

Forse l'esempio più tipico di questa riflessione è la scena francese. È qui, infatti, che Pirandello riceve i suoi primi riconoscimenti europei. È qui che la nascente regia trova nel suo teatro un'occasione per sperimentare la propria visione del mondo. Succede con Charles Dullin grande attore e regista, maestro — a sua volta — di attori (come Barrault e Artaud) che firma ben due spettacoli *Il piacere dell'onestà* (1922) e soprattutto *Così è se vi pare* la cui messinscena pazientemente ricostruita perfino nei movimenti con disegni e fotografie ci mostra attori vestiti rigorosamente anni Venti muoversi circolarmente come pedine su di un pavimento a scacchi bianchi e neri che non può non riportarci alla memoria quello dei *Giuoco della parti* nell'edizione dei Giovani.

Ma l'immagine pirandelliana probabilmente più indimenticabile di questi anni sui palcoscenici d'Oltralpe è senza dubbio quella legata a Georges e Ludmilla Pitoëff e a quel loro ascensore che conduce sul fondo del palcoscenico nudo i sei personaggi (1932) dagli occhi oscuri per il bistro. Come se su quelle tavole — dicono le cronache — irrompesse davvero il nuovo teatro. E il miracolo si ripete qualche anno più tardi con *Questa sera si recita a soggetto*.

Anche in Germania è la regia a far conoscere il teatro di Pirandello, con il grande, immaginifico Max Reinhardt e i *Sei personaggi* (30 dicembre 1924). La data di questo allestimento dove i personaggi sembrano uscire dall'immaginario spettrale del teatro espressionista, è storica anche da un altro punto di vista: le 131 repliche, un vero record per i tempi, di questo allestimento. Eppure in quei primi anni la presenza di Pirandello sulla scena tedesca non avviene senza controversie. Ne fa fede il caso di *Questa sera di recita a soggetto* (1930) passata indenne a Koenisberg dove — scrivono — «il pubblico si dimostrò propenso a tollerare anche questo scherzo» e invece contestatissimo a Berlino dove gli spettatori prendono alla lettera l'invito degli attori a partecipare alla recita con scambi di insulti fra platea e regista e svenimenti di più di un'attrice.

Abbastanza identica, in quegli anni Venti, la situazione in Inghilterra dove la rappresentazione dei *Sei personaggi* si deve fare privatamente perché Lord Chamberlain considera il dramma troppo osceno. Eppure è in Inghilterra che avviene, nello Yorkshire, grazie a Fredrick May, letterato traduttore e teatrante, la prima mondiale di *Lazzaro* nel 1929 nell'interpretazione di quel Donald Wolfit più tardi diventato Sir che è stato uno dei più grandi Riccardo III della scena inglese oltre che, in tempi recentissimi, l'ispiratore del personaggio del vecchio attore in *Servo di scena*.

Quando nel 1923 Pirandello giunge a New York sulla Duilio allo scalo 97 della 57 strada, il suo nome grazie a Brock Pamberton è già sulla bocca di tutti, anche se con qualche scandalo. L'occasione del viaggio è legata alla prima americana di *Enrico IV* qui ribattezzato *The living mask*; ma sono già stati presentati i *Sei personaggi* e *Come prima, meglio di prima* con il titolo risibile di *Floriani's wife*. Il secondo viaggio dello scrittore, invece, compiuto quasi alla vigilia della morte nella speranza di potere realizzare a Hollywood per la Metro *I sei personaggi* con la regia di Reinhardt che le persecuzioni naziste hanno spinto ad abbandonare la Germania, resta invece senza frutto. Pirandello, si sente male, e a Hollywood non va neppure.

Poi il silenzio. La fine della II guerra mondiale ci propone un rinato interesse per il teatro pirandelliano. Ma, questa volta, i protagonisti di questo ritorno sono i grandi attori della nuova generazione, quella che vuole cambiare il teatro. Come Jean Vilar, per esempio, che ci propone (1951) un *Enrico IV* dai capelli maltinti, troppo truccato, come un parente dei grandi folli di Shakespeare. Anche il grande e discusso Gustav Grundgens sceglie lo stesso personaggio come emblema della vicenda umana di un uomo giunto all'apice del dubbio. Ma il tentativo che fa più discutere è la messinscena che Erwin Piscator, tornato dall'esilio americano, fa (1957) di *Come tu mi vuoi* dove il padre del teatro politico tenta di restituire l'immagine della Berlino espressionista prima dell'avvento di Hitler. E sempre di questi anni è la messinscena tedesca dei *Giganti della montagna* firmata da Strehler con il grande Bernhard Minetti: uno spettacolo controverso ma destinato a lasciare un segno.

Gli anni Sessanta vedono, nei confronti di Pirandello un interesse più formalistico che di rinnovamento: ne fa fede, per esempio, il *Questa sera si recita a soggetto* che Barrault mette in scena come un musical e il *Trovarsi* che Delphine Seyrig, appena reduce da *Marienbad* interpreta in una scena tutta bianca e nera in chiave quasi cinematografica.

Ma va segnalato il disinteresse della scena inglese che forse trova una spiegazione se rapportato alla mirabile fioritura della drammaturgia contemporanea in quel paese. Degni di segnalazioni sono, infatti, solo l'*Enrico IV* con Albert Finney per il Citizens' Theatre di Glasgow, e Paul Scofield nel ruolo di Leone Gala nel *Giuoco delle parti*. Ma siamo ormai agli anni Settanta e Ottanta che sono percorsi dall'attenzione tutta sperimentale della nuova regia per Pirandello visto come momento di verifica essenziale proprio quando la funzione della messinscena sembra essere entrata in crisi. Tralasciando un *Sei personaggi* alla Comedie firmato Bourseillier dove la voce di Giorgio Strehler, registrata, legge in francese la prefazione dell'autore, è sempre con i *Sei personaggi* che la Francia ripropone, la scorsa stagione, il suo «anno Pirandello». Gli allestimenti sono addirittura due: a Parigi Jean Pierre Vincent grazie a Ugo Tognazzi ci rappresenta un *Sei personaggi* realistico. A Grenoble Bruno Boeglin ne fa un paesaggio con rovine. Il primo organizza un sogno ad occhi aperti, il secondo un incubo.

Enrico IV e i *Sei personaggi* seguono anche in Germania il rinato interesse per Pirandello. Sono due messinscene iconoclaste: la prima firmata da Augusto Fernandez in chiave di boulevard, la seconda da Klaus Grüber in un palcoscenico ingombro di rottami e tubi al neon dove a giganteggiare è, soprattutto, la poltrona del Capocomico intento per tutto lo spettacolo a fumarsi il suo sigaro. Ma forse lo spettacolo più controcorrente di tutti lo mette in scena Werner Schroeter: è un *Don Carlos* dove però Verdi e Schiller non sono che un pretesto: in realtà è *Questa sera si recita a soggetto* che si rappresenta.

Il silenzio della scena inglese (che faceva scrivere a un critico come Eric Bentley «abbiamo bisogno di Pirandello», ma che in questi anni si è mostrata particolarmente sensibile alle riletture di Ibsen, Cechov e Strindberg) si apparenta al silenzio statunitense dove negli anni Cinquanta il solo Living Theatre, ha il coraggio di mettere in scena il testo più aperto di Pirandello *Questa sera si recita a soggetto*, come omaggio, in un momento delicato della propria crescita, a un maestro della teatralità. Ma influenze di Pirandello sono riconoscibili in più di un autore a partire da Thornton Wilder per arrivare fino a Shepard. E poi cos'è *A chorus line* se non una riedizione melensa, in chiave di musical del glorioso *Questa sera si recita a soggetto*?

Maria Grazia Gregori

Judith Malina: chiamatelo Maestro

Pirandello è stato un grande precursore: è stato fra i primi a spezzare la quarta parete che ci separa dal pubblico, ad infrangere l'illusione dell'artificio teatrale. La sua influenza sui lavori del Living Theatre è stata grande, e duratura, a partire dai nostri primi allestimenti di *Questa sera si recita a soggetto* e dei *Giganti della montagna* (che abbiamo presentato per primi in America, con il patrocinio della Pirandello Society) fino alla nostra attività più recente. Ho conosciuto il suo teatro al Dramatic Workshop di Erwin Piscator, che allora si teneva alla Nuova scuola di ricerche sociali, all'interno della Columbia University (ora è un'istituzione indipendente).

Avevo assistito a una conferenza tenuta da Paolo Milano, il grande studioso di Pirandello, e subito dopo la conferenza si era svolta una lettura di *Questa sera si recita a soggetto*. Quella lettura si trasformò successivamente in una vera e propria messinscena, diretta da Piscator e allestita al Workshop. La forma pirandelliana (l'interazione tra il pubblico e l'azione drammatica) è stata fondamentale per il Living Theatre. Abbiamo allestito *Questa sera si recita a soggetto*, due volte, la prima nel 1955 quando lavoravamo alla Centesima Strada, nell'*uptown* newyorkese, la seconda nel 1960 al nostro teatro nella Quattordicesima Strada. E abbiamo anche allestito la prima americana dei *Giganti della montagna*, in cui io stessa recitavo con Julian Beck e Joe Chaikin, in una serata unica promossa dalla Pirandello Society.

In realtà, si può dire che l'intero concetto del rapporto palcoscenico/pubblico deriva dai primi esperimenti di Pirandello. Era un drammaturgo di incredibile profondità, e anche dopo quarant'anni di lavoro sui suoi testi, la sua complessità comincia appena ad affiorare.

Judith Malina