

Pirandello e i personaggi rifiutati da un autore scomparso

scritto da Pirandelloweb.com

Di Monica Canu

Dalla necessità di rappresentare sulla scena ciò che il testo esprime, dalla consapevolezza che gli attori non coincidono con i personaggi, dalla dicotomia tra ricostruzione scenica e immaginazione, nasce in Pirandello l'esigenza di concentrare il ruolo di direttore di scena allo scrittore e al drammaturgo.

[Indice Tematiche](#)



Pirandello con la Compagnia, Questa sera si recita a soggetto, Teatro di Torino, Lunedì, 14 Aprile 1930

Pirandello e i personaggi rifiutati da un autore scomparso

da [Academia.edu](https://www.academia.edu)

Luigi Pirandello (Girgenti, 1867-Roma, 1936) [1] è ad oggi uno dei maggiori drammaturghi del XX secolo. Autore di romanzi, critico e teorico, Pirandello elabora, costruisce ed inventa un nuovo teatro che si evolve quasi completamente intorno agli anni venti del Novecento.

[1] Non ho voluto in questa sede approfondire i caratteri biografici dell'autore per poter concentrare l'elaborato solo sull'aspetto teatrale. Una buona biografia è rintracciabile in G. Giudice, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963 oppure Lucio Lugnani, *Pirandello, Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1970 oppure Marziano [Guglielminetti](#), *Pirandello*, Roma, Salerno Editore, 2006.

1. Il Teatro di Pirandello [2]

[2] Il seguente paragrafo si basa sulle indicazioni presente nel volume IX a cura di Giulio Ferroni, *Storia e testi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori Università, 2003.

L'interesse di Pirandello per il teatro è evidente dal 1892 con testi come *Perché*, *L'Epilogo*, *Il Nibbio*, ma il diretto impegno verso il teatro, una "conversione", si riscontra a partire dal 1915 con il dramma *Se non così*. Inoltre, in una prima fase di questo nuovo teatro, Pirandello lavorò contemporaneamente al teatro in lingua e al teatro in dialetto, preparando spesso doppie versioni dei suoi lavori. Caratteristico di questo nuovo teatro è l'attenzione per i meccanismi scenici, gli incontri tra finzioni e recitazioni diverse, e apparenza e realtà. Nel 1924 fondò la compagnia del Teatro d'Arte di Roma con alcuni artisti tra cui il figlio Stefano Pirandello, Antonio Beltramelli, Massimo

Bontempelli e Giuseppe Prezzolini, quindi la nota Marta Abba, solo per citarne alcuni. La compagnia ebbe però vita breve a causa dei gravosi costi degli allestimenti che costrinsero il gruppo a rinunciare alla sede. Per risparmiare sugli allestimenti la compagnia si impegnò prima in numerose tournée estere, poi fu costretta allo scioglimento definitivo nel 1928.

Una prima fase è quella del teatro cosiddetto "siciliano" in cui i testi presentano spesso la doppia versione in lingua e in dialetto, considerato dall'autore più vivo dell'italiano. Sono ascrivibili a questa sezione le opere: *Lumie di Sicilia* (1910), *Il dovere del medico* (1913), *La ragione degli altri* (1915), *Cecè* (1915), *Pensaci Giacomino* (1916).

Una seconda fase porta in seno i frutti dell'elaborazione teorica espressa successivamente da Pirandello nel saggio *L'Umorismo* (1920). Vengono presentati personaggi che mettono in discussione le certezze del mondo borghese, rovesciando i modelli consueti di comportamento, esprimendo la dimensione autentica della vita al di là della maschera. Sono ascrivibili a questa sezione le opere: *Liola* (1916), *Così è (se vi pare)* (1917), *Il berretto a sonagli* (1917), *La giara* (1917), *Il piacere dell'onestà* (1917), *La patente* (1918), *Ma non è una cosa seria* (1918), *Il giuoco delle parti* (1918), *L'innesto* (1919), *L'uomo la bestia e la virtù* (1919), *Tutto per bene* (1920), *Come prima meglio di prima* (1920), *La signora Morli una e due* (1920).

In una terza fase Pirandello abolisce il concetto della quarta parete, la parete trasparente che sta tra attori e pubblico: in questa fase, l'autore, tende a coinvolgere il pubblico che non è più passivo ma che rispecchia la propria vita in quella rappresentata dagli attori sulla scena. Vengono messe in scena delle "messe in scena". Sono ascrivibili a questa sezione le opere: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Enrico IV* (1922), *All'uscita* (1922), *L'imbecille* (1922), *Vestire gli ignudi* (1922), *L'uomo dal fiore in bocca* (1923), *La vita che*

ti diedi (1923), L'altro figlio (1923), Ciascuno a suo modo (1924), Sagra del signore della nave (1925), Diana e la Tuda (1927), L'amica delle mogli (1927), Bellavita (1927), O di uno o di nessuno (1929), Come tu mi vuoi (1930), Questa sera si recita a soggetto (1930), Trovarsi (1932), Quando si è qualcuno (1933), La favola del figlio cambiato (1934), Non si sa come (1935), Sogno, ma forse no (1931).

A una quarta fase infine sono ascrivibili le ultime opere: *La nuova colonia (1926), Lazzaro (1928), I giganti della montagna (1933)*

1.2 Maschere, vita e forma

Pirandello vuole partire dalle condizioni della vita reale degli uomini per coglierne le contraddizioni, i motivi di sofferenza e pena, il peso dato dalla finzione e dall'artificio. La finzione, soprattutto della vita sociale, trova il maggiore strumento espressivo nella maschera, un'apparenza esterna che non corrisponde alla reale natura e da cui è difficile liberarsi.

Alla maschera fa seguito il concetto di vita e forma. L'uomo crede che tutto abbia un senso e dunque organizza l'esistenza secondo delle convenzioni, che sono però bugie e inganni, nonostante costituiscano la forma dell'esistenza stessa. Si tratta di ideali, di leggi civili, di tutti i meccanismi del vivere quotidiano. La forma blocca la spinta delle pulsioni vitali, dunque paralizza la vita. Quest'ultima è una forza, un flusso continuo bloccato dalla forma ma che riesce ad emergere solo nei momenti in cui l'uomo non è coinvolto nei rigidi meccanismi imposti dalla realtà. Il soggetto, costretto a vivere nella forma, si riduce ad una maschera (o a un personaggio) che recita la parte che la società esige da lui e che egli stesso si impone, secondo i suoi ideali. Il personaggio può scegliere o l'adeguamento passivo alle forme oppure vivere, consapevolmente e autoironicamente, la frattura tra vita e forma. Nel primo caso è solo una maschera, nel

secondo diventa una maschera consapevole degli inganni, ma non abbastanza potente per risolvere le contraddizioni. Quando le persone sono sopraffatte dalle maschere, vengono sostituite da esseri astratti, da personaggi, ed è in questo momento che lo scrittore si sente in dovere di intervenire e vedere il proprio lavoro come frutto di un rapporto con queste emanazioni della sua fantasia, testimoni di un forte desiderio di vita. Tutto ciò rende le opere dell'autore organismi in movimento dove i personaggi cercano di imporre il proprio essere.

1.3 La sofferenza

Un tema ricorre e ricopre quasi tutto il teatro pirandelliano: la sofferenza. La sofferenza viene declinata sotto diversi aspetti ed è spesso motore dell'azione teatrale. È presente la sofferenza provocata dai malesseri familiari, la sofferenza causata dal peso della finzione, la sofferenza causata dalle contraddizioni della realtà, la sofferenza causata dalla mancanza di ordine e dalla presenza di caos e perversioni figli del mondo moderno.

1.4 L'Umorismo

«Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di qual orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. "Avverto" che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa espressione comica. Il comico è appunto un "avvertimento del contrario" [...] Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente, s'inganna che, parata così, nascondendo le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione,

lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico» [3]

[3] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2011

Così Pirandello spiega nel suo saggio *L'umorismo* (1908) la differenza tra comico e umoristico. Pirandello propone allo spettatore di ridere ma comprenderne i motivi. È un elemento soggettivo ma razionale al contempo, che deriva dalla "riflessione".

Il comico genera risata mostrando una situazione contraria a quella che dovrebbe essere usualmente, mentre l'umorismo nasce da una ponderata riflessione che porta alla compassione, da cui si genera un sorriso di comprensione. Con l'umorismo si ha la concezione della fragilità umana, atteggiamento da cui deriva il compatimento per le debolezze altrui (che sono anche le proprie).



***Sei personaggi in cerca d'autore* – 10 aprile 1923 –
Comédie des Champs-Élysées di Parigi di Georges Pitoeff**

2. *Sei personaggi in cerca d'autore*

«[...] Io ho accolto e realizzato quei sei personaggi: li ho però accolti e realizzati come rifiutati: in cerca d'altro autore. Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma, che, senza dubbio, interessa loro sopra tutto, ma non interessava affatto me [...]» [4].

[4] Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1986.

Così Pirandello nella Prefazione al testo di *Sei personaggi in cerca d'autore* riassume il motore dell'azione. È quest'opera sicuramente la massima espressione del teatro di Pirandello e la messa in scena delle sue teorie sull'arte ed il teatro.

Il testo nasce dall'insofferenza verso le convenzioni della vita teatrale e dal confronto tra le strutture del teatro ed un senso di vita autonoma del personaggio. Cosa vuol dire personaggio per Pirandello?

Il personaggio è un'entità distinta dall'autore, un essere che cerca di realizzarsi in modo assoluto e vivere una sua vita autentica nella letteratura e poi soprattutto nella scena [5]. Questa premessa aiuta, in parte, a comprendere la complessità del testo in oggetto.

[5] Giulio Ferroni, *Storia e testi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori Università, 2003 (V. IX).

L'opera fu rappresentata per la prima volta nel 1921 al Teatro Valle di Roma riscuotendo critiche, fischi e insulti. Il successo arrivò nel 1921 a Milano al Teatro Manzoni, qualche mese dopo la prima romana. Dal 1922 Pirandello affronta la sua condizione di celebrità viaggiando e portando il suo lavoro in tutta Europa e in America. Va

ricordata in particolare l'edizione del 1925 dove l'autore aggiunse una prefazione al testo nella quale descriveva la genesi, gli intenti e le tematiche fondamentali del dramma.

2.1 La trama

La scena si apre con un palcoscenico in cui stanno per svolgersi le prove di un'opera teatrale di Luigi Pirandello, *Il giuoco delle parti*. Mentre il cast e i tecnici si stanno preparando per ordine del direttore-capocomico alla prova, l'usciera del teatro avvisa tutti dell'arrivo di sei personaggi i quali vogliono raccontare il loro dramma, pensato dall'autore che li creò, e convincono il capocomico a rappresentarlo utilizzando gli attori della compagnia.

Il Padre, un uomo distinto sulla cinquantina, racconta di aver abbandonato la Moglie ed un Figlio per consentire loro di crearsi una nuova vita con il Segretario ma, per rimorso, ha deciso di controllare il nuovo nucleo familiare che si allargherà con la nascita di altri tre figli: la Figliastro, il Giovinetto e la Bambina. Alla morte del Segretario la Madre e la Figliastro, per disperazione, iniziano a lavorare e ad entrare in contatto con un "atelier" gestito da Madama Pace. Quest'ultima insoddisfatta dal lavoro della Madre, decide di ricattare la Figliastro.

Approfittando della sua bellezza e della sua giovane età le propone dunque di intrattenersi con degli uomini se non vuole che la Madre perda il lavoro. La ragazza accetta e un giorno incontra in veste di cliente, il Padre. Viene riprodotta la scena di ciò che dunque era precedentemente accaduto: la madama parlando mezzo spagnolo e mezzo italiano, annuncia alla Figliastro l'arrivo di un cliente (il Padre). Il capocomico fa subito provare la scena agli attori ma l'irrealità della rappresentazione non convince i personaggi in particolare la Figliastro. Il Padre spiega che questo accade perché gli attori non sono in grado di vivere appieno le emozioni provate dai personaggi veri. La rappresentazione continua fino

all'arrivo della Madre in scena, la quale cerca di separare il Padre e la Figliastro per impedire che il dramma si consumi, Madama Pace se ne va, e la rappresentazione si interrompe bruscamente con l'abbassamento improvviso del sipario provocato dal macchinista. La rappresentazione riprende ambientata ora in un giardino dove la Madre scopre che la Bambina è affogata nella vasca e scorge dietro un albero la figura del Giovinetto con una rivoltella nascosta nella tasca. All'improvviso parte un colpo di rivoltella seguito dal grido di disperazione della Madre.

Allo sconcerto degli attori, che non sanno se il ragazzo sia morto o no, il Padre grida la verità per quegli avvenimenti. Termina così il racconto dei personaggi. Il capocomico, scocciato per la giornata di prove persa, ordina di spegnere le luci e manda a casa tutti. Intanto dietro il fondo, dove si trovavano i personaggi andati a soccorrere il Giovinetto e la Bambina, si accende una luce verde che proietta quattro grandi ombre: del Padre, della Madre, del Figlio e della Figliastro. Il capocomico scappa spaventato. Spento il riflettore escono dal fondo il Padre, la Madre e il Figlio, che si fermano in mezzo al palcoscenico. Ultima ad uscire è la Figliastro che corre verso le scalette del palcoscenico e con una risata rivolta agli altri, scompare dalla scena. È questa irruzione della vita che finisce per disintegrare il testo drammatico e lo spazio teatrale.

2.2 Analisi degli elementi principali

Lo spettacolo non venne ovviamente subito apprezzato. I cambiamenti sono spesso difficili da accettare soprattutto per un pubblico abituato ad altro, e nel caso dell'opera pirandelliana gli spettatori ebbero davanti una moltitudine di anomalie. Non è sicuramente uno spettacolo semplice e, come scrive Ferdinando Taviani, fu abbastanza fastidioso e scorretto l'atteggiamento di quella critica che volle spiegare Pirandello semplificandolo, attribuendo per questo spettacolo la formula di teatro-nel-teatro. *Sei personaggi* non è solo

questo.

Certamente un primo elemento è la meta teatralità: vengono smascherati i meccanismi stessi della messa in scena (presenza di un capocomico, una compagnia di attori che deve essere coordinata, tecnici a cui impartire ordini...) e tutto ciò che accade dietro le quinte (necessità di un suggeritore, i "capricci" delle prime attrici, la non professionalità di attori...); viene smascherata l'illusione del teatro, quindi la frattura dell'organismo drammatico e scenico.

Compreso questo primo elemento occorre passare ai Personaggi. Chi, o meglio, cosa sono? Essi sono forma ma cercano vita, ma come ottenerla? Occorre che la loro vicenda venga rappresentata in qualche modo e che venga impressa su un copione. Da chi? Occorre un autore, quell'autore che si è dato alla macchia ma che ora è necessario. La compagnia deve portare in scena qualcosa che già esiste, ma non può farlo nel caos. Ha bisogno di ordine, e di ordine ha bisogno il capocomico poiché anche esso non è un autore, ma deve scrivere ciò che accade. Ciò che accade è rappresentato dai personaggi prima che dagli attori. Ma cosa fanno gli attori allora? Copiano, imitano, ripropongono con una nuova lettura dei fatti?

Emergono allora altre tre considerazioni: 1) L'autore è autore e il capocomico è il capocomico, non possono essere la stessa cosa; 2) occorre avere un copione, occorre dunque un testo; 3) è costante il binomio personaggi-attori e la loro incomunicabilità.

L'autore è assente, manca, ma è il solo che conosce la storia. Non ha voluto però che venisse scritta. Non ha voluto che questa vita prendesse forma. È questo che tormenta i personaggi.

La loro è una *recherche*, la ricerca di un atto di vita che li renda immortali e li fissi in una forma, una necessità di

ritrovare loro stessi. Gli attori questo non riescono a farlo, non possono farlo.

C'è un'insofferenza nei personaggi verso le convenzioni della vita teatrale e il senso di vita autonoma dei personaggi. C'è incomunicabilità, come dimostra la risata della figlia che interrompe la messa in scena degli attori della situazione vissuta da Madama Pace. I personaggi vogliono essere anche attori non per arroganza, ma perché sanno che non c'è nessuno che conosca come loro ciò che è accaduto, ciò che hanno provato davvero, ciò che hanno vissuto. I personaggi ricostruiscono ed ingigantiscono il problema recitandolo esplicitamente.

La rappresentazione rivela come la vita stessa non sia che una costrizione al teatro, come ogni essere umano sia insidiato dalla duplicità, dalle maschere, da ciò che lo sguardo degli altri proietta su di lui, dalla continua lotta tra maschere e vita. Tutti si impegnano con un'esasperata ansia di giustificazione e di spiegazione delle proprie ragioni.

Forse è questo che ha fatto fuggire un autore? Forse l'autore è più lungimirante e sa che non si può mettere su carta ciò che è realmente accaduto. Ed ecco allora che si comprende perché l'autore assiste o comunque dovrebbe assistere a tutto ciò dalla platea, perché nemmeno lui sa davvero cosa provano i personaggi nonostante ne conosca le vicende. La vita non può essere forma. O meglio nel momento in cui diviene forma perde tutto ciò che la rende vita, pur se molto simile.

Ma poco dopo ci accorgiamo che forse un autore serve, serve la mediazione di un poeta.

Lo spettatore lo capisce nel momento in cui il Capocomico, nel tentativo di provare l'innesto dei personaggi, porta la rappresentazione alla rovina creando situazioni di tensioni distruttive e non portando comunque a termine né le prove e né la possibile messa in scena di uno spettacolo.

Come scrive Taviani dunque *Sei personaggi* presenta l'apologo sull'importanza dello scrittore, del poeta teatrale, una risposta a quanto i riformatori, i creatori della regia andavano ripetendo: il testo dello scrittore non è l'essenziale, ed essenziale è invece l'allestimento scenico, la creazione dello spettacolo come opera d'arte. [6]

[6] Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995.



Pirandello dirige le prove de *La nuova colonia*, 1928.

3. La Regia

3.1 La regia in Europa [7]

«La regia nacque come un rinnovamento estetico del teatro. Fu anche, per gli artisti di teatro, lo strumento d'un riscatto sociale e culturale, più tardi persino etico e spirituale. Comportò l'affermarsi di un responsabile unico, di un autore dello spettacolo, e quindi di un mestiere nuovo, quello del regista, senza il quale, in pochi anni, sembrò che la vita teatrale non potesse fare a meno». [8]

[7] [La Regia su Enciclopedia Treccani](#)

[8] Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma, 2003.

La prima analisi complessiva del fenomeno è stata fatta proprio in Italia, al Convegno Volta, nell'ottobre del 1934, voluto, da Silvio d'Amico. Più tardi, si sono sviluppate le fondamentali riflessioni dai primi registi italiani: una categoria molto speciale di artisti-studiosi quali Gerardo Guerrieri o Luigi Squarzina.

In Europa, aveva prevalso nell'Ottocento un'altra parola francese: *régie*, col suo derivato *régisseur*, ma con questi termini i francesi designavano, a teatro, la direzione amministrativa del teatro stesso e la funzione disciplinare, più che artistica, di colui che in Italia si usa chiamare il direttore di scena. In Inghilterra, in Germania, e in genere nei paesi slavi, i due vocaboli francesi sono stati ordinariamente assunti in un più ampio e alto significato, riguardante la creazione e la guida dello spettacolo. Solo con Goethe l'arte di mettere in scena diviene regia nel senso moderno, interpretazione del testo secondo la visione unitaria di un artista, il quale preordina un piano metodico e a quello abbina dizione dei singoli artisti e gli altri elementi dello spettacolo (scene, costumi, trucco, luci, eventuali musiche, danze, meccanismi). Questo tipo di messa in scena trovò la sua piena attuazione nella compagnia dei Meininger (1870-1890) che muovevano da principî essenzialmente positivistici: ricostruzione storica e della verità.

Ma una verità non più rappresentazione bensì violento trasporto della vita sulla scena, fu il criterio fondamentale del parigino *Théâtre libre* di André Antoine (1887) e la berlinese *Freie Bühne* di Otto Brahm (1888). Questi rinnegarono la recitazione a un pubblico, predicando l'orrore della cosiddetta teatralità. Per essi esisteva una "quarta parete": gli attori, intesi unicamente a riprodurre una 'fetta di vita', non dovevano preoccuparsi di nessuna delle norme retoriche o oratorie, con un conseguente odio alla teatralità

e con un culto per la verità. In tutto il periodo della nascita della regia c'è una costante: si incontrano o si cercano i grandi registi come Craig e Stanislavskij, Stanislavskij e Copeau, Copeau e Craig, Copeau e Appia, Appia e Craig, Mejerchol'd e Stanislavskij, Mejerchol'd e Craig, Piscator e Mejerchol'd, Granovskij e Reinhardt. Leggono gli uni gli scritti degli altri, subiscono la reciproca influenza, si cercano, discutono, spesso rendono pubblici i loro dialoghi. Gli incontri sono il modo in cui i primi registi si presentano al mondo come un ambiguo fronte unico, paradossalmente unitario, dotato di un immediato senso di riconoscimento. [9]

[9] Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma, 2003.

Questi registi erano riusciti a [10] Ivi:

- trasformare lo spettacolo in un'opera d'arte unitaria;
- proclamare la necessità di uno sguardo unitario, un responsabile unico che fosse un uomo di teatro "completo", padrone di tutte le tecniche, intellettuale ed artigiano;
- modificato il modo di muoversi degli attori;
- creato la possibilità che ci fossero più tipi di comportamento scenico possibili per l'attore;
- ingrandito e articolato il tempo delle prove;
- creato scuole di teatro, laboratori, gruppi riuniti insieme per lunghi periodi;
- determinato l'esistenza di un territorio di lavoro indipendente da quello necessario per l'allestimento dello spettacolo;
- inventato modi di lavorare non solo sulle apparenze esteriori dell'attore, ma anche sulla sua interiorità, che non è formata solo da ricordi e riflessi, ma anche dai suoi tempi di maturazione, dai tempi di assorbimento e di incorporazione delle nuove tecniche di comportamento.

3.2 La Regia in Italia [11]

[11] Per il seguente capitolo Paolo Bosisio, *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori, Milano, 2003.

La regia teatrale arriva in Italia circa mezzo secolo dopo che in Europa, intorno agli anni '30 del Novecento. Il neologismo "regia" si presenta quando il periodo della nascita della regia poteva dirsi ormai concluso in tutta Europa, nel 1931, usato per la prima volta da Enrico Rocca in una recensione ad uno spettacolo di Tatiana Pavlova ("Lavoro fascista", 31 dicembre 1931).

Rocca riprendeva l'uso tedesco del termine francese *régie* (termine che non indica la "regia", ma la direzione del palcoscenico), ma il termine regista compare per la prima volta nel 1932, utilizzato dal linguista Bruno Migliorini (1896-1975) al posto del francesismo *regisseur*, per designare il responsabile dell'allestimento [12]. Questa differenza di tempistiche è dovuta alla predominante realtà italiana del teatro d'attore, legato alla commedia dell'arte, che limita l'affermarsi del ruolo del regista.

[12] Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma, 2003.

L'attività teatrale precedente l'avvento della regia, si basava sulle figure del Capocomico (il proprietario della compagnia) e del "grande attore" (l'egocentrico attore principale). Le compagnie erano in continuo movimento e alla ricerca di un guadagno sicuro, con l'obiettivo di riempire il più possibile i teatri. Si trattava di uno spettacolo improvvisato, incentrato sull'attore protagonista molto più che sul lavoro collettivo, sulla trama e sul rispetto del testo del canovaccio.

Certamente quando in Italia si parla di regia, due soprattutto i nomi che vengono riportati: Silvio d'Amico (1887-1955) e Giorgio Strehler (1921-1997). D'Amico è uomo di teatro, autore della *Storia del teatro drammatico* (1953) e promotore

dell'*Accademia Nazionale di Arte Drammatica* (1935).

Vuole conferire dignità all'attore che non può essere improvvisato ma che deve aver studiato e che deve staccarsi dagli eccessi dell'interpretazione (spesso, se esagerata, rischia di cadere nel ridicolo) e dalla ricerca di divismo. L'autorità unica è del testo che deve essere seguito e rispettato. Affinché ci sia la riuscita dello spettacolo è necessaria una guida: ecco che il regista diventa indispensabile.

Giorgio Strehler dedicò la sua vita alla creazione e alla diffusione del "teatro d'arte", un teatro che assumesse un impegno artistico di alto profilo morale e civile oltre che una funzione di diffusione e riflessione artistica, culturale, politica e sociale. Fondatore nel 1947 del 'Piccolo Teatro' di Milano, (primo teatro stabile e pubblico in Italia), sono per Strehler fondamentali i testi goldoniani nonché Shakespeare, Brecht, Cechov, Goethe e ovviamente il nostro Pirandello.

La regia dunque si afferma in Italia solo dalla metà del Novecento? In realtà sappiamo che prima Gabriele D'Annunzio ma soprattutto Luigi Pirandello avevano teorizzato la necessità di una nuova figura per la riuscita dello spettacolo teatrale e gli allestimenti, al fine di coordinare tutti gli elementi in scena seguendo le indicazioni del testo.

Un primo approccio di rinnovamento si riscontra con il binomio Eleonora Duse-Gabriele D'Annunzio con l'obiettivo di giungere ad un modo di fare teatro più rigoroso, che dia molta importanza al testo e responsabilizzi gli attori. Essi devono conoscere l'intero copione e presenziare sempre alle prove.

Ma ecco dunque Luigi Pirandello, drammaturgo e regista nonché la più impetuosa risposta italiana alla regia europea.

3.3 Pirandello regista [13]

[13] Per il seguente capitolo François Orsini, *Pirandello e*

l'Europa, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2001

Con le premesse di cui sopra si può parlare allora della figura incarnata in Pirandello: autore? regista? capocomico? teorico? Per Pirandello lo scopo dello spettacolo teatrale è la rappresentazione del testo. Gli attori hanno il dovere di porsi al servizio del testo fino a giungere alla migliore interpretazione.

L'inadeguatezza della messinscena rispetto al testo e l'incapacità naturale dell'attore di riproporre integralmente il personaggio da lui interpretato, porteranno Pirandello a una riflessione sulla distanza che vige tra testo e teatro, riflessione portata in scena nel suo metateatro. Pirandello crea drammi destinati a essere rappresentati, quindi si accorge subito della lontananza tra testo e sua riproposizione da parte degli interpreti, che ripropongono una sorta di 'copia' dell'opera pensata dall'autore. Il teatro tradisce il significato dell'opera originaria.

Dalla necessità di rappresentare sulla scena ciò che il testo esprime, dalla consapevolezza che gli attori non coincidono con i personaggi, dalla dicotomia tra ricostruzione scenica e immaginazione, nasce in Pirandello l'esigenza di concentrare il ruolo di direttore di scena allo scrittore e al drammaturgo. La sfiducia di Pirandello verso la figura del capocomico lo porterà nel '25, durante la direzione del Teatro d'Arte di Roma [14] (1924), a elaborare alcune modifiche alla struttura del palco e alla scena coprendo la buca del suggeritore, ampliando il palco verso la platea, abolendo le luci della ribalta (che illuminano solo il bordo palco) favorendo un'illuminazione in profondità anche con luci colorate per riflessi psicologici e infine distruggendo gli schemi del palcoscenico tipici della recitazione "da grande attore" dando spazio all'interpretazione corale. Il regista è dunque l'interprete dell'autore.

[14] Il Teatro d'Arte di Roma fu una compagnia teatrale

fondata nel 1924 e chiusa nel 1928, di cui fu direttore artistico e capocomico Luigi Pirandello.

Monica Canu

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)