

Marcel interprete di Pirandello: la corporeità fra incarnazione e materializzazione

Matilde Ghelardini
(Università Vita-Salute San Raffaele di Milano)
matilde.ghelardini@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Marcel reads Pirandello: corporeity between *incarnation* and *materialization*

Abstract: In this article, we aim to explore the numerous theatrical critiques offered by the existentialist philosopher and playwright Gabriel Marcel regarding the Parisian presentations of the dramatic works of Luigi Pirandello, with particular focus on *Six Characters in Search of an Author*. Our endeavour is to mention some commonalities and disparities between Marcel's perspective and that of Pirandello. Among the shared themes are the nuanced differentiation between the incarnate corporeity of the character and the material one of the actor, the awareness of the tragic essence of existence and the recognition of a certain degree of autonomy among the characters, not only towards the actors who interpret them, but also towards the author who originally conceived them. Conversely, some distinctions between the two perspectives also emerge, particularly concerning the character's form, the role of the actor and that of the mask.

Keywords: Gabriel Marcel, Luigi Pirandello, corporeity, character, actor

È intorno agli anni Venti del Novecento che, a Parigi, l'arte drammatica, non più al suo apice, iniziò a dare prova di una possibile ripresa¹.

Nel 1920, a ottobre Copeau aprì il Vieux-Colombier, a dicembre Baty e Gémier divennero registi alla Comédie des Champs-Élysées e i Pitoëff arrivarono a Parigi per la stagione. Il teatro sembrava essere «alla ricerca di un nuovo stile»² ed era ormai compiuta la rottura con il naturalismo e la mera imitazione pedissequa della realtà. Nel 1922, nel pieno di questa «atmosfera "avanguardistica"»³, si affacciò sulla scena teatrale parigina anche Luigi Pirandello, gettando un seme destinato a dare a lungo i suoi frutti. Bernard Dort, infatti, sottolinea come l'autore siciliano

¹ Cfr. H-R. Lenormand, *Confessions d'un auteur dramatique*, vol. II, Albin Michel, Paris 1949.

² B. Dort, *Teatro pubblico*, Marsilio editori, Padova 1967, p. 122.

³ *Ibidem*.

[abbia] dominato il teatro francese fra le due guerre ed anche quello dell'immediato dopoguerra, [al punto che] non vi è autore drammatico francese di qualche importanza che non abbia pagato il suo tributo al pirandellismo.⁴

In Francia, Pirandello era già conosciuto come romanziere, grazie alla traduzione del 1910 del suo *Il fu Mattia Pascal*; la sua attività di drammaturgo, invece, era rimasta ignota, fin quando, il 20 dicembre 1922, Dullin rappresentò, al Théâtre de l'Atelier, *Il piacere dell'onestà*, commedia che riscosse «un'accoglienza tiepida»⁵. Si dovrà così aspettare il 10 aprile 1923 per vedere appieno il successo transalpino di Pirandello, con la prima parigina dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Da quel momento, le rappresentazioni dell'autore siciliano si moltiplicarono, generando un caso senza precedenti per un autore straniero, tanto che il noto critico Guy Dumur definì i primi trent'anni del XX secolo una vera e propria «epoca pirandelliana»⁶.

Con i *Sei personaggi* si inaugurò un nuovo “genere” di commedia teatrale, la «*Commedia della Commedia*»⁷, ossia si aprì una stagione in cui era centrale quel nucleo metateatrale⁸ tipico del «pirandellismo»⁹.

A definire i *Sei personaggi* come «*Commedia della Commedia*», in un numero dell'«*Europe nouvelle*»¹⁰, era stato il filosofo e drammaturgo esistenzialista Gabriel Marcel. In questo articolo assumeremo come chiave di lettura della fortuna transalpina di Luigi Pirandello proprio l'interpretazione proposta da Gabriel Marcel. Questo permetterà di prendere visione di alcune loro vicinanze: la concezione della corporeità all'interno della dialettica attore-personaggio, la consapevolezza della tragicità dell'esistenza, l'attenzione alla psicologia dei personaggi, la denuncia di un'epoca, in cui la verità sull'uomo si fa prospettica. Tuttavia, non si mancherà di sottolineare anche alcune distanze fra i due, come quelle relative alla concezione della *forma* dei personaggi, al ruolo dell'attore e al senso della maschera. La scelta di accostare questi due autori è giustificata dal fatto che Marcel, durante tutta la sua intensa attività di critico teatrale¹¹, rivolse numerose attenzioni a Pirandello, mostrando nei suoi confronti interesse e stima. Ai suoi occhi, i *Sei personaggi* risultarono un'«opera sorprendente»¹², che metteva in sce-

⁴ *Ivi*, p. 119.

⁵ *Ivi*, p. 120.

⁶ Cfr. G. Dumur, *Pirandello*, in «Les grands Dramaturges», L'Arche, Paris 1955.

⁷ G. Marcel, «*Six personnages en quête d'auteur*», in «L'Europe nouvelle», n. 16, 21 avril 1923, p. 507. Le traduzioni italiane dei testi francesi qui citati di Marcel sono tutte a cura della scrivente.

⁸ Pirandello stesso sottolineò l'importanza di questa dimensione metateatrale dei suoi drammi, scegliendo di porre la cosiddetta trilogia del *Teatro nel Teatro*, composta da *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, come *incipit* della riedizione complessiva del suo teatro, uscita nel 1933 col titolo *Maschere nude*.

⁹ B. Dort, *Teatro pubblico*, cit., p. 129.

¹⁰ G. Marcel, «*Six personnages en quête d'auteur*», cit.

¹¹ Cfr. le numerose recensioni marceliane su Pirandello comparse su «L'Europe nouvelle», «L'Alsace française» e «Les nouvelles littéraires».

¹² G. Marcel, «*Six personnages en quête d'auteur*», cit., p. 507.

na un «connubio singolare di immaginazione e realtà, di idea ed esistenza»¹³, ma ciò che lo colpì ancor di più fu il fatto che, come lui, anche Pirandello avesse maturato quella «strana idea»¹⁴ secondo cui «quando un drammaturgo porta dentro di sé un soggetto, genera realmente gli esseri che concepisce»¹⁵.

Per Marcel, infatti, «la destinazione propria [del teatro] consiste nel creare [...] degli esseri»¹⁶; nel teatro l'idea si *incarna* nei personaggi, tanto *situati* e presenti da essere dotati di un corpo e di una certa autonomia¹⁷ dal loro autore.

Scriva, infatti, Marcel a tal proposito, che

se c'è un rapporto esistenziale¹⁸, è proprio quello che tende ad instaurarsi tra l'autore e i suoi personaggi, e questo mi sembra che Pirandello lo abbia visto e compreso con straordinaria chiarezza. Se il suo teatro conserva per noi una sorta di valore magico, è perché qui la dialettica si innesta sull'esistenziale. [...] Per rapporto esistenziale fra il creatore ed i suoi personaggi, mi riferisco al fatto, inspiegabile per una certa filosofia, che questi ultimi non sono per lui [il creatore] delle idee da cui si tratta di trarre le conseguenze, ma delle presenze esigenti, a volte tiranniche, con le quali deve fare i conti. In realtà, so di trovarmi di fronte ad un personaggio autentico dal momento in cui questo smette di lasciarsi forgiare e di essere per me come una materia plastica. Quando ho scritto *Le Chemin de crête*, avevo una certa idea sull'epilogo, ma arrivato al termine del III atto, ho dovuto constatare che il mio personaggio principale si rifiutava categoricamente di lasciarsi portare dove volevo e che all'esito inizialmente previsto avrei potuto portare solo un cadavere.¹⁹

Come Marcel, anche Pirandello aveva dichiarato in vari punti della sua *Prefazione* ai *Sei personaggi* che «senza sapere d'averli punto creati, [se li ritrovò] vivi davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro»²⁰, dei «personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita [si erano staccati dal loro autore]; [e vivevano] per conto loro; [avevano] acquistato voce e movimento»²¹.

È in nome di questa autonomia e concretezza corporea, infatti, che i sei personaggi, rifiutati dal loro autore, poterono andare a cercarne uno che li mettesse in scena, ossia che rappresentasse, anche nel mondo materiale, il dramma che essi già vivevano realmente, nel «mondo dell'arte»²².

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. Marcel, *Reflexion du critique*, in «La Revue Théâtrale», mai-juin 1946, n.1, p. 106.

¹⁷ Cfr. G. Marcel, *Influence du théâtre*, in «La Revue des jeunes», 15 mars 1935, pp. 355-356.

¹⁸ Si fa notare che un *rapporto esistenziale* può darsi solo fra esseri, incarnati, dotati di un corpo e presenti in una certa situazione.

¹⁹ G. Marcel, *Finalité essentielle de l'œuvre dramatique*, in «La Revue Théâtrale», octobre-novembre 1946, n. 3, pp. 285-296; citazione pp. 292-293.

²⁰ L. Pirandello, *Prefazione*, in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Einaudi, Torino 2014, p. 4.

²¹ *Ivi*, p. 6. Un precedente dei *Sei personaggi*, in cui questi sono già descritti nel loro spiare e incalzare l'autore al punto da costringerlo a volgersi verso di loro, è la novella *Colloqui coi personaggi*, la cui prima parte fu pubblicata nel numero del «Giornale di Sicilia» del 17-18 agosto 1915 e la seconda sull'«Illustrazione italiana» del 4 giugno 1916.

²² L. Pirandello, *Prefazione*, in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 4.

Indubbiamente, questo è un nodo centrale che delinea una vicinanza tra la concezione del personaggio di Marcel e quella di Pirandello: in entrambi, infatti, vi è una sorta di indipendenza dei personaggi dall'autore, cosa che è possibile in nome di una loro determinazione fisica e caratteriale, in nome di una corporeità precisa. Da ciò consegue che essi risultano ben distinti anche rispetto agli attori che dovrebbero interpretarli, *imitarli*²³, sulla base di quanto scritto nel copione.

Ci sono, quindi, due corpi: quello del personaggio e quello dell'attore. Allora, è necessario chiedersi: cosa distingue queste due diverse modalità della corporeità? E, ancora: quale ruolo spetta all'attore che dovrebbe mettere in scena dei personaggi a cui può solo cercare di somigliare, ma che invano può inseguire come oggetto di totale identificazione?

Del resto, anche nei *Sei personaggi*, il Padre chiede più volte al Capocomico quale senso abbia far rappresentare a degli attori un dramma che questi ultimi potrebbero solo tentare di imitare, quando invece essi, i personaggi, lo vivono e ne sentono tutto il peso²⁴. Il Padre, infatti, dando voce alla tensione fra realtà e finzione che anima tutta l'opera pirandelliana, afferma: «Quella che per loro [attori] è un'illusione da creare, per noi [personaggi] è invece l'unica nostra realtà»²⁵.

Insomma, «per quanto [un attore] s'adoperi con tutta la sua volontà e tutta la sua arte ad [accogliere un personaggio] in sé [...], la rappresentazione che farà, anche forzandosi col trucco a somigliar[gli], [...] difficilmente potrà essere una rappresentazione»²⁶ di come il personaggio «realmente»²⁷ è e di come l'autore l'ha ideato – ogni personaggio, infatti, *incarna* perfettamente l'idea del suo autore. Si tratterà piuttosto di un'«ingrata sorpresa»²⁸, per non dire una vera e propria «sopraffazione»²⁹ dell'originale³⁰. Ciò accade perché, a incrinare la perfetta *incarnazione* dell'idea dell'autore nel personaggio, sta l'imprescindibile mediazione operata dalla *realtà materiale* dell'attore.

²³ Andrea Tagliapietra, in realtà, suggerisce una fondamentale differenza fra il processo meramente mimetico dell'*imitazione* e la dote attorica per eccellenza che è l'*immedesimazione*. Un bravo attore dovrebbe riuscire a ridurre il più possibile la sua distanza dal personaggio che mette in scena. Per farlo, dovrebbe *calarsi* nel suo personaggio, ossia *immedesimarsi* in lui, nel senso etimologico del termine che è “fare, di due o più cose distinte, una sola e medesima cosa”. Al riguardo cfr. A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, in *Alterità. Alienazione e immedesimazione*, «Giornale Critico di Storia delle Idee», n. 9, 2013.

²⁴ Si ricordi l'esclamazione del Padre: «Il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione» (L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 32).

²⁵ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 75.

²⁶ *Ivi*, p. 54.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 215.

²⁹ *Ivi*, p. 216.

³⁰ È impossibile, qui, non percepire un rimando alla distinzione filosofica fra originale e copia, presente nella *Repubblica* di Platone. Al riguardo, cfr. G. Langella, *Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui Sei personaggi di Pirandello*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2002, pp. 409-439.

Ecco, di nuovo, lo scontro fra la corporeità del personaggio e quella dell'attore, che con le parole di Pirandello si riflette nella dicotomia tra *incarnazione* e *realtà materiale*.

Già nel 1908, nel saggio *Illustratori, attori e traduttori*, Pirandello aveva sostenuto l'«impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione»³¹ del personaggio da parte dell'attore, scrivendo:

sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura [il personaggio], nella *materialità* della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore. [...] E anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità³² per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'*incarnazione* piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. A questo inconveniente si ripara, almeno in parte, con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, [...] anziché una vera incarnazione.³³

E, ancora, affermava che

Quel dato personaggio su la scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.³⁴

In ogni messa in scena, dunque, l'espressione, la voce, il corpo, il gesto dell'attore fanno perdere il personaggio per ciò che esso stesso è – da qui la cifra di irrappresentabilità delle creature del *mondo dell'arte* nella realtà materiale. D'altra parte, però, l'attore rappresenta l'unica via per il personaggio di trovare vita nel mondo della realtà, in cui noi tutti viviamo.

Pirandello, quindi, sostiene che la mediazione dell'attore introduca sia una frattura insanabile fra il *mondo dell'arte* e quello della nostra realtà, sia che sussista «una triste necessità»³⁵ – segnalata dall'aggettivo «imprescindibile»³⁶ attribuito alla mediazione attoriale – che impedirebbe ai drammaturghi di fare a meno degli attori, appunto, ma anche di tutti quei mezzi teatrali³⁷ e di quelle «esigenze

³¹ L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, cit., p. 213.

³² Pirandello si mostra sorprendentemente prossimo alle riflessioni sull'attore svolte da Denis Diderot nel suo *Paradosso sull'attore* (D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di V. Sperotto e A. Tagliapietra, InSchibboleth Edizioni, Roma 2022), secondo cui, appunto, la grandezza di un artista starebbe nella sua capacità di annullare se stesso, per *essere un altro*. Al riguardo, cfr. A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, cit. Sempre a tal riguardo, ci si permette inoltre di rimandare a M. Ghelardini, *Un nuovo paradosso di Diderot*, in «Il Castello di Elsinore», edizioni di pagina, Bari 2023, anno XXXVI, n. 88.

³³ L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, cit., p. 215 (corsivo nostro).

³⁴ *Ivi*, p. 216.

³⁵ *Ivi*, p. 223.

³⁶ *Ivi*, p. 215.

³⁷ Gabriel Marcel si pronuncia negativamente relativamente al ricorso a strumenti scenici troppo invadenti. Come sostiene Franco Riva, egli ha manifestato numerose volte la sua distanza da un

del teatro»³⁸ a cui anche il Capocomico dei *Sei personaggi* non sembra poter evitare di rimettersi.

Sulla base di questa consapevolezza, Pirandello finirà per definire «schiave»³⁹ le opere drammaturgiche: esse sono copie, rappresentazioni più o meno somiglianti, di un dramma che ha già corpo, nella sua perfezione e originalità⁴⁰, nella Fantasia⁴¹ dell'autore e nell'*incarnazione* che di questa i personaggi compiono.

In merito al ruolo dell'attore, sottolineiamo come Gabriel Marcel non abbia, invece, mai preso un'esplicita posizione⁴², ma forse è proprio questo silenzio che può suggerire il suo punto di vista al riguardo. Addirittura, potremmo pensare che, per Marcel – prendendo in questo le distanze da Pirandello – la realizzazione scenica, la *materializzazione* dei suoi personaggi attraverso gli attori, fosse addirittura qualcosa di superfluo, tanto che egli non si curava molto, ad esempio, delle didascalie dei suoi drammi, ossia di come questi sarebbero stati effettivamente realizzati sulla scena.

Certo è che, anche per Marcel, i personaggi sono dotati di una sorta di forma corporea *immaginaria*, prodotta dall'incarnazione dell'idea del loro autore e, seppur non materiale, consistente, dotata di vita e autonomia. È in nome della differenza fra la *materia*, propria della realtà tangibile che tutti noi popoliamo, e la *forma del mondo dell'arte* che Marcel e Pirandello distinguono fra l'atto di *incarnazione* e quello di *materializzazione*.

Scriva, infatti, Gabriel Marcel che

Vedendo *materializzarsi* il suo pensiero attraverso l'attore, [il drammaturgo] è inevitabilmente tentato di credere che esso si sia incarnato, quando in realtà, attraverso le parole ripetute e i gesti compiuti, non è stato creato niente di nuovo. Sono giunto alla convinzione che il solo segno valido di ciò che può propriamente dirsi *incarnazione* è

teatro ridotto a *spettacolo*, ossia a una modalità rappresentativa che comporta un «atteggiamento della distanza: del pubblico dalla vicenda rappresentata, del drammaturgo dai suoi personaggi. [...] Insomma,] attraverso un certo uso delle tecniche teatrali, giostrate tra colpi di scena ed effetti emotivi, lo spettatore viene lasciato al di là di una cosciente e personale partecipazione, essendo appunto considerato semplice bersaglio di sentimenti indotti estrinsecamente» (F. Riva, *Esistenza e sacralità in G. Marcel*, 1986 in *Teatro europeo tra esistenza e sacralità: Francia*, Atti del convegno di Forlì, 1984, VeP, MI 1985, p. 94). Per la critica marceliana al teatro-spettacolo cfr. G. Marcel, *Note sur l'évaluation tragique*, in «Journal de pathologie normale et pathologique», 23 (1926), pp. 68-76, p. 69; G. Marcel, *L'idée du drame chrétien dans son rapport au théâtre actuel*, in *La filosofia dell'arte sacra*, a cura di E. Castelli, in «Archivio di filosofia», n. 3, Milano 1957, p. 109; G. Marcel, *En chemin vers quel éveil*, Paris 1971, pp. 239-240; G. Marcel, *L'heure théâtrale. Chroniques dramatiques de Giraudoux à Jean-Paul Sartre*, Plon, Paris 1959; G. Marcel, *Théâtre et religion*, Editions E. Vitte, Lyon 1959.

³⁸ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 59.

³⁹ L. Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, cit., p. 223.

⁴⁰ *Ivi*, p. 224.

⁴¹ L. Pirandello, *Prefazione*, in Id., *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 3.

⁴² In linea generale, Gabriel Marcel non sviluppa quasi mai trattazioni sistematiche delle questioni che affronta, siano queste filosofiche o drammaturgiche. La ricostruzione di un'organicità di pensiero o posizioni, infatti, è rinvenibile solo alla luce di una conoscenza complessiva dei suoi testi nelle sue molteplici forme e tematiche.

la sopravvivenza del personaggio: se continua ad abitare in noi e con noi anche una volta calato il sipario, allora veramente esiste.⁴³

La vera incarnazione è la vita, per così dire, autonoma del personaggio, che continua a esistere anche fuori dalla rappresentazione scenica⁴⁴, dentro ognuno di noi. Per Marcel, dunque, sembra essere addirittura possibile una relazione diretta fra il personaggio e lo spettatore, al punto da tenere in poca considerazione il ruolo di mediazione dell'attore.

Ciò che emerge ulteriormente è come, anche in Marcel, sia netta la distinzione fra il processo di *materializzazione*, operato dall'attore, e quello di *incarnazione*, proprio del personaggio: l'incarnazione, infatti, si scontra con la materializzazione realizzata dall'attore, dal momento che questi costituisce una resistenza al personaggio e alla sua fedele rappresentazione.

Questa differenza qualitativa fra personaggi e attori emerge anche quando Pirandello definisce i primi «più reali e consistenti della volubile naturalità»⁴⁵ dei secondi, instaurando, come suggerisce finemente Marcel, una sorta di «lotta per la realtà»⁴⁶. Dice, infatti, il Padre⁴⁷ dei *Sei personaggi* che essi sono

esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri. [...] Si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E [...] si nasce anche personaggi! [...] E vivi, come ci vede.⁴⁸

A questo punto, appare essenziale interrogarsi su quale sia la *forma* che caratterizza il *mondo dell'arte* e i suoi personaggi, ovvero su ciò che conferisce loro *verità*, vita, respiro, movimento. In altre parole, cosa significa per un personaggio essere incarnato, avere un corpo, anche se privo di materia?

Attraverso le didascalie dei *Sei personaggi*, si evince l'urgenza pirandelliana di non confondere Personaggi e Attori. Per ottenere questo effetto, l'autore suggerisce di impiegare uno strumento che sembra molto adatto a rendere radicale la separazione fra questi due gruppi «speculari, ma radicalmente differenti»⁴⁹: la maschera.

⁴³ G. Marcel, *Pour un renouveau de spiritualité dans l'art dramatique*, in «Combat», 10 février 1937, pp. 24-25.

⁴⁴ Per entrambi i nostri autori sussiste una netta distinzione fra il *mondo dell'arte*, con le sue creature, e quello della realtà materiale, nonostante ciò essi riconoscono uno statuto di verità e di consistenza, anche corporea, a tutte e due queste dimensioni.

⁴⁵ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 27.

⁴⁶ G. Marcel, *Une œuvre capitale du théâtre à Strasbourg*, in «L'Alsace française», Quatrième année, n. 18, 3 mai 1924, p. 419.

⁴⁷ Si sottolinea che le parole del Padre erano già state affermate, pressoché invariate, sia da Leandro Scoto, nella novella *Personaggi* (L. Pirandello, *Personaggi*, in *Tutte le novelle*, a cura di L. Lugnani, BUR, Milano 2007, vol. II, p. 239), che dal dottor Fileno, nella novella *Tragedia d'un personaggio* (L. Pirandello, *Tragedia d'un personaggio*, in *Tutte le novelle*, cit., vol. II, pp. 627-628); ciò sottolinea la presenza di una forte coerenza interna alla produzione pirandelliana.

⁴⁸ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., pp. 29-30.

⁴⁹ C. Piccione, *Più vivi. Drammi e domande dei personaggi pirandelliani*, Edizioni di Pagina, Bari 2022, p. 39.

La maschera, in quanto oggetto scenico, si colloca sul piano della realtà materiale e non nel *mondo dell'arte*. Tuttavia, il fatto che proprio questo strumento risulti efficace nella rappresentazione e distinzione dei personaggi, ci suggerisce alcuni indizi sulla *forma* che questi posseggono nel loro mondo e sulla loro differenza con la realtà materiale degli attori.

Nella maschera, infatti, sono insite «l'idea di artificio e quella di eternità»⁵⁰: essa rappresenta, nel suo essere costruita, e dunque nel suo essere artificiale, un certo *carattere*, una certa rappresentazione fissa e indipendente dal singolo attore che, di volta in volta, la metterà in scena. La *forma* del personaggio è di per sé artificiale, creata, fissa, eterna e indipendente dalla mediazione materiale dell'attore.

Lo stesso Pirandello indica in una didascalia, come le maschere abbiano la funzione di

dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastro, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre.⁵¹

Inoltre, aggiunge, che

i *Personaggi* non dovranno [...] apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalezza degli Attori.⁵²

Per Pirandello, dunque, i personaggi sono più reali e consistenti degli attori e, questo, proprio in nome della maschera che indossano e che li sottrae alla volubilità della vita umana.

A questo proposito, sottolineiamo che Pirandello e Marcel sono molto distanti: mentre per il primo il fluire della vita rappresenta un fattore “negativo”, poiché la rende volubile, per il secondo proprio quella volubilità ne rappresenta la ricchezza, il «vivo palpitare»⁵³.

È, infatti, proprio su questo punto che si concentra il dissenso di Marcel nei confronti della drammaturgia pirandelliana. Per l'autore francese una tale concezione immobile e fissa del personaggio è impossibile da accettare, perché ciò renderebbe i personaggi cadaveri, piuttosto che esseri che evolvono insieme alla trama e, anzi, ne condizionano l'evolvere con i loro cambiamenti di coscienza. Nei drammi marceliani, infatti, l'azione sembra svolgersi in funzione della psicologia dei personaggi, senza seguire alcuna causalità o intrigo estrinsecamente prestabilito. L'azione passa prima di tutto attraverso il linguaggio e

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 27.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ G. Marcel, *La crise de la production dramatique: vers la dissolution du théâtre psychologique; le problème pirandellien*, in «L'Europe nouvelle», n. 36, 8 septembre 1923, p. 1151.

l'interiorità dei personaggi e il conflitto nasce, assai spesso, dalla loro mancanza di comunicazione o da una loro incapacità a comprendersi⁵⁴.

«[Quando] all'uomo si sostituisce la maschera, il tragico è impossibile»⁵⁵, scrive Franco Riva, sottolineando come, agli occhi di Marcel, nei drammi di Pirandello, in cui si trovano «maschere e personaggi, non l'uomo in carne ed ossa»⁵⁶, si perda il tragico, ossia ciò che rende il teatro ancorato all'esistenza⁵⁷.

È, infatti, lo stesso Marcel a sostenere che Pirandello sembra costruire

logicamente i suoi protagonisti, assegnando per esempio un ritmo determinato di alternanza alle forme, diciamo alle personalità seconde che essi assumono successivamente. In questo modo potranno nascere opere soddisfacenti per l'intelletto, da dove però l'emozione sarà inevitabilmente bandita [...]. Questo modo tutto analitico e quasi *numerico* di intendere la complessità umana rischia fortemente di sottrarre ai personaggi il loro valore di *esseri* e di convertirli in espressioni algebriche su cui il drammaturgo accorto effettuerà un gioco di operazioni [... seppur] il più complesso possibile.⁵⁸

E aggiunge ancora che, fissando i personaggi, si introduce una scissione

nel cuore stesso dell'individuo tra una *corrente vitale*, un "ineffabile" da una parte, e delle *forme* particolari, inadeguate, dall'altra parte, [che] sembra condurre inevitabilmente all'abolizione stessa del tragico, al quale finiamo per sostituire una semplice dialettica intellettuale.⁵⁹

Insomma, rendendo i personaggi maschere e non più esseri, «non è possibile farne sentire l'ondeggiare, il vivo palpitare; si direbbe che essi assumono inevitabilmente una rigidità che non si trova nella persona»⁶⁰.

È davvero curioso notare, qui, il contrasto fra l'etimologia latina del termine *persona*⁶¹, che rimanda alla maschera teatrale, e la portata esistenziale (di ma-

⁵⁴ Al riguardo, cfr. A. Verdure-Mary, *Drame et pensée. La place du théâtre dans l'oeuvre de Gabriel Marcel*, Honoré-Champion, Paris 2015.

⁵⁵ F. Riva, *Vivere come uomini. Ricoeur, Marcel, Kant e Pirandello*, in *Compendio Gabriel Marcel*, a cura di C. Aparecido de Freitas da Silva e F. Riva, Coleção Fenomenologia & Existência, 1, Cascavel e Toledo (Brazil) 2017, p. 410.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Per approfondire la questione del tragico in Marcel, cfr. G. Marcel, *Réflexions sur le tragique*, in «L'Essor», n. 13, décembre 1921; Id., *Tragique et personnalité*, in «La Nouvelle Revue française», 1^{er} juillet 1924, t. 23, pp. 37-45 e Id., *Note sur l'évaluation tragique*, cit.

⁵⁸ G. Marcel, *La crise de la production dramatique*, cit., p. 1151.

⁵⁹ G. Marcel, *Tragique et personnalité*, cit., p. 40.

⁶⁰ G. Marcel, *La crise de la production dramatique*, cit., p. 1151.

⁶¹ Per approfondire la relazione tra persona e personaggio si rimanda a G. Ferroni, *Persona e personaggio*, in *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano 1990.

trice eminentemente cristiana⁶²) che Marcel attribuisce a questo termine e che eccede qualsivoglia fissità o determinazione.

La posizione di Marcel ci conduce a chiederci se la fissità del *mondo dell'arte*, presentata da Pirandello come cifra della sua somma perfezione di contro alla realtà materiale, possa davvero essere interpretata come un elemento positivo di questo mondo e delle sue creature, o se, invece, non sia per esempio sintomo di una fondamentale assenza di libertà. Un'ulteriore ipotesi potrebbe essere la seguente: tale fissità dell'arte è connessa al bisogno di sottrarsi alla tragica frantumazione dell'identità degli uomini *reali*, i quali altro non fanno che interpretare infiniti personaggi senza nemmeno esserne consapevoli.

Proprio tra le righe dei *Sei personaggi*, infatti, possiamo rintracciare la denuncia, sofferta, di quella cristallizzazione della vita in una *forma*, di un personaggio in una maschera, duramente criticata da Marcel: tutto questo appare agli occhi dei personaggi come una condanna, a cui essi non possono sfuggire. Difficile, dunque, credere che le parole pronunciate dal Padre dei *Sei personaggi*, non svelino una consapevolezza amara.

La realtà «non cangia, non può cangiare, né essere altra, mai, perché già fissata – così – “questa” – per sempre – (è terribile signore!)»⁶³.

Forse, Marcel ha sottovalutato quel “è terribile” e anche la fissità che Pirandello attribuisce al *mondo dell'arte* non costituisce davvero un disancoramento del teatro dalla drammaticità dell'esistenza, ma piuttosto è sintomo della disperata ricerca di un «riparo contro la pazza bufera della vita»⁶⁴ e di un sollievo da questo nostro mondo, avvertito dall'autore siciliano in tutto il suo tragico peso.

In questa consapevolezza della tragicità della vita, Marcel e Pirandello sono, allora, molto più vicini di quanto il primo abbia creduto. In Pirandello, infatti, il tragico non è affatto andato perduto, ma rappresenta «il tema più squisitamente esistenziale»⁶⁵ del suo pensiero.

La tragedia è proprio questa, «che per illudersi di vivere l'uomo non ha altre risorse se non d'affidarsi a codesta maschera, come gli altri (o lui stesso), l'hanno foggiate»⁶⁶.

Si rivolge così, infatti, il Padre al Capocomico nei *Sei personaggi*:

Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser «nessuno».⁶⁷

⁶² Basti pensare agli esiti dei primi concili cristiani in merito all'attribuzione di “persona” in campo trinitario e cristologico.

⁶³ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 77.

⁶⁴ A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Dott. G. Bardi Editore, Roma 1942, p. 190.

⁶⁵ V. Passeri Pignoni, *Luigi Pirandello e la filosofia esistenziale*, in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani*, Venezia, 2-5 ottobre 1961, Le Monnier, Perugia 1967, p. 860.

⁶⁶ S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. VI, Milano 1958, p. 193.

⁶⁷ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 76.

Da queste parole del Padre si comprende, ancora una volta, la contrapposizione fra la fissa integrità delle creature artistiche, che sono sempre *qualcuno*, e la tragica frantumazione che costituisce, invece, gli uomini reali, i quali, solo raramente, accettando di indossare una o un'altra maschera, riescono a uscire dalla loro condizione di esser *nessuno*.

Infine, questo *esser sempre qualcuno* del personaggio non è forse consonante a quel desiderio di Marcel che i personaggi siano *esseri*, incarnati, e che in questa loro *incarnazione* sopravvivano anche al di fuori della scena teatrale? In questa dialettica fra personaggio e attore, fra idea e rappresentazione, fra finzione e realtà è in gioco il desiderio dell'artista di dar voce a un'idea che narri la realtà più profonda del nostro stesso esistere. Forse la realtà materiale non è solo un contraltare da superare nell'arte, ma si rivela nella sua essenza più nascosta con le parole e i gesti dei personaggi, che, in fondo, danno corpo al pensare umano.