



Semestrale di drammaturgia
dell'Istituto di Studi Pirandelliani

ANNO I - N. 1/2 - GENNAIO/DICEMBRE 2019

A PARTIRE
DAI 150 ANNI
DALLA NASCITA DI
LUIGI PIRANDELLO

BULZONI EDITORE

**A PARTIRE
DAI 150 ANNI
DALLA NASCITA DI
LUIGI PIRANDELLO**

SOMMARIO

PRESENTAZIONE	p. 5
----------------------------	------

PIRANDELLO NELLE SCENE ITALIANE

Ubaldo Soddu, <i>Pirandello a fine Novecento: un paese che si cerca ma non si trova</i>	» 11
Elio Testoni, Marina Marcellini, <i>Pirandello nella televisione italiana</i>	» 33

PIRANDELLO NELLE SCENE INTERNAZIONALI

Maia Giacobbe Borelli, <i>Pirandello delle avanguardie. Pirandello e la scena francese dei primi anni Venti</i>	» 77
Jean Paul Manganaro, <i>Tradurre I giganti della montagna</i>	» 99
<i>Per una lingua di guerra: tradurre Pirandello per il teatro francese di oggi. Conversazione con Jean Paul Manganaro; cura e traduzione di Maia Giacobbe Borelli</i>	» 103
Ilona Fried, <i>Sei personaggi in cerca d'autore in Ungheria: come storia e come terapia</i>	» 115
Alice Flemrová, <i>Pirandello e la questione della traduzione</i>	» 129
Lisa Sarti, <i>Pagine d'oltreoceano. Pirandello a New York (1923-24)</i>	» 141
Alessandra Vannucci, <i>Ma quale finzione; è la realtà signori miei, la realtà. Fortuna di Pirandello in Brasile</i>	» 159
Yuri Brunello, Taynan Leite da Silva, <i>Spavento e fascinazione. La drammaturgia brasiliana incontra Pirandello</i>	» 173
Alessio Bergamo, <i>Il progetto Ciascuno a suo modo di Anatolij Vasil'ev</i>	» 185

PIRANDELLO. RICORRENZE

1937. <i>L'abito nuovo, uno scenario di Pirandello, una commedia di Eduardo</i> , di Antonella Ottai	» 207
2007. <i>I giganti della montagna, Un autore senza diritti</i> , a cura di Antonella Ottai	» 231

Interviste a:

<i>Federico Tiezzi</i>	p. 232
<i>Un poema per la morte di Ilse</i> , di Franco Scaldati	» 241
<i>Enzo Vetrano e Stefano Randisi</i>	» 273
<i>Roberto Latini</i>	» 280

PIRANDELLO. PRESENZE D'ARCHIVIO

Paola Bertolone, Rabarbaro. <i>Vittorio Gassman, Gerardo Guerrieri e la riscrittura di Questa sera si recita a soggetto di Pirandello</i>	» 285
Dina Saponaro, Lucia Torsello, Angelo: <i>il "canto ignoto" di Luigi Pirandello</i> ...	» 305

SCRIVERE TEATRO OGGI

Katia Ippaso, <i>Non domandarmi di me, Marta mia</i>	» 321
Alberto Bassetti, <i>Un sogno a Stoccolma</i>	» 335
All'inizio lo trovavo antiquato... <i>Dacia Maraini su Luigi Pirandello. Una conversazione con Lisa Sarti</i>	» 369

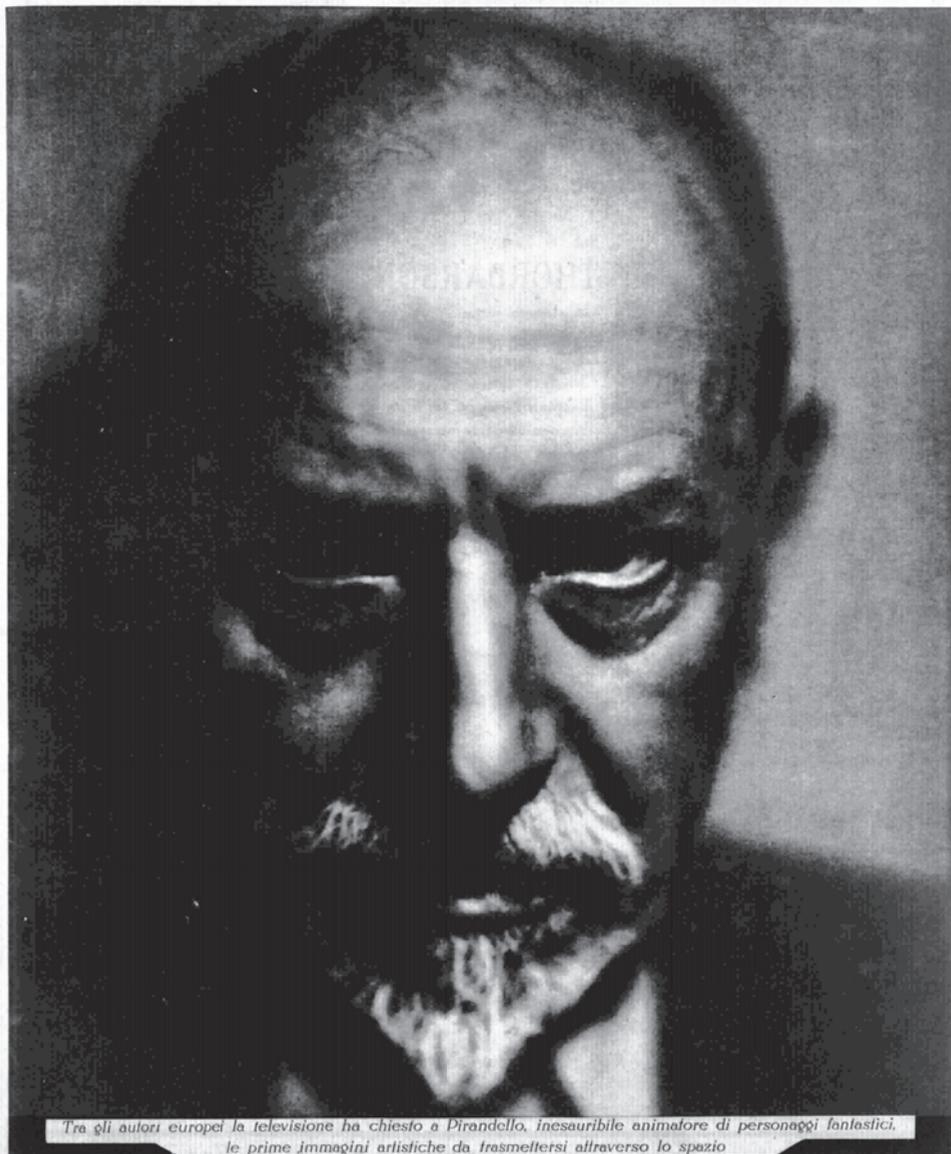
RICOGNIZIONI. I TEATRI NAZIONALI

Elio Testoni, <i>Il Teatro italiano oggi: quale riforma? Spunti dai modelli teatrali europei</i>	» 375
<i>Intervista ad Antonio Calbi</i> , a cura di Elio Testoni	» 397

NOTIZIARIO

Il caso Pirandello: <i>l'Istituto celebra il centocinquantesimo della nascita di Luigi Pirandello</i>	» 405
Annamaria Andreoli, <i>L'opera nazionale di Luigi Pirandello</i>	» 409
Dina Saponaro, Lucia Torsello, <i>Nuove acquisizioni archivistiche dell'Istituto di Studi Pirandelliani</i>	» 413

RADIOCORRIERE



Tra gli autori europei la televisione ha chiesto a Pirandello, inesauribile animatore di personaggi fantastici, le prime immagini artistiche da trasmettersi attraverso lo spazio

PRESENTAZIONE

Inaugurando la nuova serie di «Ariel», riportiamo l'immagine di copertina di un numero del «Radiocorriere», organo di stampa dell'EIAR, l'Ente di Stato per la radiofonia in epoca fascista; risale al 1930, (9-16 agosto, n. 32) e ci offre un suggestivo primo piano di Luigi Pirandello, dove il forte contrasto fra ombra e luce sembra accreditarlo come maestro di arcani. La foto peraltro non è sconosciuta ma la notizia che la accompagna è sorprendente: «Fra gli autori europei la televisione ha chiesto a Pirandello, inesauribile autore di personaggi fantastici, le prime immagini artistiche da trasmettersi attraverso lo spazio». La “televisione” in Italia è assolutamente futuribile: l'EIAR comincerà a sperimentarla alla fine degli anni Trenta, per interrompersi nel corso del conflitto mondiale e iniziare – ormai trasformata in RAI – un regolare palinsesto solo nel 1954. La copertina non riferisce quindi un progetto dell'Ente di Stato italiano capace di coniugare al futuro l'autore drammatico più celebre di cui dispone il Paese, ma si limita ad annunciare invece che un soggetto fantasmatico – la televisione – si alimenterà delle fantasie di Pirandello. La notizia in realtà è dovuta al fatto che un mese prima la BBC, a luglio, per la prima volta nel mondo, trasmette un dramma di ampia durata (30'), scegliendo proprio un testo di Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca* per sperimentare una ripresa teatrale. La novità, fornita in modo così criptico e impersonale, esplose in un'Italia dove ancora si stava discutendo sull'opportunità di includere le opere teatrali nei palinsesti radiofonici nazionali: un referendum promosso dall'EIAR sul gradimento della prosa da parte dei radioascoltatori – i cui esiti sono riportati nel numero del «Radiocorriere» a cui ci riferiamo – racconta infatti che la tolleranza del pubblico per la prosa non sarebbe andata oltre i quindici minuti. E questo solo perché, concludeva il cronista, l'Italia mancava di un grande drammaturgo capace di indicare la via maestra. Eppure, proprio la BBC aveva di recente firmato un contratto con George B. Shaw per trasmetterne radiofonicamente il teatro. Nel '30, però, il nome, le imprese e la persona stessa di Pirandello avevano già da tempo scavalcato i confini del paese e dei suoi dibattiti, per diventare patrimonio mondiale.

Alla portata internazionale che tale patrimonio ha assunto sin dalle prime manifestazioni, volevamo dedicare questo numero che riprende, dopo un lungo silenzio, la periodicità di «Ariel», la rivista di drammaturgia dell'Istituto di Studi pirandelliani e sul teatro contemporaneo, diretto ora dalla professoressa Annamaria Andreoli (succeduta nella presidenza a Paolo Petroni). In tale prospettiva, l'immagine di copertina recuperata

negli archivi delle teche RAI, più che aggiungere un ulteriore tassello nel quadro dei rapporti fra Pirandello e i diversi media, intende sottolineare il fatto, se mai ce ne fosse bisogno, che la sua rivoluzione non investe solo le scene teatrali di molti paesi, ma che anche le conquiste della modernità – dal cinema *parlante* alle riprese via etere – si legano alle origini al suo nome. Come se il valore eversivo della sua drammaturgia contenesse di per sé un *incipit* con cui scrivere e riscrivere la storia dello spettacolo, a prescindere dalle tecnologie che la pongono in essere. Restituire l'intensità di questo valore fondativo, quale si manifesta a partire dal tempo e dallo spazio a lui contemporanei, ci era sembrato un passo obbligato in un numero che era stato pensato nel 2017 per celebrare i centocinquanta anni della sua nascita, e che poi, per una serie di vicissitudini anche burocratiche (rinascere si è dimostrato più complicato che nascere) ha mancato l'occasione celebrativa per guadagnare in compenso altri contributi che ne hanno rafforzato l'intento iniziale (e della natura composita di questo numero rendono infatti conto le date di origine dei singoli saggi). Nei diversi interventi che arricchiscono il presente volume la parola pirandelliana mostra infatti una sua qualità "seminale": non per niente l'autore l'avrebbe voluta im/mediata, anche quando trasmigrava in altre lingue e in altri linguaggi (e traduttore era stato egli stesso, come ci ricorda il saggio di Alice Flemrová): «le parole come le senti», chiedeva Pirandello – ancora alla fine della sua esistenza – a Eduardo De Filippo nel corso della loro cooperazione per la stesura dell'*Abito nuovo*. Sin dal suo nascere alla scena la parola di Pirandello si rivela dunque «lingua di guerra», secondo l'espressione di Jean-Paul Manganaro, che ne rivendica tale carattere nella sua attuale opera di traduzione in francese; e «spavento e fascinazione» – stando al titolo del saggio di Yuri Brunello e di Taynan Leite da Silva sull'accoglienza in Brasile di Pirandello – suscita infatti la sua opera quando viaggia in altre culture. Delle sue avventure – non solo geografiche ma anche di comprensione – dalla Francia agli Stati Uniti all'America latina, ci parlano i saggi di Maia Giacobbe Borelli, di Lisa Sarti, di Alessandra Vannucci. D'altra parte, anche il lungo attraversamento che la sua opera compie nella scena teatrale italiana, oggetto di un acuto esame di Ubaldo Soddu – e di quella televisiva, secondo la documentata ricognizione di Elio Testoni e Marina Marcellini – è un continuo assestamento di senso che accompagna le temperie sociali e culturali del paese; per offrirsi infine al teatro di sperimentazione nel suo mito incompiuto e più persistente – *I giganti della montagna*: delle loro messe in scena parlano Federico Tiezzi, Enzo Vertrano e Stefano Randisi, Roberto Latini. Il racconto di Tiezzi, in particolare, è arricchito dalla poesia – inedita – di un grande autore in lingua siciliana, Franco Scaldati, al quale il regista aveva affidato la composizione del finale dell'opera.

Proprio perché belligerante di natura e mai assuefatta, mai conforme a una visuale unidimensionata, la drammaturgia pirandelliana può germinare in altre discipline – la psichiatria sperimentale dell'Istituto di terapia occupazionale di Pomaz, di cui parla Iona Fried – o diventare il campo elettivo in cui si alimenta la passione filosofica di un riformatore potente della relazione teatrale come il regista russo Anatolij Vassil'ev, nella testimonianza diretta di Alessio Bergamo, regista e uomo di teatro che allora lo assisteva nella sperimentazione di *Ciascuno a suo modo*.

Ancora a Pirandello è dedicata, in questo primo numero, la sezione della rivista che

privilegia l'esplorazione degli archivi di teatro: in questo caso l'Archivio Guerrieri offre all'analisi di Paola Bertolone il copione inedito di un'originale messa in scena di *Questa sera si recita a soggetto*, di Gassman e Guerrieri, un vero e proprio saggio/spettacolo sulla regia negli anni sessanta. Grazie poi ai nuovi fondi archivistici di cui si è recentemente arricchito l'Istituto di Studi pirandelliani, Dina Saponaro e Lucia Torsello possono analizzare e restituirci un inedito dell'autore – *Angelo* – conservato nell'archivio donato dagli eredi di Marta Abba (Cfr. la sezione *Notiziario*).

E Pirandello infine – nella sezione della rivista dedicata a testi teatrali inediti ma già sottoposti alla prova del pubblico – è anche protagonista di due testi teatrali, ispirati, nel caso di Katia Ippaso, al carteggio di Marta Abba con lo scrittore (le lettere dell'attrice fanno parte della donazione all'Istituto degli eredi), e nel caso di Alberto Bassetti, agli episodi cruciali della vita di Pirandello, rievocati nella notte che precede la consegna del premio Nobel. Entrambe le pièce hanno avuto in Francia la loro *mise en espace*. Ancora di Pirandello ci parla, in questa sezione, Dacia Maraini in una conversazione con Lisa Sarti.

Con questo omaggio agli studi pirandelliani e con l'articolazione in sezioni diverse, «Ariel» si appresta così ad affrontare la nuova serie, aperta ai più recenti esiti della ricerca sull'opera di Pirandello e più in generale sull'esplorazione degli archivi di teatro del Novecento, ma anche alle affermazioni della drammaturgia contemporanea sui palcoscenici internazionali. Con un'ultima sezione dedicata alle organizzazioni che si sono dati i Teatri nazionali, in Italia e in Europa, per venire incontro alle esigenze della scena contemporanea nelle sue varie manifestazioni (in questo numero la ricognizione, condotta da Elio Testoni, era partita nel 2017 dal Teatro di Roma, con un'intervista all'allora Direttore Antonio Calbi). Nella convinzione che nel rapporto fra il linguaggio e la scena viva anche la libertà e la tenuta della comunità sociale e che di questo occorra dar conto negli studi dedicati al teatro; dai giovani soprattutto e da chi, nell'amore per la ricerca e nel suo insegnamento, ha conservato tutto l'entusiasmo.

a. o.

Alessio Bergamo

IL PROGETTO CIASCUNO A SUO MODO DI ANATOLIJ VASIL'EV

Lo scopo di questo scritto è di sottoporre all'attenzione del lettore, in termini estremamente succinti, vista la complessità del materiale, alcuni aspetti inerenti il lavoro del regista russo Anatolij Vasil'ev su Pirandello ¹ e specificamente sul *Ciascuno a suo modo*.

Anatolij Vasil'ev, uno dei maestri e teorici più importanti della scena internazionale contemporanea, ha alle spalle una lunga storia di rapporti con il maestro siciliano. I primi approcci alla sua drammaturgia risalgono al 1967, prima ancora che venisse ammesso all'istituto teatrale, quand'era ancora animatore del circolo universitario a Rostov sul Don, città dove è cresciuto (è nato nel 1942 a Penza) e nella cui Università, all'epoca, era dottorando in chimica organica. Il titolo di quello spettacolo-collage del '67, in cui erano inserite diverse scene dei *Sei personaggi*, era: *È possibile attraversare il ponte*. Nell'intenzione del giovane regista quel ponte collegava l'amatorialità al professionismo, mentre invece il ponte che avrebbe saldamente legato la sua carriera artistica all'opera di Pirandello sarebbe stato un altro. Nel 1985 Vasil'ev "ricevette in eredità" la direzione di un corso per registi fuorisede del GITIS (Istituto Statale di Arte Teatrale di Mosca). Chi glielo aveva "lasciato" era il seguace di Michail Čechov, Michail Butkevič, già allievo prima e poi assistente di Marija Knebel', che a sua volta era stata allieva dello stesso Michail Čechov e allieva e collaboratrice di Stanislavskij, nonché Maestra di regia di Vasil'ev presso lo stesso GITIS. Cosa si intende per "riceve in eredità"? Che, essendosi ritirato a metà del corso per divergenze con la dirigenza del GITIS, Michail Butkevič (cioè il Maestro del corso, il che nel sistema pedagogico russo significa il pedagogo di riferimento, insegnante di Regia, nonché direttore pedagogico del corso), aveva indicato Vasil'ev come suo successore al ruolo di Maestro del corso, incarico che Vasil'ev aveva accettato. Il corso per fuori-sede (*zaočnyj kurs* – che a tradurlo alla lettera dovremmo definire "corso fuori dalla portata degli occhi") era un corso particolare: una

¹ A questo argomento è dedicato il quarto capitolo della mia tesi di dottorato: *Testo scenico e testo letterario nel lavoro e nelle teorizzazioni di Anatolij Vasil'ev*, Tesi del VII ciclo del dottorato in "Storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo" dell'Università "Sapienza" di Roma, discussa il 31 maggio 1996.

sorta di corso di perfezionamento, o di aggiornamento professionale, nel quale registi già attivi nella professione e strutturati presso vari teatri dell'URSS, sostenuti dallo Stato, si riunivano a Mosca per due sessioni intensive l'anno, di un mese di durata ognuna, per un arco di cinque anni. Il corso volgeva già verso il suo finale, quando Vasil'ev lo prese in mano, e già da una sessione aveva cominciato a lavorare con Butkevič sui *Sei personaggi*. Vasil'ev sviluppò questo lavoro e fece di questo corso di maturi studenti-registi la nuova compagnia del teatro che gli veniva affidato in quel periodo dalla municipalità di Mosca e che lui chiamò "Scuola d'Arte Drammatica". Il teatro si inaugurò proprio con la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore*. Lo spettacolo fece epoca. Nonostante non ci fosse una tradizione particolare di messinscena delle opere pirandelliane in Urss, la messa in scena ebbe un successo enorme sia in patria che all'estero con una tournée mondiale lunga tre anni, includente anche diverse rappresentazioni in Italia (segnatamente a Milano, Prato, Palermo). Lo spettacolo consacrò Vasil'ev a celebrità mondiale.

Si sarebbero potuti evitare i particolari dei passaggi intercorsi fra Marija Knebel', Michail Butkevič e Vasil'ev, se non fossero serviti a mettere in evidenza un nome intorno al quale girano tutti gli altri; nome che è poi il vero nome-PONTE tra Vasil'ev, il teatro russo e Pirandello, e cioè il nome di Michail Čechov.

Non si starà qui ad entrare nel dettaglio degli interventi che questo grande attore, pedagogo e teorico fece sul Sistema inventato dal suo maestro, Konstantin Stanislavskij. Ci si limiterà a focalizzare l'attenzione del lettore sul fatto che se Stanislavskij, pur cominciando da presupposti idealistici, avrebbe negli anni Venti – anche su pressione delle autorità sovietiche – trasferito la sua dottrina su un terreno materialista, Čechov, antroposofo convinto, fece il percorso inverso, esaltando sempre più i presupposti idealisti del "metodo". Čechov arriva a postulare la preesistenza all'opera teatrale di un'essenza autonoma, che definisce immagine (*obraz*), creata dal drammaturgo, abitante nelle plaghe dell'immaginario, dotata di una specifica corporeità e psichicità, la cui evocazione, osservazione ed imitazione devono essere alla base del lavoro dell'attore.

Impossibile non vedere in questo postulato l'analogia con la fede/poetica pirandelliana nell'esistenza autonoma dei personaggi, enunciata in tanti scritti e proposta alla scena con *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Da un punto di vista storico la differenza fondamentale fra i due consiste nel fatto che Čechov enuncia un postulato teorico che è alla base di un metodo pratico per la PERFORMANCE scenica. Mentre Pirandello fu essenzialmente un letterato e, sebbene abbia concepito visioni di profondità unica sul teatro, non possedette mai una metodica scenica operativa, una sistematica paragonabile alla complessità e alla sapienza di Michail Čechov e della scuola stanislavskiana nel suo complesso. È per questo che Michail Čechov e il suo mondo poetico hanno concretamente agito da ponte tra Pirandello e Vasil'ev.

I *Sei personaggi* inaugurano per Vasil'ev un rapporto estremamente ricco con il drammaturgo siciliano. A questo spettacolo segue la creazione dello straordinario *Questa sera si recita a soggetto* (1990, Fontanellato, Hvar, Salzburg) – eseguito ogni volta in piena improvvisazione –, la progettazione della messa in scena de *I giganti della mon-*

tagna e, dal 1991 al 1993, il lavoro sul quale si concentra il presente articolo, e cioè il *Ciascuno a suo modo* prodotto dalla Scuola d'Arte Drammatica di Vasil'ev in collaborazione con il Teatro di Roma e con Centro Teatro Ateneo, centro di ricerca teatrale di grande storia e prestigio, allora attivissimo nell'Università "La Sapienza" di Roma, diretto da Ferruccio Marotti.

La storia degli spettacoli pirandelliani di Vasil'ev finisce qui, ma non quella del suo lavoro laboratoriale sulle opere del nostro drammaturgo. Sia questi quattro drammi, che le novelle e altri drammi, – segnatamente *Vestire gli ignudi* e *L'innesto* – sono stati ripetutamente utilizzati da Vasil'ev anche in tempi recentissimi durante sessioni di lavoro che, come sempre nella sua pratica (e in genere nella pratica laboratoriale russa, dai tempi del Primo Studio del Teatro d'Arte) uniscono il laboratorio alla pedagogia. Un'ipotesi di film su *Vestire gli ignudi*, infine, è alla base del suo primo lungometraggio cinematografico (*Asino*, 2017).

Ma torniamo all'ultimo, tra i progetti pirandelliani di Vasil'ev aperti al pubblico, e cioè il *Ciascuno a suo modo*. Si è trattato di un progetto assai articolato, che ha coinvolto attori russi e italiani (e anche un'attrice belga e una tedesca), cominciato nell'ottobre del '91 e, con diverse interruzioni, prolungato sino al giugno del '93, quando si è concluso con venti *performances* tenutesi al Teatro Ateneo di Roma. Questo progetto aveva infiammato le fantasie e la volontà di Vasil'ev e Marotti che si accordarono nel 1991, trovando una sponda produttiva nel Teatro di Roma allora diretto da Pietro Carriglio. Il progetto prevedeva una lunga permanenza di un gruppo di attori italiani a Mosca, un loro lavoro congiunto con gli attori della compagnia della Scuola d'Arte Drammatica sotto la direzione di Vasil'ev e quindi la produzione di uno spettacolo condotto dalla compagnia mista e messo in scena tanto a Mosca quanto a Roma. Le cose non andarono così lisce come si aspettavano i due ideatori. Dopo la prima fase dei provini, svoltisi in due sessioni nell'autunno del 1991 (registrate da Nico Garrone in un suo documentario intitolato *Provini d'autore*), gli attori italiani selezionati furono invitati ad andare a lavorare a Mosca. Il progetto però rimase a lungo sospeso per problemi di risorse e non ricevette il finanziamento che nell'ottobre del 1992; per questo tutte le prime fasi di permanenza di quegli attori italiani che, nell'inverno del 1992, vollero andare in Russia a loro spese, rimasero slegate dall'organicità del progetto. A giugno del 1992, insofferente delle lungaggini amministrative, Vasil'ev convocò autonomamente una sessione di lavoro di un mese circa, per avviarlo comunque (si lavorò sulle novelle). A questa sessione parteciparono quasi tutti gli attori selezionati nel 1991. Quando nell'autunno inoltrato del 1992 si sbloccarono i fondi, partirono finalmente i contratti con gli attori, anche se a quel punto diversi di loro (una minoranza comunque), si erano già impegnati con altre produzioni e dovettero rinunciare a partecipare al progetto. Dall'inizio di novembre fino a Natale si svolse quindi a Mosca una sessione di lavoro incentrata sui dialoghi di Platone. Alla fine di questa sessione Vasil'ev fece un'ulteriore selezione tra gli attori italiani, riducendone ancora il numero. Del gruppo originario di sedici persone ne rimasero nove, più l'assistente regista (l'autore del presente scritto). L'anno dopo, il 1993, dal 16 gennaio al 16 aprile sempre a Mosca, nella sede della Scuola d'Arte Drammatica, si svolse la sessione successiva e, questa volta, fu interamente dedicata al *Ciascuno a suo modo*.

Il lavoro riprese dopo quindici giorni di pausa a Roma nella sala, ristrutturata per l'occasione, del Teatro Ateneo, e proseguì sino al 6 giugno, data dell'ultima delle venti performance aperte al pubblico svoltesi in quel teatro; la prima si era tenuta il 12 maggio. Va detto che, dopo la prima sessione del giugno 1992, attori russi e italiani non lavorarono più insieme. Nonostante operassero sul medesimo materiale, i due gruppi furono mantenuti separati. Al Teatro Ateneo, però, si esibirono uno a fianco all'altro e, in alcune situazioni, anche in scene miste.

Vale la pena di dare ora, in breve, qualche informazione in merito ad alcune delle caratteristiche del lavoro svolto durante tutto quest'arco di tempo dagli attori, caratteristiche sulle quali si tornerà più avanti per illustrarne, sia pur per sommi tratti, le ragioni e le meccaniche.

L'aspetto fondamentale del lavoro era l'improvvisazione, anzi, per dirla pirandellianamente, il recitare a soggetto.

Dopo un'analisi da parte di Vasil'ev del testo pirandelliano, tesa a fornire agli attori strumenti per agire in scena seguendo il dramma sotteso al testo (o connesso al testo, o veicolato dal testo...), gli attori, utilizzando queste indicazioni, andavano in scena in improvvisazione fisica e verbale. Di questo tipo di scene, che in russo vengono definite *etjud*, ritorneremo a parlare poco più avanti. La modalità di lavoro non cambiò quando dalle prove si passò alle performance aperte al pubblico. Come dicevamo, ce ne furono venti. La giornata lavorativa si svolgeva secondo il piano seguente: dalle 14,00 alle 16,00 Vasil'ev (coadiuvato da chi scrive) faceva il programma delle scene che si sarebbero mostrate la sera, scene che venivano scelte tra le tante che erano state elaborate durante il periodo di prove. Alle 16,00 si riuniva la compagnia e Vasil'ev illustrava il programma della serata agli attori corredandolo di alcune ulteriori indicazioni relative vuoi all'analisi delle scene, vuoi alle relazioni tra le varie scene (il programma cambiava continuamente, non prevedeva mai la pièce per intero; di solito nel programma entravano sette-otto scene; nel caso della lunghissima ottava scena del I atto [Doro-Delia] si offriva anche un programma interamente dedicatole, con diverse coppie che ne recitavano parti diverse). Gli attori si ritiravano per gruppi a provare tra loro (prove che consistevano esclusivamente in accordi verbali, nessuna prova sulla scena). Alle 21,00 si andava in scena. Lo spettacolo durava in genere almeno due ore. Dopo lo spettacolo e qualche breve impressione su quanto accaduto, ci si separava e ci si reincontrava la mattina dopo alle 10. C'era circa un'ora di training, poi ci si vedeva con Vasil'ev che analizzava lo svolgimento della performance della sera precedente e indicava dei correttivi (i correttivi, ovviamente, trattandosi di improvvisazione, non erano mai relativi a movimenti fisici o testi concreti, ma sempre relativi alle cause – dovute a dinamiche relazionali, spaziali, interiori, ecc. – che avevano indirizzato l'improvvisazione verso una parte o verso l'altra). Poi pausa, nuovo programma, nuove indicazioni, nuove prove autonome degli attori, nuova andata in scena, ecc.

Il principio dell'improvvisazione non riguardava solo gli attori, ma coinvolgeva anche aspetti direttamente inerenti la "regia".

L'intervento del pianoforte, che di tanto in tanto accompagnava lo svolgersi dell'azione, o il succedersi dei numeri musicali, che prevedevano interventi canori degli

attori, non era concordato in precedenza e veniva richiesto durante lo spettacolo alla pianista Galina Jurova da Vasil'ev, che era seduto in sala fra il pubblico e accendeva e spegneva con un interruttore a distanza una lampadina che si trovava vicino al pianoforte, situato in fondo alla scena.

Anche i cambiamenti di luce venivano ordinati al tecnico delle luci Ivan Daničev dallo scenografo Igor' Popov e da Vasil'ev durante lo svolgimento dello spettacolo, mediante radiomicrofono.

Nessun movimento degli attori, nessuna loro particolare disposizione scenica, nessuna connessione tra un effetto di luce o una musica e un determinato movimento sulla scena, nulla di tutto ciò, per tutte le venti *performances*, è mai stato oggetto di accordo tra il regista, gli attori, la musicista e il tecnico luci. Veniva concordata solo la sequenza delle scene².

Sulla funzione dell'improvvisazione, più ancora che sul suo funzionamento, si tornerà più avanti. Se ne è accennato in anticipo per raggiungere il nucleo di questo articolo, quello cioè che indica come dato più importante dell'operazione di Vasil'ev su *Ciascuno a suo modo* il fatto che la metodologia di lavoro adottata dal maestro russo – la filosofia teatrale che la sottende – è interamente sovrapponibile al meccanismo drammatico e al gioco delle parti contenuti nell'opera pirandelliana (ovviamente per come il maestro russo li ha individuati). Insomma, la metodologia teatrale in sé è portatrice, almeno in parte, delle stesse problematiche e istanze filosofiche di cui è portatore il testo letterario in sé (sempre in base all'interpretazione che ne dà Vasil'ev) e per esplicitarle si richiede agli artisti di attivare gli stessi meccanismi di cui si avvale l'autore manovrando la struttura e i personaggi della sua *pièce*.

Per dimostrarlo meglio al lettore, separiamo ora i due aspetti: la lettura che Vasil'ev fa della *pièce* e l'approccio metodologico in base al quale hanno lavorato gli attori.

Si affronti innanzitutto l'analisi vasil'eviana del testo di Pirandello. Facendo sua una battuta detta da uno dei critici nel primo "intermezzo corale"³, Vasil'ev sostiene che in *Ciascuno a suo modo* il dramma è fatto da discussioni. Sono esse, e il gioco dialettico che comportano, a costituire l'argomento, il nucleo della *pièce*. Su cosa verte la discussione? Vasil'ev sostiene che l'oggetto della discussione non è l'avvenimento (e cioè la

² Va detto che del progetto facevano parte anche altri frammenti di programma, interpretati esclusivamente dagli attori russi, che non erano però basati sul materiale drammaturgico del *Ciascuno a suo modo*. Si trattava di alcuni frammenti di pantomime basate su *L'elisir d'amore* ed eseguite dal gruppo di teatro-danza che operava in seno al teatro Scuola d'Arte Drammatica, diretto da Gennadij Abramov, e un pezzo di circa venti minuti, costituito da un collage di brani tratti da *Il gabbiano* di Čechov, *L'improvvisazione di Versailles* di Molière e *Questa sera si recita a soggetto* (il monologo finale di Mommina), nel quale partecipava come attore lo stesso Vasil'ev. Quest'ultimo pezzo era messo in scena, come dire, al millimetro, in assoluta precisione. Tanto le pantomime quanto il collage non venivano messe in scena tutte le sere. Il collage comunque, più frequentemente delle pantomime, e sempre nelle ultime sei-sette performance. Quando c'era, in genere, concludeva lo spettacolo.

³ Nel primo *Intermezzo Corale* di *Ciascuno a suo modo* vengono pronunciate queste battute: TERZO CRITICO: Ma diciamo la verità! Vi par lecito, (...) ripigliare il dramma, come a caso, da una discussione? QUARTO CRITICO: Ma la discussione è appunto su questo dramma. È il dramma stesso!.

tragica storia del triangolo amoroso tra Delia Morello, Michele Rocca e Giorgio Salvi), ma è sempre la *conoscenza a proposito dell'avvenimento* (la discussione, cioè, non è l'espressione di una conoscenza dell'avvenimento, ma di una conoscenza a proposito di una conoscenza dell'avvenimento) Quindi non si discute mai dell'avvenimento in sé ma sempre e solo dell'opinione che si ha dell'avvenimento. L'atmosfera prevalente è leggera, ludica, complice, non pedante, non didattica.

Queste discussioni possono avere due esiti, due uscite. Una è quella filosofica e negativa: l'affermazione dell'impossibilità di arrivare a una conoscenza univoca dell'avvenimento, della realtà (affermazione attribuita, durante la *pièce*, per lo più a Diego Cinci) e quindi l'impossibilità di avere un'opinione. L'altra è quella vitalistica e positiva – concreta e fantastica al tempo stesso – e si verifica quando l'avvenimento che è all'origine del gioco di opinioni che segna la *pièce*, “irrompe” sulla scena della discussione interrompendola e facendo piazza pulita, con la sua contraddittorietà e incomprendibilità, di tutte le opinioni espresse sino a quel momento. Questa irruzione è l'irruzione della Verità che si manifesta, conoscibile ma non suddivisibile, non analizzabile, ineffabile ed è collocata nei finali dei due atti e del dramma nel complesso. Concretamente la si ha nelle scene di Delia che irrompe da Doro e rivive con lui la storia che la ha legata a Giorgio Salvi; nella scena finale tra Delia e Rocca e, a livello superiore, nella scena successiva tra Amelia Moreno e il barone Nuti⁴.

Nell'analisi di Vasil'ev è proprio la continua discussione tra i personaggi, il gioco delle opinioni di cui essi si rendono protagonisti, a suscitare l'epifania, l'apparizione prima di un personaggio-vita (Delia), il cui comportamento è ineffabile, non è analizzabile, non è giudicabile ma è solo constatabile, e poi delle persone reali che irrompono sulla scena (Amelia Moreno e il barone Nuti).

A sua volta, il contatto con un personaggio qual'è Delia⁵ trascina gli altri perso-

⁴ Che sono due persone “reali” al dramma alle quali, nel gioco che ordisce Pirandello, dice di essersi ispirato l'autore di *Ciascuno a suo modo*. Amelia Moreno e il barone Nuti assistono in sala alla rappresentazione della loro vita e nel finale irrompono sulla scena interrompendola e protestando che essa non rende giustizia alla realtà dei fatti e alle persone che vi sono raffigurate, salvo poi, ripetere quasi alla lettera la scena che era stata appena rappresentata dagli attori e che loro, appunto, hanno interrotto. Dopo di che fuggono e gli attori, a loro volta, si rifiutano di proseguire la rappresentazione.

⁵ Delia è un *alter ego* di Varia Nestoroff – l'attrice russa dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* – e, come Varia, è discendente diretta della dostoevskiana Nasatsija Filippovna de *L'idiota*. Va detto che è sorprendente come non sia saltata agli occhi degli studiosi di letteratura questa somiglianza – che qui è lì diventa autentico plagio – tra l'eroina dostoevskiana e Varia Nestoroff che, com'è scritto negli stessi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, è di origine russa. Rimandi “russi” compaiono anche nella vicenda della Delia Morello di *Ciascuno a suo modo* (ad esempio l'accenno di Delia al fatto che a Capri, dove si era svolto l'antefatto del dramma e dove, come è noto, risiedeva una piccola colonia di emigrati russi, c'era chi la prendeva per spia; e, inoltre nella scena 4 del primo atto, si dice che “un Russo, a Capri [...] si è ucciso per lei”). Tanto più sorprendente se si considera anche che l'amore di Pirandello per Dostoevskij è noto (Cfr. G. Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, p. 537). L'unico rimando che ho trovato di questa parentela è in A. Bouissy, *Lo psicodramma di Moreno e il suo simulacro pirandelliano*, in “Atti dello Psicodramma”, *La Moreno per Pirandello e Ciascuno a suo modo*, n.° IX, Astrolabio, Roma 1987. Tutta la biografia di Varia Nestoroff (il suo essere stata di umili origini, di esser divenuta una mantenuta di un uomo ricco e più anziano di lei, il suo

naggi, che hanno ampiamente partecipato al gioco delle opinioni (e cioè Doro Palegari e Francesco Savio), a un'uscita violenta da quell'ambito ludico, leggero, sicuramente (anche se vivacemente) borghese che caratterizza il gioco di opinioni.

Quest'uscita ha un carattere particolare. È soprattutto un'uscita da sé, un'espansione del proprio io, o almeno del proprio io abituale.

Secondo Vasil'ev, nel corso dell'incontro con Delia, Doro si trasforma in Giorgio Salvi e i due rivivono la scena svoltasi tra Delia e Giorgio Salvi prima che questi si uccidesse; Francesco Savio dopo aver incontrato Delia (a stare alla didascalia di Pirandello) è come "ubriaco", è fuori di sé, come se un suo io interiore e nascosto avesse "rotto gli argini" (come dice Diego Cinci)⁶; infine il gioco scenico nel suo complesso, a sua volta, suscita a un livello ulteriore, il manifestarsi di un evento-vita (la scena Amelia Moreno-barone Nuti) con le stesse caratteristiche delle scene in cui appare Delia ma ancora più forte di quelle, perché naturale, spontaneo, extrateatrale, extraartistico.

Questa trasformazione, questa uscita da sé, queste espansioni, del personaggio, prima, e dell'evento teatrale, poi, hanno una valenza fantastica, sono accadimenti metafisici, soprannaturali. C'è un salto di qualità, da una determinata sfera di esistenza a un'altra (personaggi che si trasformano in reincarnazione di altri personaggi morti o che fanno un salto indietro nel tempo, spettatori estranei che ripetono per davvero ciò che hanno appena visto).

Sono avvenimenti che hanno il segno del *passaggio del limite*, che spostano il piano di quanto accade fuori dall'ordinario, in un'altra realtà. I personaggi, e gli attori, che

continuo fuggire, ecc.), narrata come antefatto nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, è sostanzialmente identica a quella di Nastasija Filippovna (che pure viene narrata come antefatto). Anche Vasil'ev, nella sua analisi, ha più volte fatto notare questa discendenza, indicando anche dei frammenti di testo comuni. Ad esempio, nelle sue lettere ad Aglaja, Nastasija Filippovna scrive: «Per me voi rappresentate la stessa cosa che per lui: uno spirito di luce; un angelo non può odiare e non può amare. È possibile amare tutti, tutte le persone che ci circondano? Spesso mi sono posta questa domanda. Certo che no, sarebbe anche innaturale. Nell'amore astratto verso l'umanità di solito si cela solo l'amore verso sé stessi». F. M. Dostoevskij, *L'idiota*, Garzanti, Milano 1973 (XIV ed., 1991), p. 527. E in *Ciascuno a suo modo*: DELIA. E io voglio vedere, voglio sentire, sentire almeno una cosa, almeno una cosa sola che sia vera, vera in me! DORO. Ma codesta bontà che è in fondo a voi, nascosta; come io ho cercato di farla vedere agli altri – DELIA. – sì, sì; e ve ne sono grata, sì – ma così complicata anch'essa – complicata – tanto che vi siete attirate l'ira, le risa di tutti per aver voluta chiarirla. Anche a me l'avete chiarita. Sì, malvista da tutti, come avete detto voi, trattata con diffidenza da tutti, là a Capri – (Credo che ci fosse anche chi mi sospettava spia). – Ah che scoperta vi feci, amico mio! Sapete che cosa significa "amare l'umanità"? Significa soltanto questo: "essere contenti di noi stessi". Quando uno è contento di se stesso "ama l'umanità". (Le virgolette alle frasi-citazione sono nel testo pirandelliano).

⁶ La didascalia in questione è: *Si aprirà a questo punto l'uscio a destra e apparirà, turbato e concitissimo, Francesco Savio, che è stato di là con Delia Morello, la quale, pur di raggiungere l'intento di non farlo battere con Doro Palegari, l'ha come ubriacato di sé. Egli investe subito, risoluto, Michele Rocca. La battuta di Diego a cui si fa riferimento è invece quella che conclude il suo lungo monologo del secondo atto: DIEGO: [...] è una gioja – una bella gioja spaventosa – quando, investiti dal flusso in un momento di tempesta, assistiamo al crollo di tutte quelle forme fittizie in cui s'era rappresa la nostra sciocca vita quotidiana; e sotto gli argini, oltre i limiti che ci eran serviti per comporci comunque una coscienza, [...] vediamo anche quel tanto di flusso [...] straripare in una magnifica piena vorticoso e sconvolgere e travolgere tutto. – Ah, finalmente! – L'uragano, l'eruzione, il terremoto!*

cercano disperatamente una loro realtà durante tutta la *pièce*, alla fine riescono a trovarla; ma questo succede in una dimensione altra: che non è quella in cui si trovavano i personaggi durante la “commedia delle opinioni”, e non è quella in cui si trovavano gli attori mentre il dramma si svolgeva da una parte sola della ribalta.

Al tempo stesso questo evento (che è reale) avviene in uno spazio teatrale strutturato in maniera inconsueta, disorientante. Con una scelta un po' eversiva delle indicazioni pirandelliane sulla disposizione spaziale di spettatori e attori, dopo aver anche rimodelato la sala prolungando il palco sino a farlo congiungere con l'ottava fila di platea, Vasil'ev li dispone in maniera tale da produrre la sensazione che si abbia a che fare con un gruppo indistinto di persone, visto che gli attori sono seduti nelle prime file della platea, spesso mischiati agli spettatori, e di lì si alzano per andare a recitare le loro scene, visto che tra scena e platea non c'è alcuna barriera né alcun dislivello e che anche sulla scena ci sono dei posti a sedere per il pubblico.

Per la scena finale di Nuti e della Moreno ci dev'essere un effetto di totale distruzione della frontiera tra il teatro e la vita. Allora ci sarà uno *shock* perché non dovrebbe essere così, perché in fin dei conti questo episodio risulterà semplicemente repellente, urtante, non avrà alcuna relazione con l'arte, col bello ⁷.

La struttura di questo dramma prevede che tra gli spettatori che guardano lo spettacolo e insieme vedono gli spettatori sul palco che a loro volta guardano la rappresentazione, gli spettatori sul palco che guardano la rappresentazione, gli eroi della storia che si trovano tra gli spettatori sul palco, e gli attori che recitano lo spettacolo sulla scena non ci sia alcuna differenza.

Ora, se si accetta la strutturazione della *pièce* che ho proposto io, quando Moreno e Nuti nel secondo intermezzo appariranno con tutto il loro peso strutturale, noi non li recepiremo come attori, ma come pubblico. L'alta classe di questa *pièce* e il suo stesso senso è proprio qui. È nel fatto che quando appaiono il Barone Nuti e Amelia Moreno noi non li recepiamo come figure agenti, come attori, bensì come fossero stati fino a quel punto spettatori come gli altri. Insomma il risultato della *pièce* dovrà essere che le funzioni degli attori che recitano lo spettacolo, di coloro che seduti sul palco guardano lo spettacolo e del pubblico che è venuto allo spettacolo si confondano in maniera tale che quando infine arriviamo all'avvenimento principale smettiamo di aver chiare le idee su chi sta in scena [...] ⁸.

In definitiva si tratta di un procedimento necessario, perché, come dice Vasil'ev in un'intervista a Ferruccio Marotti:

Questa *pièce* non è sul teatro, ma sulla vita; sulla vita di per sé stessa, che è tragica e solenne. È scritto nel finale della *pièce*: la scena del barone Nuti e della Moreno

⁷ *Stenogramma delle prove*. Esiste un resoconto stenografico delle prove del progetto *Ciascuno a suo modo*, depositato nell'archivio del teatro di Vasil'ev. I brani tratti da questo resoconto sono qui indicati con la dicitura “Stenogramma delle prove.”

⁸ *Stenogramma delle prove*.

interrompe ogni gioco d'opinione su quel che è successo. È la vita di per se stessa, come tale; qualsiasi domanda gli si ponga rimane comunque vita di per sé, bella e drammatica. Però come fa questo Pirandello, o meglio, qual'è la sua idea? Sempre la stessa: vuole provocare con i mezzi del teatro l'uscita dalla sala di spettatori simili a Delia Morello e Michele Rocca. Vuole con i mezzi della recitazione, del gioco, della loro arte, provocare la vita. Il risultato ideale di questa messa in scena sarebbe che entrassero dei signori assolutamente estranei, delle persone, degli spettatori e recitassero tra loro una storia simile a quella del Barone Nuti e della Moreno⁹.

Se questa, per linee assai semplificata, è la lettura che il Maestro russo dà di questo dramma, soffermiamoci ora sulle impostazioni principali della metodologia di lavoro che ha adottato per questa pièce.

Il percorso che compiono i personaggi di *Ciascuno a suo modo*, la maniera in cui vivono questo percorso, è largamente equiparabile al percorso dell'attore che lavora con gli *etjud* all'interno di una struttura ludica, al percorso, cioè, compiuto dagli attori durante la loro partecipazione al progetto *Ciascuno a suo modo*.

Sia sull'*etjud* che sulla struttura ludica in italiano esiste una bibliografia non enorme, ma già corposa¹⁰. Ciò nondimeno si danno qui delle indicazioni utili ad orientare il lettore almeno in prima battuta.

Nel lessico teatrale russo si definisce *etjud* (russificazione della parola francese *étude*) una scena prodotta in improvvisazione. Differenti i criteri e le regole che presiedono a questa improvvisazione. Quando se ne parla a proposito di un lavoro di Vasil'ev, l'*etjud* si riferisce ad una pratica originariamente ideata da Stanislavskij nel suo ultimo periodo di lavoro, e successivamente sistematizzata e tramandata dalla sua allieva Marija Knebel, pensata per essere uno strumento interno al processo di prove. Il lavoro in *etjud*, in questa sua precoce variante, ha lo scopo di studiare "sulle gambe" e cioè attraverso l'improvvisazione psico-fisico-verbale, il testo che si sta provando¹¹: sulla base di una

⁹ A. Vasil'ev, F. Marotti, *Frammenti di un dialogo incompiuto...*, in AA.VV., *Luigi Pirandello. Ciascuno a suo modo. Lezioni di regia di Anatolij Vasil'ev*, Quaderno a cura di Ferruccio Marotti e Renato Tommasino, ed. Teatro di Roma, Roma 1993, p. 21.

¹⁰ Per la comprensione del concetto di "struttura ludica" particolarmente proficua può risultare la lettura dei volumi: A. Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Editions P.O.L., Paris 1999; A. Vasil'ev, *A un unico lettore*, Bulzoni, Roma 2000; AA.VV., *Libri di regia, volume 1 (1995-1996)*, a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano 2001 [capitolo dedicato al lavoro di Vasil'ev sui *Dialoghi* di Platone].

¹¹ La pratica degli *etjud* era stata introdotta da Stanislavskij per superare, sostituendolo, il periodo di prove a tavolino, che a suo parere era controproducente nel processo di lavoro. Il "tavolino", si noti bene, era stata una delle più importanti e rivoluzionarie innovazioni procedurali introdotte da Stanislavskij, nelle consuetudini teatrali del suo tempo. Eppure dopo anni, il maestro russo aveva individuato una serie di difetti in

prima breve analisi del testo, condotta secondo determinati criteri e tesa a scoprirne la struttura drammatica, l'attore deve andare in scena tenendo conto di una serie di condizionamenti che ne indirizzano l'azione, ma agendo e parlando liberamente, in improvvisazione. Quest'improvvisazione, questo agire in prima persona nelle circostanze del personaggio, infatti, permette di scoprire la vita del personaggio nella pièce. Ma di scoprirla con l'anima e con la carne e non solo con la *ratio*. Sulla base di questa scoperta, quindi, l'attore costruisce il ruolo attivamente, creativamente, coscientemente e organicamente. Al regista il ruolo di guidare questo processo di analisi e di crescita organica del ruolo nell'attore, approfondire, mediante questa pratica, la sua stessa conoscenza del testo e ricevere molte indicazioni di messinscena grazie al lavoro di improvvisazione degli attori.

L'*etjud* utilizzato da Vasil'ev nel *Ciascuno a suo modo*, nonostante diverse difformità rispetto a questa prima versione, era un diretto discendente dell'*etjud* stanislavskiano. Le difformità principali consistevano nel fatto che qui la pratica dell'*etjud* non era confinata al "periodo di prove" e nel fatto che l'analisi del testo – e il comportamento in improvvisazione dell'attore che ne conseguiva – aveva criteri differenti rispetto a quelli di Stanislavskij e cioè si basava su una strutturazione "ludica" del dramma della pièce.

Cosa si intende per struttura drammatica ludica?

In un sistema recitativo realista la struttura del dramma prevede che l'attore operi una sorta di rimozione ad arte della conoscenza del futuro, gli chiede di reagire solo a ciò che avviene e non di muoversi verso un obiettivo conosciuto. Esempio. Un'attrice scappa per i corridoi di un albergo deserto inseguita dal marito impazzito e si barricata dietro la porta, sente il marito che colpisce la porta, vede un'ascia spezzare le assi della porta e la faccia stravolta del marito affacciarsi tra le assi. Grida e cerca di colpirlo (*Shining*, di Kubrik). In termini puri, soprattutto in teatro, un tipo di recitazione del genere non esiste: in definitiva un attore ha sempre un'idea di dove sta andando, di quello che gli accadrà (quando non di cosa dirà esattamente e di che gesti esattamente compirà). Ciò nondimeno è verosimile che l'attrice in quella sequenza abbia cercato l'impulso all'azione nella situazione spaventosa nella quale si trovava in quanto personaggio, e cioè: situazione – *sono vittima dell'aggressione di un pazzo*; impulso all'azione – *non voglio morire*. Va notato che questo impulso non tiene in nessuno conto, a livello psichico e recitativo, del fatto che alla fine del film il mio personaggio riuscirà nel suo intento: am-

questa procedura; e in particolare: l'incentivo alla passività dell'attore che seduto ascolta a lungo le analisi del regista; il danno all'organicità dell'attore prodotto dal pronunciare il testo senza che ci sia una corrispettiva attivizzazione del corpo; il fatto che appropiarsi del testo dell'autore direttamente, prima ancora che l'attore ne abbia colta la necessità attiva, tende a incentivarne una sclerotizzazione intonativa e interpretativa (a suo dire il testo così finiva per "piazzarsi sul muscolo della lingua" – *saditsja na muskle jazyka*). Sull'argomento cfr. K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Bari 1988 [il capitolo dedicato al lavoro su *Il revisore*]; M.O. Knebel', *Slovo v tvorčestve aktëra, Iskusstvo*, Moskva 1954, trad. spagnola *La palabra en la creacion teatral*, Editorial Fundamentos, Madrid 1998; M. Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, Ubulibri, Milano 2009; A. Bergamo, *Marija Knebel' e «L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione»*, in «Biblioteca teatrale», n. 86-87, aprile-settembre 2008, Bulzoni, Roma 2009.

bisco a riuscirvi, ma dal mio impulso è espunta, è indispensabile sia espunta, la coscienza del fatto che ci riuscirò.

D'altronde è possibile anche un sistema recitativo totalmente invertito, quello di un attore a cui poco cale da dove viene, ma molto cale dove andrà. Ad esempio, l'attore di cabaret funziona così: va in scena e senza nessuna circostanza di situazione si definisce personaggio x (ad esempio: Fortunello, per Petrolini...). Si obietterà che nelle performance di cabaret la situazione non c'è, ma si può agire con la stessa impostazione anche lì dove ci sia una situazione drammatica (sempre per rimanere su Petrolini, ad esempio, in *Nerone*). L'attore che si pone in questa maniera sulla scena si porta appresso gli spettatori per una sfilza di invenzioni, battute, rivolgimenti, paradossi sino all'ultimo colpo di scena che, di preferenza, dev'essere il più forte. In un teatro drammatico neanche questo tipo di recitazione esiste in termini puri, o meglio esiste molto raramente. In definitiva per l'attore, per quanto la veda attraverso un crisma finalistico, esemplare, funzionale ad altro, la situazione è comunque presente e detta, quantomeno, alcune logiche di comportamento.

Insomma le due strutture, quella situativa e quella ludica, sono tendenziali e raramente l'attore riesce ad agirle in termini puri; inoltre non sono sistemi totalmente separati e non comunicanti. Ciò nondimeno esiste una differenza notevole se si struttura un dramma, sia pur tendenzialmente, in termini ludici o in termini situativi, ché queste due impostazioni prevedono, per l'attore (e per il regista!), due approcci mentali totalmente diversi e sollecitano l'emozionalità dell'attore e l'empatia dello spettatore secondo due procedimenti totalmente diversi.

Anatolij Vasil'ev ha il suo merito storico proprio nella scoperta di questa sistematica del dramma, che lo divide in due specie: dramma SITUATIVO e dramma LUDICO, a seconda di dove venga collocata la fonte che genera l'impulso all'azione dell'attore. Struttura situativa se l'impulso all'azione lo si avverte quando ci si pone, come è posto il personaggio, nella situazione conflittuale da cui parte il dramma (AVVENIMENTO DI PARTENZA). Struttura ludica se l'impulso è il frutto del conflitto tra la necessità del performer di arrivare alla conclusione del dramma (AVVENIMENTO PRINCIPALE), conclusione che egli non rimuove, ma che tiene ben presente sin dall'inizio della sua performance, e la situazione nella quale si trova ad agire, che è quella iniziale del personaggio (in genere differente e contrapposta a quella finale) e della quale, in quanto performer, tende a non essere partecipe.

Le due strutture instaurano relazioni differenti anche tra performer e spettatori. Nella seconda è più facile per l'attore "aprirsi" allo spettatore. Per la prima, in genere, conviene recitare "con la quarta parete". Nella seconda lo statuto del pubblico tendenzialmente è quello di chi partecipa a un gioco. Nella prima tendenzialmente è quello di chi osserva una vita.

Impostando in termini ludici il gioco dell'attore e dichiarando costantemente la qualità di gioco teatrale della sua presenza scenica (effetto, nel *Ciascuno a suo modo*, rinforzato dal fatto che non si capiva da subito chi fossero gli attori e chi gli spettatori e che spesso le scene si succedevano, o anche si ripetevano più volte!, con gli stessi personaggi recitati da attori differenti) si ottiene un orientamento particolare anche del con-

flitto drammatico che invece di basarsi sulle caratteristiche (psicologiche, sociologiche, personali, politiche, ecc.) in base alle quali i personaggi reagiscono alla situazione data, si basa sul tema prescelto dalla compagnia, dal regista, per il gioco scenico. In questi termini il conflitto diventa, da “lotta” tra i personaggi i cui movimenti sono determinati dai fini personali e cioè dal *supercompito* del personaggio, ad articolazione dialettica di un gioco tra performer che usano la pièce per manifestare un senso, per sviscerare, articolare un tema, quello definito dal *supercompito* dello spettacolo.

E cioè, nel caso del *Ciascuno a suo modo*, come si è visto in precedenza, l’evocazione della Vita, della sua Verità attraverso i mezzi del teatro (il dramma della discussione) e la sua celebrazione in quanto fenomeno potente, non analizzabile, capace di travolgere e interrompere qualsiasi disegno razionale, qualsiasi impostazione di pensiero.

È un passo di importanza enorme. Perché permette di trasportare tutto l’armamentario stanislavskiano e la stessa pratica improvvisativa dell’*etjud* in un sistema altro rispetto al sistema realista¹².

L’effetto di questa scelta è innanzitutto di stimolare, anzi di liberare una grande inventività nel gioco dell’attore e di orientarne la natura con sicurezza, di garantirne un’uniformità di senso e stile.

Ma poi, ancora più importante, è l’effetto di consentire all’attore un contatto diverso con il portato dell’opera. E qua succede qualcosa di importante. L’attore, che gioca in scena in prima persona utilizzando la pièce per parlare di qualcosa di essenziale per lui (nel nostro caso, nel *Ciascuno a suo modo* interpretato da Vasil’ev: di tutta la sua vita, del suo cammino di artista, della comunità teatrale in cui vive, dell’arte teatrale stessa, del suo rapporto con la vita propria e con la vita in genere e, in ultima, della funzione del teatro) trova la possibilità di un riverbero emotivo personale negli avvenimenti degli eroi, molto forte ma di qualità totalmente diversa, rispetto a quello che accade quando si recita orientandosi sulle vicissitudini del personaggio. Tra i personaggi, le loro vicende e il performer si crea una distanza e la persona dell’attore assume uno spazio scenico che nella struttura situativa non gli viene concesso.

Testimonianza delle modifiche che l’agire “in ludica” comporta nell’atteggiamento dell’attore rispetto alle vicissitudini del personaggio, è il fatto che Vasil’ev suggerisce agli attori di assumere una disposizione interiore “relativista” nei confronti delle varie versioni degli avvenimenti sostenute dai personaggi (i quali invece, nella pièce, difendono le proprie tesi strenuamente, addirittura sino al litigio, all’insulto, alla sfida a duello). Vasil’ev consiglia agli attori di “tenere” una disposizione interiore che definisce sì/no. Ovvero: quando un attore sostiene la posizione del suo personaggio in merito a

¹² Ovviamente Vasil’ev non è stato l’unico ad usare l’armamentario stanislavskiano in un sistema non realista. A suo livello ce ne sono stati altri. Il primo è stato Vachtangov. Lo ha seguito Michail Čechov. Poi, però, sull’insegnamento di Stanislavskij è calata la pressa staliniana, in Russia, e in occidente, sui suoi diretti discepoli, quella del sistema produttivo cinematografico. Vasil’ev è colui che ha ripreso in epoca di post moderno con forza e sistematicità teorica uniche, l’operazione interrottasi negli anni Venti e in questo è la sua rilevanza storica, oltre che teoretica.

questa o quella versione dell'accaduto, deve *giocare* pensando che è vero anche il contrario di ciò che sostiene: pronuncia il *si* 'tenendo' il *no*.

In questa struttura drammatica, quindi, le vicende del personaggio (di Doro, Delia, Francesco Savio, Rocca, Diego, ecc.) sono lette dagli attori attraverso la lente del *tema* e di conseguenza assumono una qualità più leggera, più mobile. Da "fatti della vita" di persone (nel nostro caso, di persone che vivono in un ambiente socialmente e culturalmente borghese) diventano materiale plastico con cui il performer gioca alla presenza del pubblico. Altrimenti detto, non sono più avvenimenti, parole afferenti alla vita del personaggio, ma diventano avvenimenti e parole afferenti al tema dello spettacolo, veicolati direttamente dalla vita scenica della persona attore visto che in questa struttura è lui a farsi direttamente portatore del *supercompito*. Avvenimenti veicolati dalla vita scenica dell'attore ma, come dire, vestiti, mascherati, connotati con i nomi e con le vicissitudini dei personaggi.

Il percorso del ruolo diventa quindi per l'attore un percorso in direzione del *supercompito* dello spettacolo, verso il *tema* dell'opera; attraversarlo è come ripercorrere una strada conosciuta che ci conduce in un luogo pieno di significati; cammino lungo il quale ogni tappa ci parla del fatto che stiamo andando verso quella determinata meta. Sicché quando l'attore si emoziona recitando quel testo, facendo quelle azioni, la sua non sarà, a questo punto, l'emozione per la situazione psichica in cui è finito in quanto personaggio, come nel teatro realista, ma l'emozione per il contenuto di senso che sta veicolando e al quale aderisce in quanto persona, in quanto artista.

La strutturazione ludica del dramma, però, non ignora i comportamenti dei personaggi e anzi, ovviamente, è basata su un'analisi rigorosa della pièce. Analisi nella quale i comportamenti e le vicende dei personaggi sono considerati semplicemente da un punto di vista diverso da quello che si ha quando li si considera in base a una strutturazione situativa. Il che significa che, per il performer che agisce in "ludica", gli avvenimenti e le svolte che vivono i personaggi costituiscono momenti di snodo non meno intensi e importanti di quanto non siano per il performer che agisce in "situativa" (semplicemente hanno nel "performer" una "risonanza", una qualità di tipo differente; cambia l'accentazione, l'atmosfera, la condizione interiore, a volte anche l'oggetto dell'azione e, in definitiva, l'azione stessa¹³).

E a partire da questa considerazione va valutata la peculiarità del lavoro sul *Ciascuno a suo modo*, ché proprio qui possiamo apprezzare la coincidenza del lavoro "in ludica" con la struttura del dramma di Pirandello, secondo l'analisi di Vasil'ev.

¹³ Ci si conceda questa vaghezza lessicale (risonanza, qualità, accentazione, tipo...). Si tratta di aspetti invisibili, interiori, non concreti. Li si può provocare, ma non produrre. Sono processi che, innescati da determinate cause, scorrono in quella data maniera e non in un'altra. Ma descrivere con precisione in cosa consista la differenza tra una maniera e l'altra è compito improbo. È chiaro davanti ai fatti, quando ci si trova davanti (e dentro) l'esperienza, nell'empiria, a cospetto del fenomeno concreto. Ma in un testo teorico, e inevitabilmente generico come questo, è impossibile. Dovrei descrivere lo svolgimento concreto di una scena recitata in una sistematica o in un'altra, ma dubito fortemente che ciò possa chiarire qualcosa al lettore. L'operazione teoretica in teatro può sino ad un certo punto. Il resto è passaggio orale, anzi esperienziale.

L'attore che giocando "in ludica", arriva al nucleo dell'avvenimento principale (cioè del momento della vicenda del personaggio in cui si sostanzia il suo *supercompito*), "cade" dentro una condizione vitale emotiva particolare, una condizione in cui la "reviviscenza" che attraversa in quell'istante è personale. Ma anche il personaggio pirandelliano in quel momento vive qualcosa di analogo, e cioè la "caduta" da un piano all'altro del suo gioco. Il lettore infatti ricorderà l'analisi di Vasil'ev del *Ciascuno a suo modo* riportata sopra, e in particolare il fatto che, a suo dire, in questa pièce il personaggio che continua a giocare con le opinioni, a passare da una versione dei fatti all'altra, rimanendo sempre sul piano della discussione, e cioè sul piano relativo alla "conoscenza a proposito dell'avvenimento", quando arriva a un momento critico della discussione, vive un salto di qualità, un'uscita che lo porta ad interagire con gli altri personaggi su un piano differente. Passa "dalla conoscenza a proposito dell'avvenimento – all'avvenimento"; o, a volte, su un piano filosofico (non meno intenso, perché effetto di uno strappo, di un riconoscere l'impossibilità di avere opinioni sulla vita¹⁴): dalla conoscenza a proposito dell'avvenimento – alla conoscenza sulla conoscenza a proposito dell'avvenimento".

Il che significa che nell'area dell'avvenimento principale (della scena, dell'atto, della pièce nel suo complesso), il cambiamento in cui sfocia il gioco dell'attore è – se mi si permette l'ossimoro – parallelo e intrecciato al cambiamento in cui sfocia il gioco del personaggio. Altrimenti detto, i due piani finalmente si incontrano, si fondono nella performance dell'attore (o, se vogliamo, nella vita del personaggio sulla scena). Grazie a tale passaggio congiunto e grazie alla presenza costante che si è avuta sino a questo momento della persona dell'attore, questo incontro, questa fusione, quest'esperienza scenica, avviene a un livello di senso superiore rispetto a quanto potrebbe avvenire se l'attore si fosse sempre messo nei panni del personaggio, se si fosse messo addosso la sua situazione (d'altronde, se l'analisi si fosse basata sulla situazione, avrebbe avuto un contenuto diverso, avrebbe articolato altri tipi di temi).

L'"autorità" dell'attore nei confronti del senso, del portato del percorso del personaggio ha qui un peso particolarmente significativo. Perché egli avrà fatto suo questo portato non tanto razionalmente, quanto attraverso l'esperienza diretta, passando in scena – nel suo percorso di avvicinamento all'avvenimento principale – da un nodo dramma-

¹⁴ Quest'uscita è modellizzata nella prima scena del primo atto, in un dialogo tra due personaggi anonimi ("Il vecchio" e "Il giovane sottile"), che verte sul tema dell'opinione: (– "Ma che ne pensa lei?" – "Che ne penso! Non saprei. Che ne dicono gli altri?" – "Mah! Chi una cosa chi un'altra" – "S'intende! Ciascuno ha le sue opinioni"...) e che finisce con uno scambio di battute che nega la possibilità di avere un'opinione ("nessuno allora potrebbe avere mai un'opinione" – "E con questo vorrebbe concludere che non ho nessuna opinione?" – "Perché a stare a quello che dice, nessuno potrebbe mai averne!" – "E non le sembra già questa un'opinione?" – "Sì, ma negativa" – "Meglio che niente!"). Va detto però che se in questa scena è modellizzata, in seguito la via d'uscita nichilista dal dramma delle opinioni si riafferma con grande forza alla fine dell'opera nelle ironiche battute metateatrali dell'Attore brillante e, nei finali dei due atti, nella perplessità dei personaggi presenti in scena che esprimono il loro sconcerto davanti agli avvenimenti dei quali sono stati testimoni.

tico all'altro per entrare finalmente, a conclusione del suo lungo gioco, nell'avvenimento principale.

Insomma, grazie a questa impostazione scenica, grazie alla pratica dell'*etjud* che permette ampie improvvisazioni verbali e libera la centralità della personalità dell'attore, dell'artista della scena, tale meccanismo produceva (quando funzionava, e cioè non sempre... anche se col passare delle repliche funzionava vieppiù) una performance viva, vissuta dagli attori sulla scena alla presenza complice degli spettatori, nella quale i personaggi di Pirandello assumevano sempre nuovi volti, nuove mobilità, nuove iniziative, nuove vite.

Ritorniamo all'analisi del testo condotta da Vasil'ev.

Si è ricordato dunque, che secondo quell'analisi il testo consisteva in un gioco/discussione tra opinioni che finiva per evocare una vita-verità che spazzava via ogni possibile opinione, un fatto evidente e indiscutibile (e quindi una negazione di ogni possibile opinione... Ma anche di ogni possibile arte, formalizzazione, teatro...).

Si ricorderà che il gioco delle opinioni avveniva su un piano di leggerezza: gli attori impugnano le posizioni dei personaggi sulla base di una disposizione interiore definita "sì/no": l'attore sa che la versione impugnata dal suo personaggio, può essere infondata e quindi ribaltata. (N.B. Leggerezza non significa debolezza. Proprio perché so che la mia posizione potrebbe infrangersi da un momento all'altro e trasformarsi nel suo contrario, in quanto attore che gioca, la impugno con ancora più forza e slancio, la difendo con ancora maggior ardore... la scaglio col gusto di portarla a sbattere, di portarla a ribaltarsi).

Lo scopo del gioco scenico, passaggio dopo passaggio, era quindi quello di riuscire a rendere incandescente il dibattito sulle differenti versioni, sino a quando qualcosa portasse l'attore, in primo luogo, al rovesciamento dell'opinione e poi o alla conclusione negativa (all'impossibilità, cioè, di avere un'opinione); oppure – attraverso il confronto con il personaggio di Delia e la relazione viva e personale che questo confronto comportava – al passaggio dal piano del dibattito sulle versioni a un piano di realtà assoluta della relazione. In questa nuova qualità, attore e personaggio *passavano il limite* e dalla condizione di dibattenti o, come diceva Vasil'ev, di "artisti delle versioni" o "artisti delle opinioni", si trovavano nella dimensione di personaggio trasportato dai fatti, futuro oggetto di nuove versioni.

L'incontro, il contatto con Delia, dunque, fa passare i due "artisti delle opinioni", Doro Palegari nel primo atto e Francesco Savio nel secondo, *oltre il limite*. I due "pittori di versioni" si trovano a vivere in prima persona una nuova inattesa "versione", si trovano dentro al quadro che stavano disegnando, trascinati al suo interno da Delia per svolgervi la funzione di uno dei protagonisti. E lì, dentro al quadro, ogni discussione sulle opinioni è cancellata. Le cose stanno come stanno, le relazioni sono quelle che sono, sono vissute, non descritte, non opinare. Il passaggio di Francesco avviene fuori scena ma quello di Doro si svolge, frammento per frammento, davanti ai nostri occhi, nell'ottava scena del primo atto.

Delia viene a ringraziarlo per averla difesa il giorno prima, durante un'accesa discussione con Francesco Savio (che lo aveva visto isolato nelle sue posizioni e condan-

nato da tutta la società cittadina, al punto da spingere la madre a esigere una ritrattazione delle sue parole, e a ottenerla), e gli racconta la propria vita. Lo fa utilizzando le stesse parole che lui aveva usato la sera prima. Il che gratifica e emoziona Doro che sente un rapporto di profonda verità e unità tra la sua creazione (cioè la sua “versione” dei fatti) e il modello che l’ha ispirata. Quasi come se il modello fosse il frutto della sua creazione e non viceversa. E questa sensazione gli viene confermata da Delia che dice di essersi sentita come svelata ai propri stessi occhi dalle parole di Doro¹⁵.

In maniera simile, anche se su un piano diverso (la pittura, arte ispirata dalla materia, dal visibile), era cominciato anche il complesso rapporto tra lei e Giorgio Salvi, il pittore suicidatosi per Delia nell’antefatto del dramma.

Facciamo adesso una ricognizione della scena di cui stiamo parlando e delle circostanze che l’hanno preceduta, così da permettere al lettore di vedere in che maniera l’analisi di Vasil’ev si radichi nel testo. Giorgio aveva preso Delia come modella. Aveva fatto una mostra a Napoli di grande successo (facile ipotizzare che nel successo avessero avuto un ruolo anche i quadri ispirati da Delia) e ormai, probabilmente, come per Doro, si era cancellata la distanza tra la modella e l’opera; Giorgio considerava cioè Delia un’estensione della propria arte e la contemplava solo in quest’ottica. Il successo dei suoi quadri lo aveva reso così felice da spingerlo a legarsi sempre più a Delia, che però vedeva solo in quanto corpo artistico, in quanto conferma della propria potenza artistica e al tempo stesso materiale per nuove creazioni, per nuovi quadri. Anche Delia, da parte sua, si era legata a lui. Questo passaggio non è molto esplicitato ma comunque dalle sue parole si capisce che – isolata a Capri in seguito a un dramma d’amore con un russo, considerata una *femme fatale*, “una “vipera”¹⁶ (tanto da sollevare una ribellione nella famiglia di Giorgio quando lui manifesta l’intenzione di sposarla) – solo in Giorgio aveva trovato accoglienza e considerazione. Tra i due, però, maturava un conflitto. L’alta considerazione in cui la teneva Giorgio in qualche maniera la reificava, la urtava, la riduceva ad un corpo artistico. Questo essere chiamata in causa per il suo corpo, corpo al quale però si negava una vita autonoma, una vita che non fosse quella dell’oggetto ispiratore di arte (se non addirittura di oggetto creato o quanto meno illuminato dalla grazia dell’arte), dopo un certo periodo aveva irritato Delia (qui la frase dostoevskiana sul fatto che “Un angelo, per una donna, è sempre più irritante di una bestia!”), che quindi aveva fatto sì che il proprio corpo vivesse per lui non più di una gioia connessa all’arte ma di una gioia connessa al desiderio. A quel punto Delia si era sottratta prima all’arte e poi a lui, con conseguenze tragiche: Giorgio, innamorato, aveva rilanciato sul loro rapporto chiedendole la mano; questo aveva suscitato lo scandalo nella famiglia di

¹⁵ «DELIA - Mi sono riconosciuta, capite, ‘riconosciuta’ in tutto quello che avete detto di me»; «DELIA – Amico mio, vivo da stamattina di codesta vostra divinazione, che è apparsa tale anche a me!»; «DORO – Ma codesta bontà che è in fondo a voi, nascosta; com’io ho cercato di farla vedere agli altri. DELIA – [...] Anche a me l’avete chiarita!».

¹⁶ Così la definisce la madre di Doro. Del senso che all’epoca si dava a questo epiteto è testimone il testo della celebre canzone *Vipera* di E. A. Mario, che è sostanzialmente coeva alla pièce.

lui; a quel punto si era attivato Rocca, il fidanzato della sorella di Giorgio, che era andato a trovarli a Capri allo scopo di evitare questo matrimonio; poi era nata una relazione tra Rocca e Delia; Giorgio li aveva scoperti e si era suicidato... [le discussioni tra Doro e Francesco vertono proprio sulle cause, le ragioni, le valutazioni di questi avvenimenti]].

Ora Delia agisce con l'artista delle opinioni, Doro, lo stesso comportamento che aveva agito con Giorgio Salvi. Si tratta però di pitture d'anima e non di corpi¹⁷. Dopo aver avallato la confusione, anzi la fusione, l'adesione totale del modello (lei stessa) all'opera (la versione dei fatti immaginata da Doro), quasi sia lei a nascere dalla versione e non il contrario, Delia inizia a sottrarsi, a creare tensioni sulla valutazione della versione (a esempio: Doro parla di "gioia pura" di Giorgio per Delia-oggetto d'arte, Delia parla di gioia egoistica ["solo per sé"] e crudele) e pian piano è come se i due finissero per ripetere la dinamica precedente tra Giorgio e Delia; muovendosi però sul piano delle versioni che ricostruiscono i movimenti d'anima e sul piano dei movimenti d'anima che intercorrono in quel momento, piuttosto che sul piano dei quadri che ritraggono i corpi e la vita dei corpi. Delia, dopo essersi concretata davanti a Doro, dopo essersi trasformata da personaggio-anima, da idea, da ipotesi, da immagine in persona-anima reale, presente, e dopo aver connesso Doro a lei attraverso quella che sembrerebbe essere un'empatia piena, perfetta, comincia a smentire, a prendere distanza dall'empito affabulatorio dell'artista di opinioni, a discordare dalle sue valutazioni sui movimenti di lei, a smentirne le versioni in merito alle motivazioni sul perché lei abbia agito così. Sino a portare questa presa di distanza a un tradimento pieno. Delia, infatti, alla fine smentisce totalmente la versione di Doro, abbracciata con tanto entusiasmo all'inizio della scena, e sposa quella opposta, fornita da Francesco, lasciando Doro come tramortito. Insomma, come aveva fatto concedendo il suo corpo a Rocca, concede ora la sua anima alla versione di Francesco Savio; versione peraltro degradata e degradante, visto che questi vedeva in lei poco più che una prostituta, mentre Doro vedeva in lei una persona estremamente buona, altruista, pronta al sacrificio; persona la cui bontà, come quella di Nastasija Filippovna, era però incomprensibile, nelle sue manifestazioni, agli occhi della società benpensante.

È come se, nel corso della scena, Delia si trasferisca indietro nel tempo, Doro si trasformi in Giorgio e i due rivivano nel finale la situazione in cui Giorgio, in seguito a una distanza con Delia intervenuta dopo un momento di grande unità, si era ridotto a inseguire la donna, anche contro il volere di lei, e a chiederla in sposa, nonostante la condanna unanime da parte della società cittadina, per poi invece scoprirsi tradito.

Questo percorso è assolutamente parallelo a quello che devono fare gli attori che, si ricorderà, analogamente ai personaggi, hanno lo scopo di uscire dal gioco delle versioni (cioè della discussione a proposito di una conoscenza dell'avvenimento) alla volta di una relazione vitale e personale (avvenimento in quanto tale). Gli attori devono cioè raggiungere la loro finalità: entrare con il partner scenico in un'interrelazione personale

¹⁷ DELIA – E nessuno che si curi di ciò che più mi bisogna! DORO – Del vostro animo, sì.

che annulli la condizione precedente di gioco e li conduca a un dramma vitale personale, in modo che i loro comportamenti siano trasportati dal dramma dei personaggi e riescano così a “celebrare” la Vita, la verità di quel dramma. Insomma, alla fine del percorso, l’attore deve ritrovarsi su un territorio di equivalenza con il personaggio, di cancellazione della distanza, di incontro. Deve (ri)vivere la passione del personaggio. Passione che però si è prodotta in forza delle interrelazioni tra attori legate al tema (arte/vita, opinioni/avvenimenti, ecc.) e non a quelle tra personaggi legate alla situazione (lo scandalo prodotto dalla discussione precedente, la paura dell’isolamento sociale, il tentativo di ritrattazione, ecc.).

Ecco perché si scriveva: “passaggio del limite tra persona e personaggio”.

Ed ecco perché si usava l’ossimoro: “parallelo e intrecciato”.

Perché questo passaggio non avviene solo tra gli attori che cadono in relazioni personali, vivendo di nuovo relazioni vissute tra i personaggi in merito ai rapporti tra arte e vita; ma avviene anche ai personaggi che si trasformano, si trasferiscono in un’altra situazione, che acquisiscono di fatto, Doro un altro nome (Giorgio) e Delia un altro spazio-tempo (quello della rinnovata tragedia relazionale con Giorgio).

Insomma, a conclusione di quel loro percorso, tanto gli attori quanto i personaggi “incontrano” degli altri personaggi, si fondono con essi.

Questo incontro, secondo Vasil’ev, si conforma come un momento di conoscenza superiore, perché il contatto con un’idea che è anche un’immagine dotata di corpo (il personaggio, secondo Pirandello, o secondo Michail Čechov) avviene non solo a un livello concettuale ma – grazie a questa trasformazione, a questa trasfigurazione artistica – anche a un livello esperienziale, psico-fisico (il malore di Mommina alla fine di *Questa sera si recita a soggetto*).

VASIL’EV: Da un certo punto in poi Delia deve cominciare a sviluppare un conflitto con Doro. Ed è necessario che l’interprete di Doro cominci ad occupare la posizione del suicidatosi Giorgio Salvi.

UN ATTORE: Che tipo di conflitto c’è qui? Comunque ludico?

VASIL’EV: Ludico, ludico... Capite, qua c’è una particolarità in come strutturo la scena. Ma è una particolarità che voi potrete afferrare solo una volta che l’avrete giocata bene sulla scena. Il senso è che alla fine dell’atto quello che succede al personaggio, di fatto deve succedere anche all’interprete. Vale a dire che è come se, a conclusione della scena, l’interprete – come dire – finisca per cadere nella verità. In una situazione di verità. Muovendosi tutto il tempo giocando, giocando, giocando ecco che ad un determinato momento avverte che sta smettendo di recitare, di giocare e che tutto questo sta avvenendo. (...) Questa scena, se recitata correttamente, è l’esempio ideale delle mie tesi¹⁸.

¹⁸ *Stenogramma delle prove.*

E il pubblico?

Il pubblico, nel *Ciascuno a suo modo* veniva chiamato a vivere per empatia quest'incontro. L'incontro tra attore e personaggio era concepito come qualcosa che doveva riguardare e coinvolgere lo spettatore, tanto più che il meccanismo spettacolare era pensato per un rapporto ravvicinato con gli spettatori, per una loro continua inclusione, determinata non solo dalla disposizione di attori e pubblico, ma anche dal sistematico coinvolgimento di quest'ultimo come interlocutore diretto, e a volte partecipante, del gioco¹⁹.

A prescindere dalla fenomenologia evidentemente differente (a cominciare dalla più macroscopica, l'assenza della quarta parete) il modello estetico stanislavskiano di rapporto tra pubblico e attori, viveva nel *Ciascuno a suo modo* una continuità: il centro di questo teatro era l'attore e il centro dell'attore era quello che egli doveva fare in rapporto all'immagine (*obraz*). L'attore doveva vivere, vibrare in questa relazione. Stava al pubblico, eventualmente, entrare in vibrazione per simpatia.

D'altra parte l'apprezzamento da parte degli spettatori di questa centralità del lavoro dell'attore era facilitato anche della vicinanza psichica, oltre che fisica, in cui il pubblico veniva a situarsi.

Si consideri ad esempio il fatto che il pubblico era conscio di assistere sempre a un *unicum*, una performance in improvvisazione che non portava ad uno spettacolo finito, ma rimandava a una continuazione che si sarebbe svolta la sera successiva; uno spettacolo dove il lavoro degli attori non si trasformava mai in racconto di una vicenda, ma era sempre quasi esposto di per sé, oggetto principale di osservazione e partecipazione degli spettatori. Come una sorta di enorme, lunghissima sessione di prova e di ricerca, in cui gli attori, alla presenza del pubblico, si passavano la staffetta di sera in sera. Sicché l'attenzione e la partecipazione degli spettatori era veramente incentrata sulla performance dell'attore, che apertamente, davanti al pubblico, provava, rischiava, cercava il suo personaggio²⁰.

¹⁹ Molti gli episodi di interlocuzione e, anche di inclusione diretta del pubblico. A cominciare dalla conclusione del collage molierian-čechovian-pirandelliano, con cui si chiusero diverse performance, e che consisteva nella caduta di un enorme telo di tulle, fino a quel momento sospeso, sul palco e sulle prime sei file del pubblico; per proseguire con vari episodi: attori che invitavano spettatrici a ballare, si scambiavano le scarpe con alcuni spettatori, calavano tra il pubblico scendendo dalla balconata appesi ad una corda, interloquendo costantemente. Per finire con due episodi inaspettati di attivazione performativa del pubblico, entrambi prontamente inglobati dagli attori nell'improvvisazione: un'attrice (la compianta Vittoria Piancastelli) che aveva fatto parte del gruppo partecipando alle prime sessioni del lavoro, entrò in scena leggendo un monologo tratto da *Sei personaggi*; un altro attore, Gianni Ippoliti, all'epoca molto attivo in televisione, dopo essere stato provocato dagli attori, entrò in scena e interagì con loro recitando un pezzo di un suo spettacolo.

²⁰ A far capire chiaramente come questa fosse l'impostazione della serata, aiutava l'inizio dello spettacolo, sempre identico, in cui tutti gli attori che partecipavano al progetto si alzavano dai loro posti (lasciando spesso in bella vista a terra, accanto alla sedia, il testo – alcuni attori erano seduti a fianco a degli spettatori, direttamente sul palco), si recavano al centro della scena, si intonavano, cantavano insieme una preghiera polifonica ortodossa e quindi tornavano a sedersi per cominciare davvero, a quel momento, la performance.

Vale forse la pena di spendere qualche parola su come la sala accolse il progetto. In due parole si potrebbe dire: molto bene. In particolare per quella parte di pubblico formata dagli studenti universitari che frequentavano abitualmente il Teatro Ateneo: vennero in massa e molti di loro tornarono più volte a vedere come il progetto evolveva. Trovare un posto nelle ultime repliche dello spettacolo era veramente arduo. Gli applausi erano sentiti e lunghi.

Diversamente andò con la critica, segnatamente con la critica dei quotidiani, che unanimemente stroncò il progetto. Capì così perfino che si riproducevano, spontaneamente, tra qualche critico e il pubblico, alcuni degli alterchi che Pirandello descrive negli “intermezzi corali” della pièce. Effettivamente non era facile per un critico che assisteva a una sola replica avere un’idea di ciò che accadeva davanti e attorno a lui. Le performance non erano “leggibili” con strumenti affinati sulla critica degli spettacoli del teatro di regia. La regia poteva sembrare assente, e di fatto era nascosta dentro gli attori, non si manifestava in un disegno evidente, se non nel disegno della continua evoluzione, cioè proprio in quei principi che negavano l’idea diffusa di regia. Non solo, la visione di una sola performance non riusciva mai a dare un’idea soddisfacente di ciò a cui ci si trovava davanti, visto che di fatto la pièce non era mai mostrata per intero, ma solo a brani.

Concludendo, mi sento di sostenere che l’aspetto più interessante del complesso progetto *Ciascuno a suo modo*, sia stato proprio il modo in cui Vasil’ev ha organizzato per l’occasione il vicendevole riflettersi dei meccanismi dell’intreccio letterario della pièce e del processo teatrale; nell’equazione che Vasil’ev ha instaurato tra il processo che porta i personaggi messi in scena da Pirandello alla “rottura degli argini”, all’uscita da se stessi (e addirittura all’evocazione di alter ego “reali”, Amelia Moreno e il Barone Nuti, che li espellono dal loro spazio teatrale/vitale) e il processo che deve portare l’attore al momento della scoperta del personaggio, all’esperienza del *passaggio del limite* e alla conoscenza necessariamente ineffabile, perché processuale, vitale della realtà del mondo dell’immagine, del personaggio.

Si tratta quindi, come scritto sopra, di fare un’esperienza che celebri la vita, il suo scorrere e la sua qualità e potenza superiore rispetto alla formalizzazione (di opinioni, di partiture recitative) e in definitiva rispetto all’arte stessa. Anche se è vita da quest’arte evocata, che da quest’arte sboccia.

Anzi, direi che il senso dell’operazione, è addirittura quello di spostare nel teatro il luogo dove la vita si manifesta al suo meglio, nella sua pienezza, nella sua esemplare eversività. E cioè nell’affermare che il teatro è il luogo preposto al manifestarsi, all’epifania della vita, della sua verità. È il luogo dove con più tenacia si cerca la vita, dove con più sincerità la si vuol vedere manifestarsi, esplodere (esplodere rompendo anche la tensione contenitiva dell’arte, che con la sua ansia di formalizzazione, è per suo statuto attività che tende a imbrigliarla e quindi a negarla). Insomma il senso in base al quale Vasil’ev ha organizzato l’interpretazione e la realizzazione di *Ciascuno a suo modo* mi sembra corrisponda a quanto lui stesso ha scritto:

Nelle *pièces* di Pirandello succede sempre tutto nel teatro e mai niente nella vita. O meglio. Da lui tutto succede sempre nella vita, solo che la vita di cui parla sta nel teatro²¹.

Per quel che mi riguarda, già da molti anni la risposta è assolutamente chiara: non c'è divisione tra la vita nella vita e la vita sulla scena. Ma questa, per un uomo che si occupa d'arte è una filosofia difficile da comprendere. E colui che arriva a concepirla, compie un salto che ai suoi stessi occhi è sconvolgente, sia dal punto di vista della vita, che da quello artistico²².

Ma il presupposto che rende possibile quest'operazione di Vasil'ev è l'estremizzazione e il reinquadramento in una *Weltanschauung* idealistica di alcuni punti cardine del pensiero stanislavskiano.

Riassumendo.

Qui il teatro è inteso come il luogo dove gli attori cercano, suscitano la vita. Tanto la prova quanto la performance sono considerate un processo, sono considerate come la crescita di una pianta viva che a ogni prova, a ogni serata rinasce nuova e diversa da un seme che ha però lo stesso DNA (ovvero la stessa analisi drammatica) di quello che ha prodotto le piante nelle prove e nelle serate precedenti. Questa crescita è una ricerca continua dell'immagine, un continuo percorrere, ogni volta ex novo, la strada che porta ad un evento che provoca uno scarto, un *passaggio del limite*, e cioè all'incontro col personaggio. Questo è concepito in senso pirandelliano (e čechoviano, nel senso di Michail Čechov): un'essenza ideale, ma dotata di aspetto sensoriale, che è vettore di senso e di vita autonomi e, al tempo stesso, connessi (paralleli e intrecciati) con l'azione dell'artista. Insomma qui l'attore giocando con il materiale pirandelliano arriva a rendersi carne di immagini (*obrazy*), di idee. L'incontro (che ha suoi spazi all'interno di ogni scena), come l'azione viva dell'attore, è ineffabile, perché è ogni volta unico e lo si può solo constatare, esperire, vivere, patire in prima persona e non analizzare, suddividere, scomporre, ma al tempo stesso è il momento della conoscenza profonda del personaggio, dove la reviviscenza, l'esperienza energeticamente densa, è latrice di senso. Senso che (ri)posiziona in maniera particolare l'attore e gli astanti nei confronti dei rapporti tra vita e arte.

Se questo è il presupposto estetico, chiara, a questo punto, diventa la scelta estremista, di un utopismo abbagliante – e, nella visione che ne ha Vasil'ev, rigorosamente pirandelliana – di svolgere un intero progetto di diversi mesi basandolo interamente sull'improvvisazione, senza dare alla pratica degli *etjudy* lo sbocco della formalizzazione nello spettacolo²³. Il progetto *Ciascuno a suo modo* infatti si è concluso invece che con

²¹ A. Vasil'ev, in A. Vasil'ev, *A un unico lettore*, cit., p. 63.

²² A. Vasil'ev, *Il teatro naturale*, ivi, p. 207.

²³ «L'*etjud* era sempre stato utilizzato come una sorta di ausilio tecnico per riuscire poi a trasformare tutto il lavoro in un'illusione di realtà solida, brillante e ben preparata. [...] Io, invece, volevo elaborare il metodo in maniera che l'*etjud* cessasse di essere semplicemente un ausilio pratico, un mezzo tecnico per riu-

dodici prove aperte e otto spettacoli (come era previsto da contratto) con venti *performances* aperte al pubblico tutte interamente improvvisate. Vasil'ev ha scelto di fare dello spettacolo una sorta di seduta pubblica di ricerca del personaggio, di ricerca dell'incontro, della vita in teatro.

Riassumendo: non deve mai finire. La forza di un testo simile e del mio esperimento è nel fatto che tutto sia sempre mutevole, diverso, in cerca; e che non si veda mai qualcosa di concluso, di definitivo. Una cosa conclusa, dice Hinkfuss, sarà semplicemente una cosa morta, che non potrà vivere. Questi sono gli ideali artistici di Pirandello; ideali di una bellezza incredibile fantastica, sconvolgente²⁴.

(2019)

scire a trasformare il nulla in qualche cosa, cioè per riuscire a costruire un'illusione. Insomma volevo che non fosse semplicemente un mezzo per illudere, ma che diventasse invece la vita stessa, la realtà stessa, il teatro stesso. Aspiravo ad un teatro di questo tipo, che al tempo stesso fosse basato sul testo letterario». A. Vasil'ev, F. Marotti, *Frammenti di un dialogo incompiuto*, in AA.VV., *Strategie del Teatro italiano*, cit., p. 24.

²⁴ Ivi, p. 22.

Finito di stampare nel novembre 2019
dalla tipografia DOMOGRAF - Roma

€ 22,00

ISSN 1125-3967