

FRANCISCO LÓPEZ RUIZ

**Un'interpretazione messicana del «pirandellismo»:  
il metodo di recitazione di Antonio González Caballero**

*A Guillermo Cabello (1960-1997)  
fundador de sueños de profesión  
amigo entre las ilusiones imposibles  
y artífice de historias, por vocación:  
vives en todos nosotros*

*Te extraño, Willy*

CIAMPA: Pupi siamo, caro signor Fifi! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, esser nati pupi così per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo; quel pupo che può essere o che si crede d'essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentar fuori. A quattr'occhi, non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri no; dagli altri lo vuole rispettato.

(LUIGI PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*)

Antonio González Caballero interpreta le tesi del premio Nobel italiano – ripetute programmaticamente nella vastissima produzione narrativa e teatrale di Luigi Pirandello – per dare vita a uno dei più originali ed efficaci metodi di recitazione del secondo Novecento. Questo metodo – mirato ovviamente alla costruzione di una realtà scenica da parte degli

attori – serve addirittura a scrittori, registi e scenografi messicani per creare le loro proposte e funge da marchio teorico comune: un linguaggio che molti teatranti condividono.

Drammaturgo messicano, regista, pittore e scultore, Antonio González Caballero (San Luis Potosí, 1931) ha pubblicato e messo in scena una ventina di drammi, farse e commedie. Così come Luigi Pirandello, González Caballero presenta un primo stadio di scrittura molto legato alle tradizioni e al linguaggio del popolo della sua terra – la fase «*costumbrista*» – per riproporsi poi in un teatro del tutto innovatore – che lo rende famoso come autore d'avanguardia – ma che spesso favorisce le critiche del pubblico che amava le sue opere precedenti. Maestro di teatro dell'*Asociación Nacional de Actores* e dell'*Instituto Nacional de Bellas Artes* – due delle più rinomate scuole per la formazione di attori in Messico – Antonio González Caballero è onorato nel festival di teatro Tampico 1984 e dal *Centro de Arte y Teatro Emilia Carranza* nel 1992 per il suo contributo alle scene messicane. Nel 1989 ottiene il premio nazionale di letteratura Juan Ruíz de Alarcón per la sua opera drammatica. Borsista del *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* nel periodo 1990-91, dal 1994 fa parte del *Sistema Nacional de Creadores Artísticos*.

Antonio González Caballero pubblica nel 1989 il romanzo *Yuxtaposiciones*. Alcune delle sue opere teatrali più rilevanti sono: *Señoritas a disgusto* (1960); *Una pura y dos con sal* (1964); *El medio pelo* (1964: premio Juan Ruiz de Alarcón per la migliore messa in scena di un dramma non rappresentato prima in Messico); *Nilo mi hijo* (1967); *Tres en Josafat* (1967); *El increíble extraordinario y nunca bien ponderado caso de las novias de La Palmita o una reverenda madre* (1969: premio *Las máscaras* 1971); *El estupendhombre de lujo* (scritta nel 1968 ma rappresentata soltanto nel 1980: premio concesso dal giornale "El Heraldo" alla migliore opera di teatro di quell'anno); *Las devoradoras de un ardiente helado* (1980); *Tienes qué, o de lo contrario... SA* (1982: premio José Martí 1983) e *La maraña* (1992).

Per la creazione del suo metodo di recitazione Antonio González Caballero tenta di rispondere, negli anni Sessanta, ad alcune delle domande che si era posto come maestro e come uomo di teatro rispetto ai metodi stanislavkijani. La risposta del drammaturgo messicano – singolarissima ed eclettica – incorpora tanto i principi filosofici orientali come l'interpretazione personale dell'opera di quattro grandi autori drammatici europei, a cavallo fra Ottocento e Novecento: Anton Cechov («naturalismo»), Henrik Ibsen («realismo»), August Strindberg («recitazione dell'inconscio») e Luigi Pirandello («iperteatralità»).

La premessa da cui parte il drammaturgo messicano è questa: la formazione di attori ha delle specifiche difficoltà, dato che mentre nella

danz  
comp  
ment  
la pr  
verso  
lievo  
teatra  
Quest  
violer  
dividi

S  
del co  
– ave  
due te  
terior  
naggi  
ultimi  
e non

Il  
l'altro  
ve di f  
li – pu  
mondo  
d'Arte  
stanisl  
di lame  
rante d

Sta  
per la c  
secoli c  
compin  
dogma  
voro co  
adatta e  
approfo

Il p  
tentica s  
prie em  
il nodo d  
errore: l  
zione sc  
corpore

danza, nella musica e nelle arti plastiche l'apprendista deve acquisire, comprendere e dominare una serie di elementi tecnici esterni a lui – elementi che con la pratica e con l'esercizio creativo saranno incorporati alla propria sensibilità – la formazione di attori opera invece in senso inverso, estraendo questi elementi tecnici dall'interiorità emotiva dell'allievo e addestrandolo poi nell'uso di queste capacità emotive. Per molti teatranti non ci sarebbe, in teoria, un altro modo di formare attori. Questa procedura ha però il difetto d'instaurare nell'attore una certa violenza implicita, perché coinvolge uno spostamento del carattere individuale della persona che si sottomette a un tale processo.

Stanislavskij, uno dei più rivoluzionari uomini di teatro – creatore del concetto di «metodo di recitazione» così come oggi lo conosciamo – aveva già trasformato e arricchito la teoria e la pratica teatrali grazie a due tendenze fondamentali: la prima, molto più divulgata, parte dall'interiorità dell'attore – dalla sua «memoria emotiva» – per creare personaggi e situazioni sceniche; la seconda, sviluppata da Stanislavskij negli ultimi anni della sua vita, è diametralmente opposta; basata sull'azione e non sull'emozione; sulla forma esterna e non sul fondamento interno.

Il primo metodo impostato da Stanislavskij – che, a differenza dell'altro metodo, il maestro russo stesso sperimenta a livello pratico – serve di fondamento alla maggior parte delle scuole e dei laboratori teatrali – pubblici o privati, professionali o amatoriali che siano – in tutto il mondo. Sostegno di proposte solide e celebri come quella del *Teatro d'Arte* di Mosca o l'*Actor's studio* statunitense, questo primo metodo stanislavskijano serve anche purtroppo da pretesto per un gran numero di lamentabili e gratuiti esercizi di «catarsi e sensibilizzazione» che durante decenni hanno prodotto più casi clinici che attori.

Stanislavskij, in soli trenta anni, apporta concetti più significativi per la costruzione di un personaggio che tanti maestri durante parecchi secoli di storia teatrale. Ma non concepisce il suo lavoro come portato a compimento: non vuole che i suoi testi siano letti come se fossero un dogma. Nella prima parte della sua ricerca esplora ed esaurisce il suo lavoro con la memoria emotiva; poi conclude che questa non era la via adatta ed esplora un'altra strada, stabilendo le basi della ricerca su cui approfondiranno Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba.

Il primo Stanislavskij, affinché ci siano emozioni autentiche e vita autentica sul palcoscenico, suppone che l'attore le debba estrarre dalle proprie emozioni e dalla sua vita personale: l'uso delle emozioni costituisce il nodo della questione. L'ultimo Stanislavskij conclude che questo era un errore: le emozioni non sono cose da manipolare. Si deve lavorare con l'azione scenica e con un rigoroso allenamento sul movimento e sulla forma corporea per procedere poi alla costruzione di un personaggio.

Ebbene, già nei fatti, il primo metodo conduce generalmente a un'intensità viva, benché in fondo fuori controllo. Il secondo metodo porta a una precisione impeccabile, ma fredda. (Risulta inutile dire, però, che un vero artista dovrebbe partire da un sistema qualsiasi e superarlo, poiché nella creazione artistica la tecnica come tale è uno strumento e non una finalità in sé).

I parteggianti del primo sistema stanislavskijano, quando sono interpellati sugli effetti nocivi che per gli attori può avere il richiamo alla memoria emotiva – dato che questo implica necessariamente rimettere a galla e perfino rivivere esperienze che in un modo naturale (e per salvaguardare la propria salute) la struttura psicologica della persona tende a occultare o a eliminare – di frequente si difendono affermando che solo in principio si fa appello ai fatti che motivano questa emozione (in modo da riprenderne vivacemente l'emozione), ma sostengono di abbandonare poi il fatto «vero» in sé per lavorare solo con l'emozione pura.

Quello che dimenticano di dire è che per l'inconscio emozione e fatto sono indissociabili.

Sergio J. Monreal, romanziere e drammaturgo messicano – formato come attore con la tecnica di Antonio González Caballero e membro durante dieci anni della compagnia *independiente* di teatro *La Mueca* di Morelia – afferma:

Es curioso que en un siglo en el que con tanto ímpetu fueron combatidos, desmascarados y aún exagerados los abusos del realismo dentro de prácticamente todas las demás disciplinas del quehacer artístico, la actuación haya seguido tan inamoviblemente aferrada a ellos. Porque, en última instancia, afirmar que sólo apoyados en la experiencia directa podemos acceder a una creación viva, no es otra cosa que una coartada realista.

En la última parte de su vida, Stanislavskij llegó a la conclusión de que la emoción no puede manejarse a voluntad ni por lo tanto ser convertida, sino a un precio muy alto, en el motor fundamental de un proceso de creación. [...] El actor opta voluntariamente por la neurosis, mas no en el sentido rimbaudiano, sino con una finalidad meramente práctica: lleva a cabo sobre sí mismo procedimientos propios del psicoanálisis, cediendo el lugar de sus supuestos beneficios terapéuticos a una interpretación convincente, "viva". Una vida que, como en el Frankenstein de Mary Shelley, está hecha de despojos, pero que si logra conmover (aún a costa de su propio artífice) aspirará, a diferencia del infortunado monstruo, no sólo a una aceptación unánime, sino a la admiración y a la gloria<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «È curioso che durante un secolo nel quale – con impeto straordinario – furono combattuti, smascherati e persino esagerati gli eccessi del realismo in praticamente tutte le altre arti, la recitazione continuò ad esserne saldamente afferrata. Perché, in parole povere, affermare che possiamo accedere a una creazione viva solo attraverso l'espe-

Se appaiono chiari i pericoli di sottrarre alla propria esperienza di vita emozioni strettamente connesse ai fatti, d'altra parte è vero che il secondo metodo proposto da Stanislavskij – e al quale dedica il suo impegno un gruppo importante del mondo teatrale contemporaneo – può essere ugualmente insoddisfacente. Questa seconda via parte dall'azione e non dall'emozione per cercare la verità scenica. Basati su una piena autocoscienza e su un'enorme capacità corporale e vocale – e anche su una rigorosa analisi delle ripercussioni che *sulle azioni* ha l'emozione – l'attore non cerca l'emozione in sé ma può raggiungere un'interpretazione ugualmente convincente, però molto più controllata e meno suscettibile di confondersi con la realtà emotiva dell'artista. Lo svantaggio di questa maggiore sicurezza e di questo più preciso controllo formale è la tendenza, in termini generali, a un'interpretazione più fredda, meno commovente.

Chi ha assistito a rappresentazioni teatrali che si basano sul virtuosismo corporeo e vocale – e non sulla memoria emotiva – avrà spesso intuito che mancava qualcosa: nonostante tutto, il teatro ha bisogno di vita, non soltanto di apparenza di vita.

Come formare attori e attrici senza il rischio di coinvolgere la propria esperienza emotiva nei personaggi da loro interpretati? Come farlo in modo veritiero, profondo, vigoroso ed efficiente, che non sia un mero esercizio formale, vuoto, artefatto? Antonio González Caballero parte da queste domande per concepire il suo metodo di recitazione. Conclude che solo nell'immaginazione dell'artista – e non nell'appello a fatti forse traumatici della vita dell'attore – si trova il motore inesauribile capace di produrre infinite verità sceniche. L'immaginazione sarà quindi quel ponte capace di legare e potenziare l'emozione e l'azione, l'espressione e l'esperienza, la forma e il fondo.

Un attore, non importa quanto compulsivamente tenti di accumulare esperienze reali per arricchire il suo repertorio emotivo, non avrà mai un arsenale sufficiente per coprire tutte le esigenze di ogni personaggio – anche il più semplice – che debba interpretare. Ma l'immagi-

rienza diretta non è altro che un alibi realista. Nell'ultima parte della sua vita Stanislavskij concluse che l'emozione non si può manipolare a volontà e perciò non può diventare – se non pagando un prezzo altissimo – il motore fondamentale del processo creativo. [...] L'attore opta volontariamente per la neurosi, ma non nel senso rimbaudiano, ma come una finalità meramente pratica: l'artista opera su di sé i procedimenti propri della psicanalisi, ma invece di cercare supposti benefici terapeutici mira a un'interpretazione convincente, "viva". Una vita che – come nel Frankenstein di Mary Shelley – è fatta da spogli: ma se riesce comunque a commuovere – anche a spese del suo stesso artefice – aspirerà, a differenza dello sfortunato mostro, non soltanto all'unanime accettazione, ma perfino all'ammirazione e alla gloria.» SERGIO J. MONREAL, *Imaginación, memoria y acción*, inedito, 2001, p. 7.

nazione – oltre a liberare l'attore dal rischio di fondere la propria personalità con quella della finzione che incarna – gli offre il mondo inesauribile di tutto ciò che è possibile. Grazie all'immaginazione un attore non ha più bisogno di aver vissuto l'esperienza di perdere un essere amato per far sì che un personaggio viva sulla scena. Avrà bisogno di essere capace *d'immaginare* quell'esperienza e di riportarla in modo teatralmente accettabile. E sarà l'immaginazione a salvare ugualmente l'attore dal rischio di offrire una rappresentazione fredda – pertinente solo dal punto di vista tecnico – ma carente di vita.

Il metodo di recitazione di Antonio González Caballero consiste in una specie di allenamento per l'immaginazione.

Negli anni Sessanta ci sono in Messico simili tentativi da parte di altri teatranti. Forse il *Pánico* di Jodorowsky e il *Teatro antropocósmico* di Núñez siano i progetti più famosi in questo Paese latinoamericano. Tuttavia, nessun metodo di recitazione si è rivelato così solido e completo come quello di Antonio González Caballero.

Questo teatrante messicano suppone che la recitazione non si può insegnare. In modo simile a chi tenta di nuotare, un maestro può essere vicino all'allievo e aiutarlo nel suo apprendistato, ma non può nuotare per lui. Non può trasmettere una serie di conoscenze, di ricordi personali o di astrazioni che – senza l'esperienza diretta del partecipante – diventano dati vuoti di significato: più una teoria concettuale che una tecnica. Per il maestro e drammaturgo messicano il partecipante deve «prima assaggiare la mela»: nessuno può spiegare con parole quale sia il gusto della mela né che cosa si provi nel mangiarla. Soltanto una volta che il partecipante «proverà la mela» – cioè, dopo che «si butterà a nuotare» – si può procedere all'analisi tecnica e teorica di quello che si è già sperimentato. Dopo l'esercizio proposto dall'istruttore, ogni partecipante racconta la sua esperienza personale. Poi gli altri allievi possono commentare l'esercizio realizzato dal loro collega. Le esercitazioni non si applaudono mai e non c'è la possibilità per il partecipante di «ribattere» o di «difendersi» dalle opinioni dei compagni. Da ultimo l'istruttore glossa brevemente e chiude.

Il ruolo del conduttore non consiste nel sentenziare se l'esercizio è ben fatto o meno. Il suo compito consiste nell'incoraggiare le esperienze del partecipante, nel guidare gli esercizi mirati alla sua completezza come attore, nel favorire un'atmosfera di creatività, di collaborazione e di mutuo rispetto e nel contribuire a sollevare il grado di coscienza del partecipante su quello che ha fatto.

È importante che il partecipante parta sempre *dal suo interno* nella costruzione di questi personaggi: sono le sue sensazioni a dargli la «mappatura» sulla convenienza e la fedeltà di quello che inventa. Così, invece

di tentare di trovare una bussola in schemi del tutto cerebrali – perfetti nella loro enunciazione ma che costringerebbero il partecipante a pensare simultaneamente in mille dettagli – il partecipante è portato a sviluppare una *sensazione* che gli serve da guida, senza però che questo immedesimarsi gli impedisca mai di essere cosciente della sua interpretazione. Alla fine di ogni esercizio – o di una rappresentazione teatrale – l'attore rimuove le sensazioni del tutto inventate con tre respirazioni.

Il metodo di recitazione di Antonio González Caballero chiede all'attore, quando incomincia un nuovo laboratorio, di «dimenticarsi» di quello che ha imparato in precedenza: la ricchezza e la differenza fra i diversi laboratori fanno che quello che sembra giusto e corretto in un laboratorio appaia come un errore assoluto nel seguente. Alla fine della sua formazione l'attore sarà capace – come fa un pittore esperto quando dipinge a olio – d'intrecciare tutti i colori della sua tavolozza per ottenere il personaggio proprio nel tono voluto.

Nell'ultimo laboratorio basato su quattro grandi autori europei, Antonio González Caballero dà un'interpretazione personale della drammaturgia del grande scrittore siciliano. Una commedia che può illustrare il percorso fatto del maestro messicano nella sua analisi su Luigi Pirandello è *L'uomo, la bestia e la virtù*.

Scrivono Italo Borzi che tra gennaio e febbraio di 1919 il drammaturgo italiano lavora alla commedia promessa fin dall'anno precedente ad Antonio Gandusio: *L'uomo, la bestia e la virtù*. Tratta dalla novella *Richiamo all'obbligo*, pubblicata nel giugno di 1906, ne costituisce lo sviluppo, secondo un procedimento già utilizzato altre volte. Il passaggio da una novella di poche pagine a una commedia in tre atti avviene senza invenzioni rilevanti: ne nasce una farsa satirica, dai toni molto accesi, che l'autore definisce «apologo in tre atti». Viene rappresentata per la prima volta al teatro Olimpia di Milano il 2 maggio 1919 dalla compagnia di Antonio Gandusio. La prima rappresentazione è accolta sfavorevolmente dal pubblico e dalla critica, tanto singolare è lo sviluppo farsesco e a forti tinte del dramma, da rivelare apparentemente persino un fondo di cinismo. E forse proprio lo scabroso vigore farsesco ha assicurato a questa commedia, una volta accettata dal pubblico e dalla critica, un grande successo, in Italia e all'estero, tanto da risultare tra le più rappresentate. È significativo che *l'uomo* sia il signor Paolino, professore rispettabile, che peraltro ha una doppia vita; *la virtù* la Signora Perella sua amante, una donnetta goffamente vestita, in apparenza tutta modestia, virtù e pudicizia, anche se... messa incinta dal signor Paolino; *la bestia*, il marito, capitano di marina che torna raramente a casa, ha un'altra donna a Napoli ed evita di avere rapporti fisici con la moglie usando ogni pretesto:

Senza l'incidente dell'inattesa maternità tutto sarebbe filato per il meglio e i due amanti avrebbero potuto continuare per anni e anni a recitare la loro parte, in pubblico, di persone perfettamente in regola, tenendo ben nascosta la loro relazione. È questa la società che Pirandello ci rappresenta, una società che pratica una falsa onestà, che in apparenza accetta le norme comuni e le convenzioni e in segreto le trasgredisce. [...] La situazione è di per sé paradossale: egli è costretto ad adoperarsi per gettare la sua amante fra le braccia del marito, studiando tutti i possibili espedienti, comprese le torte afrodisiache di classica memoria (si pensi a *La mandragola* di Machiavelli). Il caso è drammatico, perché il marito si fermerà in casa una sola notte e poi resterà lontano per almeno altri due mesi. Di qui la grande concitazione dei due protagonisti<sup>2</sup>.

Già dalla didascalia è noto il tono farsesco, che servirà a Antonio González Caballero come punto da partenza per la creazione di personaggi «iperteatrali»:

*Entra dalla comune Rosaria con la cuffia in capo e ancora i diavolini attorti tra i capelli ritinti d'una quasi rosea orribile manteca. Ha l'aspetto e l'aria stupida e petulante di una vecchia gallina. La segue il signor Totò col cappello in capo, collo torto da prete, aspetto e aria da volpe contrita. Si stropiccia di continuo le mani sotto il mento, quasi per lavarsele alla fontana della sua dolciastra grazia melensa.*

ROSARIA: Ma scusi, ma perché vuole entrarmi in casa ogni mattina? Non vede che è ancora in disordine?

TOTÒ: E che fa? Oh, per me, cara Rosaria...

ROSARIA (con scatto di stizza, voltandosi, come volesse beccarlo): Ma come, che fa<sup>3</sup>?

La stessa caratterizzazione notevolmente teatrale si verifica negli altri personaggi. Rosaria, governante del signor Paolino, non abbandona la qualità grottesca voluta da Pirandello per tutta la commedia:

ROSARIA: Ho da fare! Ho da fare! E poi, secca, capirà! Io sono ancora così (indica i diavolini ai capelli) – e qua, le seggiole, vede? a gambe all'aria. La casa, quando è onesta, ha anch'essa i suoi pudori; come la donna, quando è onesta. [...] Sissignore! Il pudore della casa! (così dicendo, rimette sui quattro piedi le seggiole capovolte e abbassa con grottesca pudicizia la fodera di tela che le ricopre, come se nascondesse le gambe a un sua figliola)<sup>4</sup>.

Il «trasparente» signor Paolino «entrerà precipitosamente dall'uscio a destra. È un uomo sulla trentina, vivacissimo, ma di una vivacità nervosa, che nasce da una insofferenza. Tutte le passioni, tutti i moti del-

<sup>2</sup> LUIGI PIRANDELLO, *L'uomo, la bestia e la virtù*, in *Maschere nude*, a c. di ITALO BORZI e MARIA ARGENZIANO, Roma, Newton & Compton, 1993, p. 328.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 330.



l'animo trapajono in lui con una evidenza che avventa. Subitanei scatti e cangiamenti di tono e d'umore. Non ammette repliche e taglia corto». E il capitano Perella sembra «un bestione» con l'aspetto «d'un enorme sbuffante cinghiale setoloso».

Pirandello non risparmia neanche ai suoi personaggi secondari questa «iperteatralità»; Grazia, domestica di casa Perella, apparirà nel secondo atto come «una vecchia dalla burbera faccia cavallina» e all'inizio dell'opera entrano gli studenti Giglio e Belli che «hanno anch'essi un aspetto bestiale che consola: Giglio, da capro nero, e Belli, da scimmione con gli occhiali». Il signor Paolino, oltre a esporre satiricamente le contraddizioni generate da un doppio discorso morale fa riferimento ugualmente agli animali:

PAOLINO: Ecco. Uno che finge, come un commediante appunto, che finge una parte, poniamo di un re, mentre è un povero straccione; o un'altra parte qualsiasi. Che c'è di male in questo? Niente. Dovere! professione! – Quand'è il male, invece? Quando non si è più così *ipocriti* per dovere, per professione sulla scena; ma per gusto, per tornaconto, per malvagità, per abitudine, nella vita – o anche per civiltà – sicuro! perché civile, essere civile, vuol dire proprio questo: – dentro, neri come corvi; fuori, bianchi come colombi; in corpo fiele; in bocca miele. O quando si entra qua e si dice: – *Buon giorno, signor professore* invece di – *Vada al diavolo, signor professore!*

GIGLIO (*balzando*): Ma come! scusi! per questo?

BELLI (*c.s.*): Dovremmo dirle: – «*Vada al diavolo*»?

PAOLINO: L'avrei più caro, l'avrei più caro, v'assicuro! – O almeno, santo Dio, non dirmi nulla, ecco!

GIGLIO: Già! E allora direbbe: – Che maleducati!

PAOLINO: Giustissimo! Perché la civiltà vuole che si auguri il buon giorno a uno che volentieri si manderebbe al diavolo; ed essere bene educati vuol dire appunto essere commedianti<sup>5</sup>.

La signora Perella, personifica la «virtù» in una polemica concezione della società e, di nuovo, Pirandello si ispira agli animali per caratterizzare i suoi personaggi. La lunga didascalia pirandelliana stabilisce con chiarezza una recitazione notevolmente teatrale:

*Entra per l'uscio a sinistra la signora Perella con Nonò. La signora Perella sarà la virtù, la modestia, la pudicizia in persona: il che disgraziatamente non toglie ch'ella sia incinta da due mesi – per quanto ancora non paja – del signor Paolino, professore privato di Nonò. Ora viene a confermare all'amante il dubbio divenuto pur troppo certezza. La pudicizia e la presenza di Nonò le impediscono di confermarlo apertamente; ma lo lascia intendere con gli occhi e anche – senza volerlo – con l'aprir di tanto in tanto la bocca, per certi vani conati di vomizione, da cui, nell'esagitazione, è assalita. Si porta allora il fazzoletto alla bocca, e con la*

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 332 s.

stessa compunzione con cui vi verserebbe delle lagrime, vi verserà invece di nascosto un'abbondante e sintomatica salivazione. La signora Perella è molto afflitta, perché certo per le sue tante virtù e per la sua esemplare pudicizia non si meriterebbe questo dalla sorte. Tiene costantemente gli occhi bassi; non li alza se non di sfuggita per esprimere al signor Paolino, di nascosto da Nonò, la sua angoscia e il suo martirio. Veste, s'intende, con goffaggine, perché la moda ha per sua natura l'ufficio di render goffa la virtù, e la signora Perella è pur costretta ad andar vestita secondo la moda e Dio sa quanto ne soffre. Parla con querula voce, quasi lontana, come se realmente non parlasse lei, ma il burattinajo invisibile che la fa muovere, imitando malamente e goffamente una voce di donna malinconica. Se non che, ogni tanto, urtata o punta sul vivo, se ne dimentica e ha scatti di voce, toni e modi naturalissimi. Nonò ha un bellissimo aspetto di simpatico gatto, con un magnifico cravattono rosso a farfalla e un collettono rotondo inamidato. Non sarebbe male che impugnasse con molta convinzione un bastoncino di quelli per ragazzi con testina di cane. Ride spesso e più spesso ancora tira sorsi col naso per risparmiare il fazzoletto che gli fa bella comparsa sporgendo dalla tasca della giacca, ben ripiegato e intatto<sup>6</sup>.

Antonio González Caballero traduce la rilevante teatralità dei personaggi pirandelliani – portati forse a un punto culminante ne *L'uomo, la bestia e la virtù* – per inventare un laboratorio di recitazione che, nella sua opinione, preparerebbe meglio l'attore che deve affrontare questi personaggi. Una delle tecniche specifiche adoperate dal maestro messicano è appunto la «bestializzazione» formale dei personaggi – evidente in questa commedia pirandelliana – anche se nel metodo di recitazione di González Caballero i «pupi» animaleschi non necessariamente devono produrre un effetto di farsa nello spettatore:

NONÒ (con un sorriso da scemo, guardando e indicando a Paolino la madre che, appena seduta, apre la bocca come un pesce): Ma ecco che mamà apre di nuovo la bocca! [...] (a Paolino, che si volge a lui come basito, placidamente e sorridente): Da tre giorni apre la bocca così!

PAOLINO: Ah, ma non è niente, sai, caro Nonò... Niente! La... la mamma... la mamma sbadiglia – ecco – Così... – sbadiglia.

NONÒ (facendo prima il solito verso di no col dito, e poi con lo stesso dito, accennando allo stomaco): È cosa che le viene di qua.

PAOLINO (con un grido): No! Benedetto figliuolo, che dici!

NONÒ: Ma sì, sì, debolezza di stomaco. L'ha detto lei!

PAOLINO (riafatando): Ahhh – già –... – ecco, sì – debolezza, va bene. Un po' di debolezza di stomaco, Nonò! Nient'altro! [...]

NONÒ: Mi fa tanto ridere, quando apre la bocca così (eseguisce) come un pesce...<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 335.

In *L'uomo, la bestia e la virtù* Pirandello crea personaggi molto spettacolari che non hanno niente a che fare con il naturalismo cechoviano, con il realismo ibseniano o con la rappresentazione simbolica dell'inconscio voluta da Strindberg. Gli attori che rappresentino quest'opera avrebbero bisogno di dominare perfettamente la *forma* dei personaggi, in modo da poter manipolarli come farebbe un *burattinaio*. Ma sono precisamente i cambiamenti formali dei personaggi a renderli molto affascinanti. La signora Perella, per esempio, a volte si dimentica d'indossare la sua «maschera» di virtù, generando vistosi cambiamenti nella voce e nella postura corporea:

SIGNORA PERELLA (*lamentosa*): Sono perduta... sono finita... non c'è più rimedio per me... la morte sola...

PAOLINO: Ma no? Che dici?

SIGNORA PERELLA: Sì... sì...

PAOLINO: Se t'avvilisci così, fai peggio!

SIGNORA PERELLA: Ma tu capisci, che se mi viene di farlo davanti a lui...

PAOLINO: E tu non farlo!

SIGNORA PERELLA (*con scatto di voce naturale*): Come se dipendesse da me!... Mi viene. (*Rimettendosi a parlare come prima*) Ed è lo stesso segno, preciso, di quando fu di Nonò.

PAOLINO: Anche allora? Ah! E lui lo sa?

SIGNORA PERELLA. Lo sa. E ne rideva, quando me lo vedeva fare, come ora ne ride Nonò...

PAOLINO: Oh Dio! Ma allora se ne accorgerà?

SIGNORA PERELLA: Sono perduta... sono finita...

PAOLINO: Ma non puoi sforzarti di non farlo, perdio!

SIGNORA PERELLA (*con voce naturale*): Mi viene di qua, all'improvviso... Una specie di contrazione!

NONÒ (*accorrendo col libro in mano*): Oh guarda, mamma! Bello! Il ragnetto che tesse la tela!

PAOLINO (*con scatto d'ira, ma subito frenandosi e passando a una comica esageratissima affettuosità*): Ma sì, lascia in questo momento... caro Nonotto bello: il ragnetto sì, che tesse la tela... guardatelo da te<sup>8</sup>!

Un'altra precisazione sulla drammaturgia pirandelliana, nel metodo di Antonio González Caballero è la concezione di personaggi contraddittori e complessi. Forse un po' troppo liberamente, il maestro messicano direbbe che la signora Perella ha scelto di usare una maschera di virtù *come se fosse un ideale nobile e ispiratore* da adottare – indipendentemente dal fatto che questo atteggiamento di frequente si dimostri insufficiente o addirittura fasullo –. Con questa aspirazione idealistica che cercherebbero i personaggi pirandelliani, González Caballero com-

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 336 s.

pleta la versione di un personaggio multiforme e integrale. Nel laboratorio pirandelliano l'attore impara a costruire il «super-io» del personaggio: la parte utopica alla quale questi punta come ideale.

In molti drammi pirandelliani c'è un personaggio centrale, un *raisonneur* che esprime questi desideri insoddisfatti, in un modo notevolmente teatrale e attraverso le tesi che fecero famoso Pirandello in tutto il mondo. Ne *L'uomo, la bestia e la virtù* Luigi Pirandello mostra il distacco fra la realtà *come è* e la realtà *come sarebbe bello che fosse*. La sua commedia viene appunto definita dallo stesso autore «apologo». La parte del *raisonneur* incaricato di smontare il meccanismo del conformismo sociale in questa commedia è il signor Paolino, che perciò diventa il più paradossale di tutti i personaggi. Costui pensa – a prescindere dal fatto che il suo comportamento sia veramente coerente con l'ideale scelto – che sarebbe bello che non ci fossero le convenzioni sociali vuote di significato – dato che queste rendono difficile la convivenza tra le persone –; sarebbe bella e opportuna una totale onestà nei rapporti umani, senza falsità forzate dall'abitudine. Se la signora Perella – nella personale lettura di González Caballero – aspirasse alla virtù, il signor Paolino vorrebbe l'assoluta sincerità, senza tracce d'ipocrisia – anche se nella commedia questo ideale, però, sembra essere soltanto un'utopia:

PAOLINO: Dammi un bacio.

SIGNORA PERELLA: E ringrazia il signor professore, Nonò...

NONÒ (*solito gesto col dito, poi*): Non ce n'è bisogno.

SIGNORA PERELLA: Come non ce n'è bisogno.

NONÒ: Me l'ha detto lui. (*A Paolino*) È vero?

PAOLINO: Verissimo, verissimo! Vai, vai, Nonò.

NONÒ: Vieni anche a tavola con noi?

PAOLINO: Sì e ti porterò le piastrelle che ti piacciono<sup>9</sup>.

È possibile recitare in uno stile «puro» pirandelliano secondo le interpretazioni del drammaturgo messicano. I personaggi de *L'uomo, la bestia e la virtù* andrebbero benissimo a questo scopo. L'attore deve procedere quindi alla creazione di una «supermarionetta» considerevolmente teatrale – che non è, però necessariamente una caricatura –. Una risorsa tecnica adeguata a questo scopo è l'utilizzazione della sensibilità dell'attore per rappresentare con rigore un animale e poi, attraverso diversi «dosaggi» di teatralità, aggiustarlo in modo da soddisfare le richieste della messa in scena e del genere adoperato. Questa è una conseguenza immediata del laboratorio pirandelliano di González Caballero. Ma non è l'unica.

Risulta possibile arricchire ogni personaggio – anche se recitato in

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 338.

altri stili di recitazione – sotto le premesse dei «quadri di carattere» di González Caballero. In questo modo la maschera cechoviana rappresenta il temperamento del personaggio; la maschera ibseniana manifesta la sua personalità; la maschera strindberghiana propone l'inconscio del personaggio e la maschera pirandelliana sarebbe la messa in atto degli ideali e delle ispirazioni nobili, dei sogni, dei desideri e delle utopie scelte volontariamente. Durante il laboratorio pirandelliano l'attore si addestra anche in queste possibilità tecniche.

In *L'uomo, la bestia e la virtù* – come in genere in tutta la drammaturgia pirandelliana – i personaggi principali sono noti per le loro insolite asserzioni – non condivise dal resto dei personaggi – che paradossalmente avviano una critica all'inerzia delle regole sociali stabilite. Queste asserzioni sarebbero manifestazioni del quadro di «super-io» del personaggio: gli ideali a cui mira. Il signor Paolino, per esempio, parla con il dottor Pulejo della gravidanza della signora Perella – riprendendo un passo già esposto da Pirandello in *Liolà*:

PAOLINO: Ma chi l'ha voluto? – Né io, né lei! – Questo è positivo! – Ora, scusa: chi è imputabile? L'intenzione, è vero? Non il caso. – Se tu l'intenzione non l'hai avuta! – Resta il caso. – Una disgrazia! – Guarda: e come se tu avessi una terra e la lasciassi abbandonata. – C'è un albero in questa terra e tu non te ne curi. Come se fosse di nessuno! – Bene. Uno passa. – Coglie un frutto di quell'albero; se lo mangia; butta via il nocciolo. – Lo butti... così, per il solo fatto che hai colto quel frutto abbandonato. – Bene. Un bel giorno, da quel nocciolo là ti nasce un altro albero! – L'hai voluto? – No! – Né lo ha voluto la terra che ha ricevuto... così... quel nocciolo. – Scusa: l'albero che nasce a chi appartiene? – A te, che sei il proprietario della terra<sup>10</sup>!

L'aspetto notevolmente teatrale de *L'uomo, la bestia e la virtù* è implicito non solo nell'aspetto esterno ma anche negli atteggiamenti e nelle azioni dei personaggi. Così il signor Paolino tenta di convincere, contraddittoriamente, la signora Perella di mostrare i suoi «tesori di modestia», in modo da sedurre quello che in realtà dovrebbe essere il rivale di lui:

*Entra dall'uscio a destra la signora Perella abbigliata con una certa cura straordinaria che la fa apparire più goffa. [...]*

PAOLINO (appena andati via Nonò e il Marinajo, voltandosi verso la signora Perella, pudicamente afflitta nel goffo impaccio del suo straordinario abbigliamento): Ma no! ma no, cara! no! Come ti sei combinata? Così no! [...] Tutto dipenderà, forse, dal primo incontro! A momenti egli arriva... Ti deve trovar piacente! [...] È enorme, sì, anima mia, lo intendo, enorme il sacrificio che devi compiere, tu casta, tu pura, per renderti appetibile a una bestia come quella! Ma bisogna che tu lo compia, intero!

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 343.

SIGNORA PERELLA (*esitante, con gli occhi bassi*): Più... più scollata?

PAOLINO: Più! sì, più! molto, molto più!

SIGNORA PERELLA: No, no... Dio mio...

PAOLINO: Sì! Per carità! Tu hai grazie, tesori di grazia nel tuo corpo, che tieni gelosamente, santamente custoditi. Bisogna che ti faccia un po' di violenza!

SIGNORA PERELLA: No, no... Dio, Paolino, che mi dici? Sarebbe inutile poi, credi! Non ci ha mai badato!

PAOLINO: Ma dobbiamo appunto forzarlo a badarci! forzarlo, quest'animale che non capisce la bellezza modesta, pudica, che nasconde i suoi tesori di grazia! [...]

SIGNORA PERELLA: Ma non se ne cura!

PAOLINO: Lo so; ma perché tu, anima mia – e questo è il tuo pregio, bada, per me! quello per cui ti ho cara e ti stimo e ti venero! – codesti tesori, tu, non hai saputo mai farli valere...

SIGNORA PERELLA (*quasi inorridita*): Farli valere? E come?

PAOLINO: Come? Vedi, tu non te l'immagini neppure, come! Eh, altro! Tante lo sanno bene!

SIGNORA PERELLA (*c.s.*): Ma che fanno? come fanno?

PAOLINO: Niente. Non... non nascondono così, ecco! E poi... Via, non farmi disperare! Credi che costi a te soltanto, del resto? Costa anche a me, perdio, predisporti, acconciarti perché tu possa piacere a un altro! (*alzando le braccia al cielo*) preparare la virtù, Dio, per comparire davanti alla bestia<sup>11</sup>!

Le esercitazioni proposte da González Caballero nel suo laboratorio pirandelliano tendono a preparare l'attore al dominio completo della forma che rappresenta, dato che solo così è possibile eseguire i drastici cambiamenti del personaggio pirandelliano. Un esempio di questa richiesta tecnica sarebbe offerto dalla signora Perella, scollatissima, con i ricci a gancio, che deve sempre cambiare all'improvviso le proprie emozioni, come se fosse una marionetta – richiedendo all'attore un comando totale del suo «pupo»:

PAOLINO: Sorridente... sorridente, cara! Pròvati, forzati a sorridere!

SIGNORA PERELLA: E come, Paolino!

PAOLINO: Come? Ecco... così... guarda... (*sorride a freddo, smorfiosamente*)

SIGNORA PERELLA: Ma non posso così...

PAOLINO: Sì... sì... Ecco... guarda... Che vuoi che ti faccia per farti ridere? qualche piccolo lezio di scimmia? (*Eseguisce*) Ecco, vedi?... sì, sì... così, eh? sì!... ridi! Mi gratto... eh eh... (*la signora Perella ride tra le lacrime d'un riso convulso*) Ridi... sì... brava, così... ridi! E guarda, ora mi butto per terra, eh?... così, gattone! (*eseguisce e la convulsione di riso della signora Perella cresce*) Brava, così!... ridi... ridi... ridi... E ora faccio da montone! (*eseguisce e la convulsione della signora arriva fino allo spasimo*) Viva la bestia! viva la bestia!

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 347 s.

SIGNORA PERELLA (*mentre Paolino seguita a saltare come un montone, torcendosi dalle risa*): Basta... per carità... non ne posso più... non ne posso più... (*E trapassa subito dal riso a un pianto disperato*)

PAOLINO (*cessando subito di saltare e accorrendo, frenetico*): Come! ti rimetti a piangere? Ridevi così bene! Ah, è la disperazione, lo so. Su su, basta! Finiscila, perdio! Mi fai impazzire!<sup>12</sup>

González Caballero propone dunque di cominciare la costruzione di un «pupo» pirandelliano partendo dall'aspetto esterno del personaggio e senza coinvolgere nessuna emozione. Solo dopo che l'attore sarà diventato il padrone assoluto del suo «pupo», procederà con la creazione di un'anima per la sua supermarionetta. Questo sistema, che può forse sembrare meccanico, è insinuato in molti drammi pirandelliani. Non a caso, nella seguente sequenza, Pirandello sembrerebbe richiedere dagli attori il controllo e la precisione di una macchina con diverse parole come «fantoccio», «automa», «pupazzo da feria» o «maschera»:

PAOLINO (*in preda a una frenesia crescente, la scrolla con rabbia e la rimette su a forza, come un fantoccio che tra le mani gli caschi a pezzi*) Mi fai impazzire! Su! stai su! zitta! Voglio che stia zitta e su! Così così! Ti debbo dipingere!

SIGNORA PERELLA (*stordita dagli scrolloni, atterrita, sbalordita*): Dipingere?

PAOLINO: Sì! (*la fa sedere su una seggiola a un lato del tavolinetto, con le spalle al pubblico*) Asciugati bene gli occhi! Le guance! Sei pallida! sei smorta! Come vuoi che la bestia capisca la finezza del bello dedicato, la soavità della grazia malinconica? Ti dipingo! Alza la faccia... così! (*Gliela alza*)

SIGNORA PERELLA (*come un automa, rimanendo con la faccia alzata, mentre Paolino prende dal tavolinetto gli oggetti per la truccatura*): Ah Dio, fa' di me quel che vuoi...

PAOLINO: (*cominciando a imbellettarla, a bistrarla, sulle gote, negli occhi, alla bocca, con spaventosa esagerazione*) [...]

*La signora Perella quasi stralunata, è rimessa in piedi e mostra il volto spaventosamente dipinto, come quello d'una baldracca da trivio*

PAOLINO (*come ubriacato dall'orgasmo, con grottesca aria di trionfo*): E ora mi dica il signor capitano Perella se vale di più quella sua signora di Napoli!

SIGNORA PERELLA (*dopo essere rimasta lì un pezzo, esposta come uno sconcio pupazzo da feria, si alza e si reca a guardarsi allo specchio sul divano, inorridita*): Oh Dio!... Sono uno spavento! [...] Ma è una maschera orribile!<sup>13</sup>.

Secondo Antonio González Caballero la drammaturgia dello scrittore italiano – ma anche una gran parte narrativa pirandelliana – propone personaggi che sono «come cipolle»: cioè con diverse stratificazioni all'interno. Alcune, profondissime, non sono conosciute neanche dal personaggio. Altre, molto più esterne, sono più a portata di mano.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 350 s.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 350 s.

Ma tutti i livelli del personaggio, senza eccezione, sono veri, in quanto determinati dalla stessa materia primordiale: il personaggio stesso. Costui può contenere altri centomila personaggi dentro di sé, che saranno comunque tutti veri in quanto espressioni di «uno» solo.

In *L'uomo, la bestia e la virtù* Pirandello non vuole una recitazione misurata. Cerca piuttosto gli estremi, le differenze e i contrasti capaci di sorprendere il pubblico a ogni momento:

PERELLA: Un altro figlio! Starei fresco, starei...

*Mentre si svolge questo dialogo tra Perella e il signor Paolino, dietro, se ne svolge un altro, muto, tra Nonò e la madre. Nonò, finendo di piangere, vedendo la madre, subito s'è arrestato con gli occhi e la bocca sbarrati nello scorgerla conosciuta a quel modo. La madre, allora, ha congiunto pietosamente le mani per pregarlo di non gridare il suo spavento e il suo stupore; poi, assalita dalla solita contrazione viscerale, ha spalancato la bocca come un pesce e s'è recata subito il fazzoletto alla bocca, lasciando Nonò sbigottito a scuotere le manine per aria*

PERELLA (come pentito, chiamando): Qua, Nonò! (Si volta, scorgendo nell'atto di scuotere le manine) Oh! e che fai? (Guarda verso la moglie) Che cos'è? (Scorgendola così dipinta e scollata) Oh! e come... tu? (Scoppia in un'interminabile, fragorosa, faticosissima risata, durante la quale il signor Paolino, alle sue spalle, serra le pugna, convulso: le apre, artigliate, per la tentazione di saltargli addosso e strozzarlo; mentre la signora Perella, avvilita, mortificata, atterrita, guarda a terra) Come ti... come ti sei impiasticciata? ah! ah! ah! ah!... una bertuccia vestita, sull'organetto... parola d'onore! (Le s'appressa, la prende per una mano e la contempla sempre ridendo). Uh... ma guarda!... (Le vede il seno scoperto) Uh... abbondanza!... E che cos'è? (Voltandosi verso il signor Paolino) Professore!... Ah! ah! ah! ah! E non ne è sbalordito anche lei, di questo magnifico spettacolo?

PAOLINO (frenando a stento l'indignazione, con sorrisi spasmodici): Nien... niente affatto!... Scusi, perché! Vedo che... che la signora s'è... s'è messa con una certa cura...

PERELLA: Cura? La chiama cura, questa, lei? S'è mascherata! S'è... (accennando al seno scoperto) s'è scodellata tutta! Ah! ah! ah! ah! [...] (Alla signora Perella) Ti sei forse mascherata così, per me? No, no, no, no, no! Ah, grazie! No, no, no, no, no! (Accennando al seno di lei) puoi pure chiudere bottega! Non ne còmpero<sup>14</sup>!

González Caballero presuppone che la drammaturgia pirandelliana sia ricca d'iperteatralità. Secondo il maestro messicano, i personaggi pirandelliani non dovrebbero essere recitati basandosi prevalentemente sulle pause naturaliste o sulla complessa vita interna cechoviana, né con le maschere sociali ibseniane, ma neppure con il tremendo impulso irrazionale strindberghiano. Pirandello chiederebbe un'altra cosa: un tipo d'interpretazione che non esisteva prima e che implicherebbe una «ma-

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 352 s.



schera» diversa da quelle impiegate nei tre stili di recitazione previamente sviluppati da González Caballero:

PERELLA (a Paolino, rimasto dopo il consiglio dato alla signora Perella con un sorriso involontario rassegnato sulle labbra): Oh, senta professore, gliel'avverto perché la tratto da amico! Lei mi farebbe proprio un gran piacere, se non sorrisesse, quando faccio qualche rimprovero al ragazzo o a mia moglie.

PAOLINO (cascando dalle nuvole): Io? sorrido? io?

PERELLA: Lei, sì, mi pare! Ha la bocca atteggiata di sorriso anche adesso!

PAOLINO: Sì? Proprio? Sorrido?

PERELLA: Sorride! sorride!

PAOLINO: Oh Dio... E allora io non lo so! Le giuro, capitano, che ho proprio paura di non essere io... Perché io, le giuro, non sorrido.

PERELLA: Ma come non sorride, se sorride?

PAOLINO: Ah sì? Ancora? Non sono io! non sono io! può crederci! non sono io! Ho tutt'altro che intenzione di sorridere, io, in questo momento! Se sorrido, saranno... che vuole che le dica? saranno i nervi... i nervi, per conto loro.

PERELLA: Lei ha i nervi così sorridenti?

PAOLINO: Già! Pare... Sorridenti...

PERELLA: Io no, sal!

PAOLINO: Neppure io, veramente, di solito...<sup>15</sup>

Pirandello non fonderebbe la sua drammaturgia sulla consistenza di personaggi con un temperamento forte, naturale e immutabile che sono una sola unità psicologica, come fa Cechov. Le sue non sono opere piene di simboli e allegorie inconscie. Pirandello, nell'analisi di González Caballero, si troverebbe piuttosto vicino a Ibsen, ma con una differenza sostanziale: la drammaturgia pirandelliana favorirebbe la creazione di personaggi assolutamente teatrali e spettacolari nella loro manifestazione formale e anche complessi, contraddittori, imprevedibili nella loro psicologia.

In *L'uomo, la bestia e la virtù* Pirandello fa uso della commedia degli equivoci, ma appoggiandosi sulle grandi differenze formali dei personaggi. Così, quando Nonò vuole assaggiare la torta che contiene l'afrodisiaco che salverà la situazione del signor Paolino e della signora Perella, Pirandello ottiene un effetto sicuro:

PAOLINO (sudando freddo): Tu di quella nera lì non devi neanche assaggiarne!

NONÒ: Perché?

PAOLINO: Perché no! Perché mamma mi ha detto che... che soffri di un po' di riscaldamento, è vero, signora? qua, allo stomaco... e il cioccolato per te, in questo momento...

NONÒ: Ma no! Io? La mamma! Soffre di stomaco la mamma, non io!

PAOLINO (subito): Nonò!

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 354.

SIGNORA PERELLA (*con altra voce*): Nonò!

PERELLA (*con altra voce*): Nonò! insomma, finiamola!<sup>16</sup>

I personaggi pirandelliani conservano in questa commedia il loro carattere fantastico. In *L'uomo, la bestia e la virtù* abbondano le richieste di una recitazione eccezionale. Una possibilità è farlo ispirandosi a un animale, in modo da ottenere un'interpretazione per certi versi «bestiale»: Nonò «si sarà pian piano accostato alla tavola, si sarà messo ginocchioni sulla seggiola, e come un gattino con la zampetta avrà assaggiato il pasticcio dalla parte del cioccolato»; il capitano Perella va verso l'uscio della sua camera, «si caccia dentro e si sente il rumore del paletto, che sarà bene esagerare grottescamente»; quando Perella si sveglia, esce «dalla gabbia, la belva»; poi il capitano viene fuori, tutto ammaccato dal sonno, con gli occhi pesti e un umore «più che mai bestiale», se questo è ancora possibile. E poi lo stesso Perella, tentennando il capo, «con la faccia più che mai aggrondata e disgustata, gli occhi cupi e truci, sta un po' a pensare; poi sbufa; poi si brancia gli abiti addosso, smaniosamente, e accompagna l'atto con una specie di ruggio bestiale nella gola; scrolla il capo e va un po' per la stanza. Ha caldo! ha caldo! si sente soffocare! Va alla veranda, s'affaccia alla finestra in fondo, guarda il mare e trae un ampio respiro».

Risulta significativo, in questo contesto, che le ultime battute de *L'uomo, la bestia e la virtù* – le dica il signor Paolino – «sono veramente una bestia!» – e che la risposta del capitano Perella sia – «bisogna essere uomini».

Pirandello vorrebbe attori imbevuti della psicologia del loro personaggio perché «è convinto della impossibilità d'interpretare veramente un dramma sulla scena, se l'attore non è totalmente imbevuto, oltre che dalla psicologia del personaggio, anche dello spirito animatore del dramma stesso»<sup>17</sup>. E in molte occasioni i simili pirandelliani con animali sembrerebbero proporre una recitazione in «chiave animalesca»:

A Pirandello piacciono i paragoni con gli animali: se ne trovano di arguti e di amari, e offrono la possibilità di tracciare subito un'immagine: «Con un capino straziato d'uccello pelato» (*Ciascuno a suo modo*); «Hanno anch'essi un aspetto bestiale che consola: Giglio da capro nero, e Belli da scimmia con gli occhiali» (*L'uomo, la bestia e la virtù*); «Criniera leonina, gran naso, baffi in su, pizzo mefistofelico e cravatta rossa» (*L'imbecille*). Il bestiale e il diabolico non potrebbero essere sintetizzati meglio di così dalla didascalia! Il capitano Perella «ha l'a-

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>17</sup> MARIA KUNZLE BRÜGGER, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, Lugano, Tell, 1952, p. 7.

spetto di un enorme sbuffante cinghiale setoloso» (*L'uomo, la bestia e la virtù*)

Ma neppure le donne sfuggono a tali confronti: «È una vecchia dalla burbera faccia cavallina» (*L'uomo, la bestia e la virtù*) oppure «con una faccia di gallina spaventata» (*Questa sera si recita a soggetto*)<sup>18</sup>.

Antonio González Caballero crede, per tutte queste ragioni, che la drammaturgia pirandelliana richieda un tipo speciale di recitazione e la risposta del maestro messicano a questa sfida è il suo laboratorio dell'iper-teatralità: un tipo di rappresentazione in cui le premesse della recitazione usata in precedenza sono insufficienti. Pirandello ne era consapevole – almeno in parte – e questo ce lo conferma lo svolgimento della messa in scena de *L'uomo, la bestia e la virtù* allestita da Gandusio. L'autore siciliano sapeva sicuramente di dover rischiare in questa commedia dai toni accesi e lo scrive ad Antonio Gandusio il 22 febbraio del 1919, dopo avergli spedito il testo. Nella sua lettera l'autore prende in considerazione aspetti come la truccatura e la recitazione della messa in scena. Risulta eloquente l'allusione a «maschere caricaturali», «marinette», «fantocci» e «pupi»:

«Ella avrà certamente notato il riposto senso di essa, pieno di amarezza beffarda, che ne fa una delle più feroci satire contro l'umanità e i suoi astratti valori. La comicità esteriore della favola non è che la maschera grottescamente arguta di questa amarezza: l'avrei voluta anche, se non avessi temuto d'offender troppo il pubblico e gli attori che debbon recitar le parti, più sguajata, per una superiore coerenza estetica. Deve avere per forza una faccia di buffoneria salace, spinta fin quasi alla sconcezza, vorrei dire una faccia da baldracca, questa commedia ove l'umanità è beffata così amaramente e feroce-mente nei suoi valori morali. L'espressione di questo senso riposto culmina chiara, lampante, nella scena del secondo atto, in cui l'uomo, cioè il signor Paolino, trucca la signora Perella, cioè la Virtù, come una baldracca appunto. Perché questo senso riesca esplicito, tutta l'impostazione delle singole scene, la truccatura bestiale degli attori, in una parola, tutta la rappresentazione della commedia dev'essere caricaturale, per modo che la commedia appaja veramente un apologo. Difficilissima è senza dubbio la parte della Signora Perella, che dev'esser come il fantoccio della Virtù, una squallida, afflitta, ridicolissima marionetta inverisimilmente pudica, tanto più buffa, quanto più tragica nei suoi pudori grottescamente violati e che così passivamente ella si lascia violare. L'inversione dei valori, all'ultimo, l'uomo che dice: "Sono una bestia" – e la bestia che dice: "Bisogna esser uomini" – non potrà risultare, se veramente il Capitano Perella e gli altri personaggi non saranno truccati da bestie, senza troppa esagerazione, tuttavia: basterà segnare nel volto d'ognuno con segni recisi la sagoma bestiale, del cinghiale, della volpe, della scimmia, ecc.». Gandusio dovette rendersi conto subito dei rischi che presentava la comme-

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 54 s.

dia e delle difficoltà della sua messinscena (sottolineate anche nella lettera di Luigi) e cercò di prendere tempo<sup>19</sup>.

Pirandello a mano a mano che prende forma la messa in scena, si rende conto di non trovare soddisfacenti né le recitazioni degli autori né la concezione di Gandusio sulla commedia. Invece di osare una maggiore spettacolarità, notevolmente teatrale, Gandusio preferisce essere cauto e adopera uno stile più conservatore nella sua proposta. A metà di aprile del 1919 Pirandello decide di andare a Torino, dove si trova la compagnia di Gandusio. Di lì scrive ai figli, il 15 aprile: «Miei cari Figli, ritorno anche oggi stanchissimo dalle prove, che non mi lasciano per nulla contento. Gandusio ha una gran paura di lanciarsi nel grottesco spaventoso che sarebbe la massima efficienza del lavoro e lo tiene in un comico ibrido e salace che rischia invece di non farlo accettare. Gli ho spiegato che non è un paradosso affermare che quanto più coraggiosamente sfacciata si rende la maschera della commedia, tanto più castigata essa diventa. Non lo intende, almeno finora»<sup>20</sup>. Pirandello, in un'altra lettera scritta ancora da Milano, finalmente si rassegna al fatto che la sua proposta non sarà capita:

«La commedia comincia a colorirsi un po' e ad acquistar rilievo. Gandusio va bene. Ma sono un disastro il porco e la pupa, voglio dire i coniugi Perella. Poco, ormai, più di quanto ho ottenuto riuscirò a ottenere. Si tratta, purtroppo, di vera e propria incapacità a intender la parte; e tutto il buon volere non basta. Rebus sic stantibus, Dio me la mandi buona!». Luigi restò a Milano, poi tornò a Roma, rinunciando a essere presente alla prima. La quale andò malissimo, senza neppure quel sapore di battaglia che poteva vivacizzare un insuccesso. La critica fu molto dura. Luigi aveva visto giusto, nella lettera indirizzata a Gandusio: non potendo attingere, nell'interpretazione, al livello del grottesco che l'avrebbe in qualche modo giustificata, la commedia navigò nelle acque torpide d'una farsa boccaccesca, che in luogo di muovere il riso, provocò soltanto disgusto. Per giunta gli attori non erano preparati; Praga scrisse che «la commedia il pubblico la sentì due volte, prima dal suggeritore, poi dagli interpreti». Luigi ritirò immediatamente il copione. E si riparlò de *L'uomo, la bestia e la virtù* soltanto tre anni dopo (il 23 giugno 1922, al teatro Quirino di Roma), quando fu messa in scena da Corrado Racca, con Dora Menichelli Migliari e Arturo Falconi. Con un certo successo, questa volta, di pubblico e di critica (A. Tilgher, S. D'Amico)<sup>21</sup>.

Nel laboratorio di González Caballero l'attore impara a costruire personaggi pirandelliani «puri» talmente diversi dalla quotidianità che, se li trovassimo sulla strada, non ci sarebbe affatto la possibilità di

<sup>19</sup> LUCIANO LUCIGNANI, *Pirandello, la vita nuda*, Firenze, Camunia, 1999, p. 125 s.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 127 s.

confonderli con le persone vere. Un'altra tecnica inventata dal maestro messicano a questo scopo consiste nel creare un personaggio partendo dalla rappresentazione sistematica di una parte del corpo. L'attore, prima, deve percepire tutte le impressioni relazionate con quella zona corporea, amplificando e modificando queste sensazioni e facendo in modo che queste modifichino del tutto il suo atteggiamento in un «sentimento del personaggio» che può poi dosare a convenienza.

Un personaggio «tutto orecchi», per esempio, può sicuramente favorire l'interpretazione di un uomo esageratamente pettegolo. L'attore deve intuire tutte le sensazioni che il personaggio percepisce quando ascolta: poi, una volta raggiunto il livello puro del personaggio – che non può mai essere nemmeno remotamente simile a una recitazione naturalista – l'attore può decidere la gradazione di questa manifestazione iperteatrale.

Neanche un personaggio pirandelliano «non puro» risulterebbe troppo «normale». Se nel laboratorio cechoviano di González Caballero l'attore è portato a confondersi con la realtà, facendo sì che non si noti che recita, nel laboratorio pirandelliano, invece, lo scopo è far esplodere le risorse teatrali al massimo possibile, grazie all'uso di una «maschera» e di un «pupo» pirandelliani:

I *Sei personaggi*, salendo sul palcoscenico, venivano a interrompere l'onesta inquadratura di una commedia borghese: *Il giuoco delle parti*. Enrico IV irride al bardato clima d'una tragedia romantica (Benelli e Berrini sono alle porte); con costumi antichi di falso broccato, quadri, troni fasulli: tutta la polverosa rigatteria della vecchia tragedia. Nel momento in cui l'azione comincia a svolgersi «in una villa solitaria della campagna umbra ai nostri giorni», quelle comparse sanno benissimo di non essere nella loro parte, come lo erano i dignitari della Corte di Danimarca [nel caso di Amleto] ma di recitare per un re il quale sa ch'essi recitano, ed egli stesso sa di non essere un re. Il significato barocco del dramma si sposta; la massa ha bisogno di una correzione, assai più complessa. La vita è una farsa organizzata per un finto folle che fa credere d'essere un re. La dignità della tragedia si sfalda. Lo spettatore segue un gioco di specchi, come in un teatro che rifletta l'immagine di un altro teatro, un teatro di secondo grado o al quadrato. Non più di una tragedia barocca dunque si potrà parlare, ma di una mascherata moderna, ordinata, costruita intellettualmente, fin nei minimi particolari, eppure complessa e misteriosa come certe pitture metafisiche, ove un primitivo esasperato espressionismo si raggela nella volontarietà delle allusioni e dei simboli. Pagliacci, specchi, manichini, contrappunto d'immagini, ritratti di uomini vivi e uomini vivi che simulano d'essere dei ritratti<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992, p. 104 s.

Il pensiero di Pirandello è preciso. Non si può parlare di *interpretare*, ma di *rivivere*. Chi interpreta è attivo, pone se stesso come tramite tra l'autore e lo spettatore e involontariamente modifica l'opera d'arte, dandole una fisionomia che all'autore non sempre può piacere: «Chi vive invece, è passivo. È soltanto colui che presta voce, e corpo, e gesto al pensiero e al sentimento dell'autore, il quale soffre di avere una vita sola e un corpo solo, mentre vorrebbe averne molti, per realizzare veramente la pluralità dei sentimenti, talora contrastanti, che si agitano in lui»<sup>23</sup>.

Le opere pirandelliane evolvono ogni volta in un tipo di recitazione molto esigente, che richiede dall'attore il controllo di tutti gli aspetti della sua *performance*, e sicuramente i grandi attori che interpretavano i drammi e le commedie pirandelliane ne erano consapevoli. Claudio Vicentini scrive: «È attraverso le recitazioni della Abba, come di Pitoëf o di Ruggeri, che sotto le differenze stilistiche dei diversi interpreti si può cogliere una cifra, un'indicazione sotterranea contenuta nella drammaturgia di Pirandello, che affiora negli esiti scenici delle sue commedie. Si tratta della tendenza a sovrapporre alla figura dell'attore umano, individuo in carne e ossa, percorso da passioni vive e incalzanti, il modello artificiale della marionetta, del burattino, del fantoccio meccanico»<sup>24</sup>.

González Caballero crede – nella sua libera interpretazione dell'opera dello scrittore italiano – che una delle grandi novità introdotte dal teatro pirandelliano sia la consapevolezza di offrire al pubblico storie possibili soltanto su un palcoscenico. Il personaggio pirandelliano diventerebbe così un pupo, rappresentazione in carne e ossa di quello che esiste solo nella fantasia come creazione dell'autore. Pirandello offre nella sua produzione un ritratto della condizione dell'uomo novecentesco, frammentato e senza soluzione di continuità:

È proprio in nome dell'esigenza realistica, in nome della necessità di cogliere e rendere effettivamente le condizioni e le caratteristiche delle persone concrete, che la figura della marionetta si impone paradossalmente come modello della recitazione nel teatro di Pirandello. L'attore, essere umano, riesce a tendere efficacemente i personaggi che interpreta e, che riflettono i tratti dell'uomo moderno, solo ispirandosi alla figura artificiale del fantoccio. E il palcoscenico pirandelliano si popola quindi idealmente di persone che imitano freneticamente, mosse da una passionalità intensa e immediata, i modi, gli scatti, le pause, le transizioni improvvise e l'immobilità di un esercito di marionette<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> M. KÖNZLE BRÜGGER cit., p. 9.

<sup>24</sup> CLAUDIO VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 169.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 170.

Può risultare polemica l'interpretazione della drammaturgia pirandelliana nel metodo di recitazione creato da Antonio González Caballero. In ogni caso si tratta di una proposta non del tutto nuova. Secondo Marco Praga, gli attori «pirandelliani» recitavano «a mezze frasi, a frasi interrotte» nel primo Novecento. Lo stile conciso, secco, di Pirandello si traduceva molte volte in una recitazione «a scatti»:

La caratteristica comune, che si ritrova nelle realizzazioni degli attori pirandelliani più distanti, è quella della mobilità di toni e di accenti, unita al ricorso a bruschi, immediati passaggi che costituiscono improvvisamente, senza alcun momento di transizione, un atteggiamento, uno stato d'animo a un altro. Nel 1925 Ruggeri porta l'*Enrico IV* a Londra, e la critica locale osserva incuriosita che la sua recitazione sembra imitare «i movimenti di una bambola meccanica». Nella stessa parte Pitoëf, a Parigi, imposta la sua interpretazione lavorando su improvvise «rottture di tono», spezzature, cambiamenti inaspettati, che esprimono la coscienza dilacerata del personaggio. «Con una mobilità sconcertante», scrive il critico di un giornale parigino, «Pitoëf riesce a indicare nel protagonista gli stati successivi d'inconscienza e di lucidità»<sup>26</sup>.

L'ultimo Pirandello pretenderebbe l'abolizione dell'attore. O meglio: vorrebbe un attore tecnicamente capace di superare la propria condizione umana per diventare una creazione fantastica: «Affiora [...] nell'ultima fase dell'opera di Pirandello l'aspirazione a una soluzione utopica, ideale. Mettere in scena le commedie senza l'intervento degli attori, ma ricorrendo a figure che, come i personaggi, siano nello stesso tempo simili e diverse dagli uomini. Come le statue, gli automi, i burattini. Tutti esseri che più dell'uomo in carne e ossa sono in grado di rendere la realtà duplice e ambigua, inafferrabile, delle creature dell'arte»<sup>27</sup>.

Nel primo Novecento si diventava attore attraverso l'esperienza continuata sul palcoscenico e grazie all'intuizione dell'attore. Le innovazioni introdotte dal teatro novecentesco forzano lo sviluppo di strumenti tecnici con cui l'attore possa affrontare meglio l'evento teatrale:

La realtà personale dell'attore, ciò che lui è, i suoi sentimenti, i suoi desideri, le sue esperienze, la sua vita interiore, il suo passato sono del tutto inutilizzabili per rendere la realtà "diversa" del personaggio. L'attore, sostiene quindi Pirandello assumendo una posizione che è esattamente opposta a quella teorizzata negli stessi anni da Stanislavskij, deve spogliarsi di tutto ciò che è suo, in un atteggiamento di "abnegazione", nel senso letterale del termine. Il suo primo dovere è «la suprema rinuncia al proprio io». E, come spiega un personaggio di *Trovarsi*, dal momento che l'attore, quando recita, deve «negare sé stesso, la propria vita, la propria persona», sarà del tutto indifferente per lui

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 167 s.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 172.

aver avuto davvero, nella sua esistenza reale, delle esperienze simili a quelle della parte che deve interpretare. Un'attrice che recita il ruolo di un'amante appassionata non ha alcun bisogno di aver conosciuto personalmente l'amore. È sufficiente che "intuisca", magicamente, come avverte l'amore il personaggio da rappresentare<sup>28</sup>.

In questo senso il laboratorio di recitazione pirandelliana di González Caballero sarebbe fedele alla volontà dello scrittore italiano: l'attore non deve coinvolgere mai le proprie esperienze di vita e, infatti, deve spogliarsi di tutto quello che gli appartiene come persona quando costruisce un personaggio. Nel metodo del maestro messicano, il naturalismo cechoviano rappresenterebbe lo stile di recitazione e il «quadro psicologico» opposti alla concezione pirandelliana:

Per i naturalisti il punto fondamentale che reggeva l'intera teoria della recitazione era la nozione di personaggio. Se il teatro doveva riprodurre fedelmente la realtà, osservando Zola e tutti i suoi seguaci, era indispensabile che i personaggi dei drammi raffigurassero concretamente, in ogni minimo particolare, gli uomini veri, "in carne e ossa", che si muovono e agiscono normalmente nella realtà della vita quotidiana. I drammi delle epoche passate, prima del naturalismo, erano popolati da figure immaginarie, eroi mitologici come Agamennone o Edipo, caratteri "tipici" e "universali" come l'avarico di Molière, individui "esagerati" come i protagonisti dei drammi romantici. Invece, scriveva Zola, al posto di tutte queste figure immaginarie bisognava ora portare sulla scena uomini e donne concreti, "moderni", che pensano e sentono come gli uomini reali, e hanno preoccupazioni, desideri, aspirazioni e comportamenti uguali a quelli di tutte le persone comuni<sup>29</sup>.

Pirandello comprende che l'attore non può mai sparire completamente dietro il personaggio che interpreta. Così il principio naturalista della sparizione dell'attore diventa irrealizzabile. L'attore, sulla scena, deve lavorare per avvicinarsi quanto più possibile alla propria impossibile scomparsa. C'è una differenza tra la recitazione richiesta da Pirandello e la recitazione naturalista: la coerenza dell'essere umano concepito come una sola unità in crisi. Pirandello vuole personaggi che siano *uno, nessuno e centomila*.

Sulla convenienza di adoperare un nuovo stile di recitazione basato sulla drammaturgia pirandelliana, Claudio Vicentini ritiene che tutta l'esperienza a cui gli attori italiani avevano sempre potuto ricorrere per interpretare il repertorio consueto, da Cechov a Verga, era inapplicabile a Pirandello:

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 161.



Nel vortice della crisi che percorre il mondo moderno [...] l'unità psichica dell'individuo si sfalda. E ciò comporta una rivoluzione drammaturgica profonda. Perché se i personaggi devono riprodurre fedelmente i tratti degli uomini reali, degli individui concreti che vivono e operano nel nostro tempo, anche la loro costituzione interiore dovrà apparire dissociata e sconnessa. Uno scrittore che sia davvero dolorosamente consapevole della condizione in cui ci troviamo, dovrà perciò lavorare in un modo del tutto particolare. Dovrà "scomporre", come osserva Pirandello nell'*Umorismo*, il carattere del personaggio nei suoi elementi, per "divertirsi" poi a rappresentarlo «nelle sue incongruenze».

E deriva di qui una delle caratteristiche più singolari della scrittura teatrale pirandelliana. Il personaggio non è più un individuo unico, coerente e complesso, che si rivela e si modifica a poco a poco nelle diverse situazioni del dramma, come voleva la poetica del naturalismo. Contiene invece in sé diversi modelli di comportamento psichico, separati tra loro. E quando il personaggio è sottoposto a una particolare pressione emotiva questi diversi comportamenti emergono improvvisamente, uno dopo l'altro, spesso senza alcuna sfumatura di transizione<sup>30</sup>.

Nel laboratorio pirandelliano di González Caballero l'attore impara a costruire questi personaggi paradossali, contraddittori – che sono «come una cipolla» secondo il maestro messicano –. La prima parte dell'allenamento dell'attore consiste nell'imparare a costruire il pupo pirandelliano. La seconda, non meno ardua e difficile, porta il partecipante al dominio di una psicologia ricca e complessa: la drammaturgia pirandelliana – anche se cospicuamente spettacolare – non è un mero esercizio di pirotecnica formale. C'è anche una sterminata ricchezza concettuale inerente al testo, che esige un'adeguata interpretazione da parte degli attori.

Pirandello, più che creare una situazione che si sviluppa, la descrive nel suo punto culminante, che è appunto quando il dramma interiore prende contatto con l'esterno e tenta di imporsi, ma non riesce. Il dramma interiore si accentua, non si risolve. Nel teatro, Pirandello non smentisce la sua duplice natura di narratore e drammaturgo: il dialogo è ricco, vivace, variatissimo e torbido, mentre la didascalia appare più discorsiva, più calma, più limpida e obbiettiva. Il tipo di recitazione richiesto da Pirandello, nonostante esiga la presenza di una «supermariotta» non vuole neanche l'avviamento di semplici macchine da recitare sul palcoscenico, che svolgano una funzione tutt'altro che meccanica:

Se non è da escludere un'affinità di Pirandello col Craig, in quanto entrambi s'ispirano inizialmente all'estetica idealistica bandita dal Croce all'inizio del secolo attuale, tale affinità si manifesta ben presto assolutamente superficiale se si fa attenzione alle conseguenze che entrambi ne traggono: il

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 164.

Craig, nell'affermare che come regista preferisce l'attore meccanizzato e spersonalizzato, la "supermarionetta"; il Pirandello nell'esigere invece una personalità piena da parte dell'attore ed una *cosciente* aderenza al testo, in quanto espressione di vita<sup>31</sup>.

Ci sono differenze importanti fra i personaggi pirandelliani e quelli delle epoche precedenti. Non si trova mai in Pirandello il personaggio che parla da solo, in un angolo della scena, come troviamo invece in Molière e Goldoni, facendo quasi da contrappunto e commentando tutto ciò che dicono gli altri personaggi. Pirandello non utilizza, come Shakespeare, un monologo rivelatore dall'inconscio «in disparte». L'ultimo atto di *O di uno, o di nessuno* propone «parole tra i denti che l'attore non baderà tanto a farle udire quanto a dirle tra sé, perché le pensa: e poco importa che non siano tutte intelligibili»<sup>32</sup>. In questa inintelligibilità si trova anche la differenza con le parole pronunciate "in disparte" della tradizione, e s'inizia già la strada di quello che sarà il teatro del Novecento.

Con l'arrivo di Marta Abba il teatro di Pirandello trova la sua interprete ufficiale. E su due dati tutte le critiche, positive e negative, concordano. La recitazione di Marta Abba è

intensa, immediata, appassionata. Marchi osserva che la Abba si getta nella parte «col corpo, coi sensi, con l'anima». La sua identificazione emotiva con la figura del dramma tende a essere assoluta, totale. Al punto da suggerire all'attrice alcuni comportamenti bizzarri, come quello di appendere fuori dalla porta del camerino non il proprio nome, ma quello del personaggio che deve interpretare, sfidando ovviamente le infinite ironie dei colleghi.

E poi, notano i critici, su questa passionalità di fondo si staglia uno stile «a scatti» con una dizione «rapida e smozzicata». Un recensore osservando l'attrice in *Diana e la Tuda* trova questo stile eccessivo e lo collega immediatamente all'influenza della drammaturgia di Pirandello. Per cui, «a scopo terapeutico», consiglia a Marta Abba di alternare con altri personaggi il repertorio caratteristico dello scrittore<sup>33</sup>.

Antonio González Caballero crede che il teatro pirandelliano parta dalla conoscenza implicita che il pubblico va a teatro per testimoniare avvenimenti possibili solo a teatro. Secondo questa sua analisi, Pirandello avrebbe rotto la quarta parete che la convenzione teatrale precedente situava tra gli attori e il pubblico, per esempio, presentando delle creature di fantasia che arrivano sul palcoscenico e se ne vanno usando la sala dove siede il pubblico (*Sei personaggi in cerca d'autore*); o mostrando la sovrapposizione dei piani di realtà del pubblico e degli at-

<sup>31</sup> M. KÜNZLE BRÜGGER, cit., p. 156 s.

<sup>32</sup> C. VICENTINI, *Pirandello [...] teatro*, cit., p. 168.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 80.

tori (*Ciascuno a suo modo*); oppure creando una rappresentazione in cui gli attori che rappresentano a volte personaggi e a volte loro stessi si rivolgono direttamente al pubblico (*Questa sera si recita a soggetto*). Facendo uso di alcune delle risorse impiegate dal teatro futurista, Pirandello metterebbe così le basi di posteriori elaborazioni di questo concetto, come nel caso di Bertolt Brecht:

Il teatro verista aveva tentato di allontanare due presenze che diventavano sempre più invadenti: l'autore e il pubblico. Il concetto dell'impersonalità induceva a vedere l'opera d'arte, e in misura maggiore l'opera di teatro, quale un prodotto della natura, ove restasse invisibile la mano di chi la creò, come nella creazione è invisibile la mano di Dio. [...] Pirandello è certamente avverso alla tradizione teatrale melodrammatica in cui tutta la convenzione non fa che servire il pubblico (dalla bellezza di un gesto alla musica di una frase). Ma non ha mai preteso d'altra parte di concorrere alla grande illusione verista: credere che il pubblico non esista.

Il pubblico invece per lui esisteva: anzi non doveva esser lasciato mai tranquillo. Esso non era una massa inerte, incomprensibile e incommensurabile, che si risvegliava soltanto alla fine del dramma. Bisognava svegliarlo *durante* la rappresentazione, coinvolgerlo nello spettacolo. Non era soltanto il palcoscenico ma anche la platea ad avere la sua parte nel dramma. E sulla platea l'autore sfogava senza mezzi termini la sua passione, quella di apparire, di discutere, d'irritare, di lanciare dubbi e ironie. [...] Pirandello non interviene, come un *deus ex machina*, per rintracciare e mostrare al pubblico il filo principale. L'enigma deve rimanere enigma. E l'autore ne sa meno dello spettatore. Anche lui, l'autore del *Così è (se vi pare)*, non riesce a capire la verità, la famosa verità, da che parte si trovi<sup>34</sup>.

Sicuramente sarebbe stato difficile che il premio Nobel italiano ignorasse la presenza del pubblico, dati i polemici contrasti con cui i suoi drammi venivano accettati o respinti dal pubblico. Le proposte dell'autore siciliano generano controversia: lo spettatore non può mai rimanere indifferente in relazione alla scena pirandelliana.

Luciano Lucignani riferisce che il 28 febbraio 1920, due giorni prima che Ruggeri presentasse al Quirino di Roma *Tutto per bene*, il "Corriere della Sera" pubblicò un'intervista a Pirandello, nella quale lo scrittore «chiariva» la natura del suo teatro:

«Quando uno vive, vive e non si vede» dichiarò lo scrittore. «Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere, in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito dal suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva non può piangere, e se rideva

<sup>34</sup> G. MACCHIA, *L'autore in cerca di un pubblico da torturare*, "Corriere della Sera", 25 maggio 2000, p. 35.

non può più ridere e che so io. Insomma, nasce un guaio per forza. Questo guaio è il mio teatro. Gliel'hanno dette di tutti i colori. Non è vero niente. La verità, purtroppo, è questa sola: che è "uno specchio di fronte alla bestia"<sup>35</sup>.

Il laboratorio pirandelliano di González Caballero si prefigge un percorso in cui l'attore smonta e smonta instancabilmente il proprio personaggio, in successivi strati, in modo da ottenere una versione della quale conosce e domina tutti i frammenti dispersi di personalità. Virgilio Martini intervista Pirandello il 15 gennaio del 1924, mentre scriveva *Ciascuno a suo modo*:

Io ho voluto qui fare una cosa nuova, per gli altri e per me. Rappresentare l'instabilità della vita, a ogni giorno, a ogni ora, a ogni minuto. Noi non abbiamo che delle sensazioni momentanee, fuggevoli, che formano le nostre credenze, le quali però, evidentemente, poggiano su basi incerte, mutevolissime, che possono ad ogni momento muoversi, sgusciar via, sparire, facendo crollare ogni cosa, cambiandoci tutti, rendendoci diversi, ignoti a noi stessi. Noi vediamo una cosa in un modo; ma poi cambia un fattore esterno o interno, un elemento qualsiasi che concorreva a farci vedere quella cosa in quel modo; e allora noi la vediamo e la giudichiamo differentemente, se pure la vediamo sempre! [...] Ora, cogliere la vita nella sua *instabilità* per *fissarla* in una commedia, era un'impresa difficile, che non avevo mai tentata<sup>36</sup>.

Questo sarebbe uno scopo tecnico del laboratorio pirandelliano offerto da González Caballero: preparare l'attore a rappresentare la complessa e mutevole realtà che ci fa a ogni momento diversi da quelli che eravamo prima. Questa fase del metodo di recitazione si caratterizza per il rigore tecnico che l'attore deve raggiungere; cosa con cui indubbiamente Pirandello sarebbe d'accordo:

Pirandello [...] fu un adoratore della "tecnica". La difese [...] da chi voleva considerarla attività inferiore, che non rientrava nel processo espressivo. Ragionava non da filosofo, ma da *artifex*, quando vedeva nella tecnica «l'attività stessa spirituale che man mano si libera in movimenti che la traducono in un linguaggio d'apparenze...: libero, spontaneo e immediato movimento della forma». L'esecuzione s'identificava con la concezione stessa, viva, in atto. E quanto ai mezzi comunicativi della rappresentazione, il «fatto estetico non può essere uno, uguale per tutte le arti... La diversità esteriore nelle varie arti implica che sia diverso anche il fatto interiore»<sup>37</sup>.

Luigi Pirandello soffriva – come nel caso di *L'uomo, la bestia e la virtù* – per le interpretazioni tecnicamente imperfette, insufficienti a

<sup>35</sup> L. LUCIGNANI, cit., p. 131.

<sup>36</sup> LUIGI SQUARZINA, *"Ciascuno a suo modo" di Pirandello e il teatro totale delle avanguardie*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 4 s.

<sup>37</sup> G. MACCHIA, *Pirandello [...] tortura*, cit., p. 102.

rende  
vrebbe  
modo

A  
Pirand  
è rapp  
senza  
odia, c  
«Per q  
cilmen  
l'autor  
vedere  
domin  
l'attore  
la recit  
eternità  
livello  
quello,

Ar  
debb  
sicano  
può es  
venta u  
Non a  
chi», «

Ne  
zione. Il  
ta di un  
do innar  
un attor  
desimava  
cita da sa  
proprio  
nella foll  
l'attore<sup>39</sup>.

La r  
ti della r  
ti dram  
gio si sci

<sup>38</sup> Ibi  
<sup>39</sup> Ibi

rendere giustizia al suo testo. Ma non solo. Un attore pirandelliano dovrebbe essere bravo dal punto di vista tecnico, in modo da eseguire in modo perfetto mutamenti tecnici, quasi come se fosse una macchina:

Appaiono nei *Sei personaggi* due diversi gradi di recitazione, distinzione che Pirandello rispettava anche nei suoi saggi teorici. Il grado più rozzo, più basso, è rappresentato dall'attore che prova *Il giuoco delle parti*, su cui [...] Pirandello senza alcuna incertezza versa il suo vilipendio. È l'attore-professionista che egli odia, come odia il traduttore di un'opera che resti lontanissimo dall'originale. «Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito...» In una reazione al divismo di quegli anni, egli si rifiuta di vedere nell'attore, profondamente lontano com'era dal lavoro di Stanislavskij, il dominatore dello spettacolo. Rifiuta, al par di Gordon Craig, ogni soggezione all'attore. Egli affronterà ancora, in *Questa sera si recita a soggetto*, i problemi della recitazione. [...] Crede fermamente nel *testo*, crede in certo modo nella sua eternità, perché vede l'opera drammatica quale opera di poesia posta allo stesso livello delle altre forme d'espressione. [...] Il grado più alto della recitazione è quello, forse impossibile, che i Personaggi vorrebbero raggiungere<sup>38</sup>.

Antonio González Caballero crede che il «pupo» pirandelliano debba essere, quindi, un ottimo congegno di teatralità. Il maestro messicano suppone che i testi pirandelliani siano una specie di sfida, che può essere recitata in un modo non convenzionale. Il personaggio diventa una serie di maschere interminabili, sovrapposte l'una sull'altra. Non a caso Giovanni Macchia usa le immagini di «pagliacci», «specchi», «manichini»:

Nell'*Enrico IV* non si produce alcun sia pur labile desiderio di purificazione. Il protagonista, pazzo, non ha vissuto la propria vita e ha "recitato" la vita di un altro. E, anche qui, si dà esempio di diversi gradi di recitazione: quando innamorato fingeva di essere Enrico IV nel giorno della mascherata ed era un attore piuttosto pedante e fatuo (la vita di prima); quando pazzo, s'immedesimava pienamente nella sua parte, magnifico; e ora quando, sulla scena, recita da sano, ed è attore cerebralissimo, che domina la sua parte dopo anni, sul proprio corpo, di esperimenti ed esercizi, dando prova di quell'alto «metodo nella follia» che ha imparato da Amleto e che può, di per sé, definire l'arte dell'attore<sup>39</sup>.

La maschera pirandelliana diventa così uno degli elementi portanti della recitazione nel metodo di Antonio González Caballero. In molti drammi pirandelliani il personaggio e il ruolo adottato dal personaggio si sciolgono in un'unica apparenza, enigmatica e profonda. Enrico

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 99 s.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 105 s.

iv – che nella didascalìa non si merita neanche un nome proprio, ma solo quello nato dalla sua finzione, la sua pazzia che diventa destino tragico – è una cosa sola con la sua maschera di pazzia. Perciò Donna Matilde afferma: «Non dimenticherò mai quella scena, di tutte le nostre facce mascherate, sguajate e stravolte, davanti a quella terribile maschera di lui, che non era più una maschera, ma la Follia!». Come si fa a interpretare la parte di Enrico IV, un personaggio tragico che comunque è moderno – non è Oreste, non è Amleto –? Come si fa a recitare un personaggio proposto come una marionetta, un'enorme attrezzatura terribile e ridicola allo stesso tempo, una maschera su un'altra maschera?

*È presso alla cinquantina, pallidissimo, e già grigio sul dietro del capo; invece, sulle tempie e sulla fronte, appare biondo, per via d'una tintura quasi puerile, evidentissima; e sui pomelli, in mezzo al tragico pallore, ha un trucco rosso da bambola, anch'esso evidentissimo. Veste sopra l'abito regale un sajo da penitente, come a Canossa. Ha negli occhi una fissità spasimosa, che fa spavento; in contrasto con l'atteggiamento della persona che vuol essere d'umiltà pentita, tanto più ostentata quanto più sente che immeritato quell'avvilimento<sup>40</sup>.*

Secondo González Caballero il teatro pirandelliano richiederebbe non solo il cambiamento delle risorse espressive dei primi attori che, come Ruggero Ruggeri, affrontano personaggi della complessità di Enrico IV. La drammaturgia pirandelliana, a mano a mano che si fa ogni volta più complessa, propone opere «corali» – come *Così è (se vi pare)* – in cui il senso della compagnia teatrale basata *soltanto* sulla capacità tecnica dei primi attori perde consistenza: «Tale sensibilità "corale" del attore è indispensabile per la riuscita del teatro pirandelliano: ed è un sintomo di un superamento, attraverso il dramma, dell'exasperato individualismo che sembra essere la parte più vera del pensiero pirandelliano – e ne è soltanto la più appariscente –»<sup>41</sup>. Se l'*Enrico IV* propone un tipo di recitazione in cui una maschera si impone a un'altra maschera, in modo da non sapere più alla fine del dramma quale è la vera maschera, il teatro pirandelliano è enfatico nell'affermare la continua e inesorabile decomposizione dell'uomo novecentesco in centomila facce frammentate, qualcosa molto simile alla follia.

Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica, la logica di tutte le vostre costruzioni! – Eh! che volete? Costruiscono senza logica, beati loro, i pazzi! O con una loro logica che vola come una piuma! Volubili! Volubili! Oggi è così e domani chi sa come! – Voi

<sup>40</sup> PIRANDELLO, *Enrico IV*, Firenze, Bemporad, 1922, p. 59 s.

<sup>41</sup> M. KUNZLE BRÜGGER, cit., p. 17.

vi tenete forte, ed essi non si tengono più! Volubili! Volubili! – Voi dite: «questo non può essere!» – e per loro può essere tutto. – Ma voi dite che non è vero. E perché? – Perché non par vero a te, a te, a te (*indica tre di loro*) a centomila altri<sup>42</sup>.

Nel mondo convulso del Novecento, pieno di scoperte che cambiano a ogni momento la concezione dell'uomo e che demoliscono le ultime certezze, solo quella della maschera pirandelliana, portata alle ultime conseguenze da Enrico IV, dal *fu* Mattia Pascal, da Vitangelo Moscarda – può offrire, forse, una consistenza alla vita. Perché i veri pazzi sono gli altri, le persone comuni che non si rendono conto di questa verità, come afferma Arialdo, nuovo consigliere segreto dell'imperatore Enrico IV, atterrito non dal comportamento del pazzo, ma dalla pazzia dei propri colleghi: «No, no, signora! Non è lui! Sono i miei tre compagni! Lei dice "secondare", signor Marchese? Ma che secondare! Quelli non secondano: i veri pazzi sono loro!». Enrico IV capisce bene che l'unica via d'uscita è accettare la maschera della pazzia come una verità:

VOCE DI GIOVANNI: Deo gratia!

ARIALDO (*contentissimo, come per uno scherzo che si potrebbe ancora fare*): Ah, è Giovanni, è Giovanni, che viene come ogni sera a fare il monacello!

ORDULFO (*c.s., stropicciandosi le mani*): Sì, sì, facciamoglielo fare! facciamoglielo fare!

ENRICO IV (*subito, severo*): Sciocco! Lo vedi? Perché? Per fare uno scherzo alle spalle di un povero vecchio, che lo fa per amor mio?

LANDOLFO (*a Ordulfo*): Dev'essere come vero! Non capisci?

ENRICO IV: Appunt! Come vero! Perché solo così non è più una burla la verità<sup>43</sup>!

Con l'unione della finzione e della realtà, i personaggi pirandelliani diventano delle marionette, assolutamente affascinate dai propri meccanismi, ma non solo. Le opere pirandelliane offrono in genere un'altra difficoltà specifica per l'attore che vuole interpretarle. I personaggi sono iperteatrali, però il genere è ambiguo.

Secondo González Caballero la drammaturgia pirandelliana tende a essere indefinita nell'effetto che può causare sullo spettatore. Nel laboratorio pirandelliano del maestro messicano gli attori si preparano a costruire supermarionette che richiedono l'intervento del pubblico per definirne il genere. Durante le esercitazioni e le improvvisazioni, per esempio, un personaggio può presentare una realtà così particolare e spettacolare che non si riesce a capire se ride o piange. Sarà lo spettato-

<sup>42</sup> PIRANDELLO, *Enrico IV* cit., p. 110 s.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 117 s.

re a dover trovare un significato in quella recitazione amplificata, esaltata e comunque ambigua. Così, a grandi linee l'*Enrico IV* potrebbe essere recitato come una tragedia, ma *anche* come un giocatolo comico, a seconda del tono adottato dall'attore e dalla regia:

ENRICO IV (*subito pentito, quasi spaventato, lasciandosi dai tre rimettere sulle spalle il sajo e stringendosi addosso con le mani convulse*): Perdono... sì, sì... perdono, perdono, Monsignore; perdono, Madonna... Sento, vi giuro, sento tutto il peso dell'anatema! (*Si curva, prendendosi la testa tra le mani, come in attesa di qualche cosa che debba schiacciarlo; e sta un po' così, ma poi con altra voce, pur senza scomporsi, dice piano, in confidenza a Landolfo, ad Arialdo e a Ordulfo*): Ma io non so perché, oggi non riesco a essere umile, davanti a quello lì! (*E indica, come di nascosto, il Belcredi*)<sup>44</sup>.

Nel laboratorio pirandelliano di González Caballero è imprescindibile la costruzione di un personaggio con un pieno dominio della forma. L'attore impara a costruire un «pupo» del quale inventa, conosce e controlla fino i più piccoli dettagli. González Caballero suppone che Pirandello esiga dall'attore di «sapere con precisione anche il numero di respirazioni necessarie prima di arrivare a un punto qualsiasi del palcoscenico per effettuare un movimento qualsiasi». Soltanto quando l'attore conosce perfettamente il suo «pupo» si preoccupa di fornirgli un'anima umana.

L'attore parte da quattro risorse principali per la costruzione di personaggi pirandelliani.

*Un animale*, scelto dall'attore e minuziosamente osservato, studiato e interpretato prima nel modo più realista possibile, per creare su questa base diverse sfumature e poi costruire un personaggio iperteatrale – che può essere caricaturale oppure no.

*Una parte del corpo* in cui l'attore centra la sua attenzione per disporsi a trovare le sensazioni capaci di modificare il suo corpo, la sua voce e il suo atteggiamento. Poi fisserà e amplificherà questi stimoli, in modo che tutto il personaggio si fondi su quella precisa sensazione corporea.

*Una frase*, particolarmente paradossale, stupefacente o straordinaria.

*Un suono*, che l'attore ripeterà e fisserà per poi costruire e decostruire il suo personaggio in una serie incessante di esplorazioni.

L'attore allestisce personaggi con la massima spettacolarità concepibile; creazioni che sono possibili soltanto a teatro. González Caballero afferma che è perfettamente normale, nello stile di recitazione pirandelliano, trovare un personaggio seduto su una sedia che, all'improvviso, fa un salto mortale – anche con la sedia – e in seguito fa l'occhiolino. Toccherà al pubblico poi scoprire cosa sente il personaggio e qual è la situazione

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 67 s.



specifica che innesca queste sue reazioni – del tutto naturali per lui e quotidiane in un concreto ed eccezionale universo di finzione teatrale –.

L'attore, durante il laboratorio pirandelliano, può presentare il suo personaggio direttamente al «pubblico» – gli altri attori partecipanti – che, ignorando del tutto l'esistenza di un'ipotetica quarta parete, «intervistano» il personaggio e aiutano l'attore nel suo processo di costruzione di personaggio. L'esercitazione finale è una scena aperta al pubblico vero in cui gli attori devono preparare il trucco, il vestito, l'illuminazione e la caratterizzazione completa della loro interpretazione.

Nel «quadro psicologico» del metodo di recitazione di González Caballero, il personaggio tendenzialmente pirandelliano si fonda sul *super-io*: decide il proprio comportamento mosso dagli ideali nobili e ispiratori. La sua maschera sarà un «super-io»: un atteggiamento mutevole, scelto coscientemente. Il personaggio «sa che cosa vuol essere, anche se non lo è». Conosce il mondo attraverso i sentimenti; perciò è portato alla religione. La sua parola chiave è «orgoglio». L'elemento che caratterizza di più il personaggio pirandelliano è l'aria. Il personaggio nega il corpo e cerca la morte. L'anima risulta essenziale nel suo modo di agire. Il personaggio pirandelliano potrebbe desiderare di essere un angelo, un mistico o un martire. Il *super-io* pirandelliano sembra una stanza inondata da sole, in cui tutto appare chiaro e distinto. Questo *super-io* favorisce l'introversione della natura intima del personaggio, che è apollineo.

Il metodo di Antonio González Caballero oltre a essere utile è bello perché simmetrico: i quattro «quadri psicologici» basati su Cechov, Ibsen, Strindberg e Pirandello si possono combinare tra di loro, a seconda del tipo di testo che si debba rappresentare. E ogni personaggio complesso possiede i quattro quadri di carattere, con il predominio di uno o due sugli altri nel comportamento.

Confrontando l'evoluzione dell'avanguardia europea – secondo la ricerca di Gaetano Oliva sui laboratori teatrali – Antonio González Caballero, come alcuni teatranti europei contemporanei e degli inizi del ventesimo secolo, trova la fonte delle proprie proposte in una solida tradizione scenica:

L'origine del laboratorio teatrale va cercata tra i molti, singolari avvenimenti che caratterizzano la storia del teatro del Novecento. Nel nostro secolo infatti si assiste ad un'azione di rinnovamento del teatro, che prende le distanze da quello spettacolo divistico tutto giocato, a metà dell'Ottocento, sulla recitazione enfatica dell'attore, affannato in una corsa faticosa per la realizzazione di una produzione basata sul canone della quantità e sempre più distante dal contesto della società in cui si svolgeva<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> GAETANO OLIVA, *Il laboratorio teatrale*, Milano, LED, 1999, p. 19.

Antonio González Caballero propone nel suo metodo laboratori con maestri-animatori che propongono una serie di esercizi mirati al perfezionamento delle capacità espressive degli attori. Uno dei contributi più importanti del maestro messicano è la formazione di attori «creativi», cioè liberi, capaci d'improvvisare, di esplorare da soli e con una capacità tecnica importantissima i loro personaggi. Questo permette all'attore di modificare la propria recitazione in una serie di variazioni praticamente infinite, evitando – come succede spesso – di ripetersi in modo identico nelle improvvisazioni e nelle messe in scena. Il metodo di recitazione di Antonio González Caballero forma attori – soprattutto nel teatro *independiente* messicano – che riempiono da soli il proprio spazio creativo, senza bisogno d'interventi eccessivi da parte del regista e dialogando con costui in un linguaggio comune.