

Angelo di fuoco

semestrale del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani
anno II, 3, 2003

sommario

saggi

Dominique Budor , Pirandello "taccuinista"	5
Guido Baldi , <i>Suo marito</i> : «romanzo dell'artista» e indagine umoristica sul «contrario»	17
Umberto Artioli , <i>Enrico IV</i> , ovvero la tragedia del settimo personaggio	51
Gigi Livio , <i>L'uomo, la bestia e la virtù</i> : la tragedia si rivolta in farsa	65
Elena Adriani , Sergio Tofano e il <i>brillante</i> nel teatro di Pirandello	81

materiali

Federicka V. Blankner , Pirandello, Paradosso	107
Florinda Nardi , Una polemica tra Marta Abba e Peppino De Filippo	119

Umberto Artioli

Enrico IV, ovvero la tragedia del settimo personaggio

La cultura anglosassone ama considerare l'*Enrico IV* di Pirandello l'*Amleto* italiano. E tale apparve anche al primo interprete storico del Mascherato, Ruggero Ruggeri, che modulò il personaggio su inflessioni e cadenze del principe di Danimarca, uno dei suoi prestigiosi cavalli di battaglia¹.

Tra le due opere corrono più di trecento anni, ma vi sprigiona lo stesso stridore. Agendo come un solvente, il disagio di essere al mondo intacca le categorie del pensiero, che divengono fragili e oscillanti, pronte a riversarsi l'una nell'altra in un vertiginoso gioco di specchi. Venuto meno ogni scarto tra verità e finzione, eroso il principio d'identità, franati i nessi di causa ed effetto, a profilarsi è un'intercambiabilità minacciosa, uno spolverio di parvenze che rende l'idea di un cosmo fuoriuscito dai cardini.

L'*Amleto* shakespeariano è figlio di un'epoca che conosce il trapasso dalle rigide gerarchie medievali alla ventata insubordinativa e al senso di una libertà pericolosa connessi alla nascita del pensiero moderno; l'*Enrico IV* si affaccia quando questo stesso pensiero, grazie ai suoi esiti tecnologici, secerne il *monstrum* della società di massa.

E per Pirandello, profetico interprete del nostro tempo, la società di massa sta già a significare il dominio dei *media* sulle coscienze, il dilagare degli stereotipi, l'assunzione acritica di una *forma mentis* direttamente forgiata dal potere economico, nuova divinità a cui rendere omaggio.

Di qui l'atteggiamento bifronte con cui lo scrittore siciliano si accosta a una realtà che non ama. Colta nel suo insieme, la società tecnologica gli appare l'orrido controcanto della sapienza antica e il sarcasmo più feroce ne accompagna l'evocazione. Ma non appena il

suo sguardo si posa sui singoli, sfilano figure inermi, marionette in balia di un ingranaggio cieco, e i loro casi suscitano comprensione e pietà.

Un esempio del primo tipo è una commedia come *Così è (se vi pare)* (1918) che il drammaturgo costruisce sul filo dell'ironia. Sprofondando la sua folla di insulsi in un labirinto impenetrabile, lo scrittore lascia intendere che l'accesso alla verità non coincide col mondo mutevole delle apparenze; essendo il frutto di uno scavo interiore, essa è conquista personale e il suo avvento reclama una coscienza rinnovata. Venne frainteso e di lui si parlò come di un sofista scaltrito, il perfetto campione di un'epoca senza fedi. Ma, come recita il sottotitolo, la commedia è una «parabola» e l'organizzazione che presiede al montaggio dei materiali mostra in controluce l'intento sapienziale. Basti osservare il tipo di impaginazione cui sono sottoposte le presenze agenti nell'incipit dell'azione: nel salotto borghese di una città di provincia, in procinto di tramutarsi in una sorta di teatro, il numero dei convenuti progressivamente si espande fino a raggiungere la cifra di sette. Nello stesso tempo, però, una brusca cesura, testimoniata tanto dalla partitura dialogica che dai movimenti di scena, isola uno degli astanti dal coro, rendendolo estraneo al credo dei più. Si originano così due spartiti in stridente contrasto reciproco: da un lato la massa dei nescienti, sulla cui cecità urge simbolicamente la cifra del sei; dall'altro la figura dell'illuminato, didatticamente proteso nel tentativo di dissuasione. Si capisce allora perché la didascalia d'apertura assegni al settimo personaggio un abito viola, il colore dell'ascesi, della mortificazione della carne, che una lunga tradizione vuole invisibile ai teatranti. Mentre i frastornati compagni, vittime dei miraggi di un cangiante caleidoscopio, cercano la verità nel Teatrino delle Apparenze, il fuoriuscito dal coro, che li esorta a diffidare dei sensi, è il portavoce di un sapere consegnato agli abissi dell'interiorità².

Ma si presti attenzione all'oggetto del contendere, profilato nel testo come un evento indecifrabile di cui è protagonista una Triade misteriosa³. Con l'irruzione nel salotto di due esponenti della Triade, il teatrino si spalanca davanti al pubblico improvvisato. Come smalzati attori, i due custodi del Mistero recitano sapientemente i loro ruoli, fornendo della cosa esplicazioni contrastanti ma, prese a sé, del tutto plausibili. L'esito è che la sete di sapere dei curiosi, ogni volta convinti dalla versione di turno, resti inappagata, tanto che il suo protrarsi nel corso dell'azione, da Pirandello condotta in

maniera davvero magistrale, assegna alla pièce il senso di una quête infeconda.

In *Così è (se vi pare)* c'è dunque un nucleo indecifrabile, che tutela sino in fondo la sua enigmaticità, e c'è un coro di goffi ermeneuti a cui l'iniziato, agendo in negativo, addita invano la giusta direzione. Se nella fattispecie Pirandello opera col dilleggio, non risparmiandosi punte di sarcasmo feroce, tutt'altra direttrice sbalza nei *Sei personaggi*, ed è una protesta spasmodica, quasi un grido affluito dalle viscere della società massificata. Forgiate da un Autore enigmatico che, dopo aver infuso in loro la scintilla spirituale, le ha abbandonate al loro destino, le sei presenze che dettano il titolo al dramma reclamano l'immortalità, prima promessa e poi trafugata. Nate per lo spirito, allo spirito vogliono tornare, portandosi dietro i propri tratti specifici, la fisionomia irripetibile con cui sono state forgiate. Poiché l'Autore non risponde alle loro lagnanze, rimanendo chiuso in un silenzio ostinato, si rivolgono a un artefice sussidiario, il Capocomico di un teatro, esortandolo a saziare la loro fame di eternità.

Ma il Creatore succedaneo, abituato a operare con la materia e coi corpi, in nessun modo può accontentarli e il finale del testo prevede per la tragica famiglia un'erranza senza fine. Anche nell'opera maggiore, Pirandello non trascura una delle ossessioni più forti del suo immaginario. Se i personaggi incompiuti sono sei, una settima presenza non computata nel titolo a un certo punto li affianca, dando luogo a una miracolosa epifania. Icona impastata di luce, questo personaggio eccentrico, in cui l'Autore originario ha riversato per intero il suo soffio creativo, non necessita di un attore che lo doppi. Esente dalla quête che costringe i compagni a un vagabondare insensato, si chiama Madama Pace, e il conio onomastico che gli è riservato sancisce il suo statuto di «perfetto».

Composti nel 1921, i *Sei personaggi* sono l'antecedente immediato dell'*Enrico IV* e tra i due testi scorrono sotterranei echi come se Pirandello, operando per varianti, continuasse a inseguire gli stessi fantasmi. La tragedia del 1922 si avvale di un anefatto che irrompe per squarci nel corso dell'azione. Un uomo, di cui è taciuta l'identità anagrafica, cade da cavallo durante una festa di carnevale in cui sfila mascherato da Enrico IV, l'imperatore tedesco dell'undicesimo secolo. La scelta del costume è dettata dall'amore non ricambiato per una donna fatua, Matilde Spina, che si è presentata alla festa nei panni di

Matilde di Toscana, inseguendo la scia della propria onomastica. Se sullo sfondo sta il celebre episodio che vede l'imperatore recarsi a Canossa dove, prostrato ai piedi della marchesa, ne invoca l'intercessione presso Gregorio VII, il papa che l'ha scomunicato, la vicenda risulta complicata dalla presenza di un altro pretendente, il barone Belcredi, su cui pesa il sospetto di aver provocato in maniera dolosa l'incidente.

Fatto sta che il protagonista, a causa del trauma subito, perde coscienza della propria identità e da quel momento si fissa nel personaggio di Enrico IV. Dodici⁴ anni dura la stagione della follia, dodici anni trascorsi al riparo di una villa umbra, contornato da un gruppo di prezzolati in abbigliamento medievale, che assolvono ossequiosamente al ruolo di cortigiani. A questo punto si situa un evento dal senso enigmatico, autentico crocevia dell'azione.

Risvegliatosi dalla follia, il Mascherato, lungi dal rivelare l'identità riconquistata, resta murato dentro la parte, e nella sua finzione consapevole mette tanto fervore da fuorviare i suoi stessi serventi. Mentre il coro degli ignari continua a seguire l'antico canovaccio, egli ride di nascosto di loro, protetto dalla maschera di cui è rivestito. Per otto anni il rinato alla coscienza si gode la pace della villa umbra dove, imperturbabile, trascorre i suoi giorni, quando l'irruzione di cinque visitatori, decisi a restituirlo alla vita sociale, infrange l'armonia così faticosamente conquistata.

Abbandoniamo l'antefatto per entrare nel vivo del presente scenico. Il sipario si apre su uno scambio di battute tra gli pseudo-cortigiani che illustrano i dettagli del canovaccio recitativo. Sono sei presenze, due Valletti e quattro Consiglieri, e il più autorevole fra loro lamenta il deplorable vuoto della propria funzione:

LANDOLFO – Peccato veramente! Perché, come vedi, qua l'apparato ci sarebbe; il nostro vestiario si presterebbe a fare una bellissima comparsa in una rappresentazione storica, a uso di quelle che piacciono tanto oggi nei teatri. E stoffa, oh, stoffa da cavarne non una ma parecchie tragedie, la storia di Enrico IV la offrirebbe davvero. Mah! Tutti e quattro qua, e quei due disgraziati là (*indica i valletti*) quando stanno ritti impalati ai piedi del trono, siamo così, senza nessuno che ci dia da rappresentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? la forma, e ci manca il contenuto! Siamo peggio dei veri consiglieri segreti di Enrico IV; perché sì, nessuno neanche

a loro aveva dato da rappresentare una parte; ma essi, almeno, non sapevano di doverla rappresentare: la rappresentavano perché la rappresentavano: non era una parte, era la loro vita, insomma; facevano i loro interessi a danno degli altri; vendevano le investiture, e che so io. Noi altri, invece, siamo qua, vestiti così, in questa bellissima Corte...per far che? niente... Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola.⁵

Sostiamo su questa curiosa impaginazione delle presenze agenti, che ritorna ossessivamente negli scritti di Pirandello. Il coro degli ignari è di sei, come i personaggi in cerca d'autore, ma la simmetria che è lecito intravedere appare rovesciata: mentre gli esuli del '21, forti della loro passione, invocano una forma che ne plachi l'arsura e li restituisca all'eternità, i loro emuli del '22 sono bambole inerti. Davanti a loro si spalanca l'arsenale di forme che la villa umbra, tramutata in fantastico teatrino, mette a disposizione; a fare difetto è lo slancio emotivo, una motivazione che dia senso al loro operare. Solo alla fine del secondo atto, nella scena che resta la più importante della tragedia, affiorerà la risposta, e sarà un modo per evidenziare la finissima rete di sottosensi che rende l'*Enrico IV* assai più vicino di quanto si pensi a un'opera come i *Sei personaggi*.

Ma intanto, perché Pirandello insiste sulle valenze del sei, offrendolo nella sue affabulazioni come l'angosciante emblema della condizione umana? Nella storia del Mascherato la cifra fatidica risuona continuamente, ora in maniera diretta, ora attraverso i suoi multipli, e ogni volta per segnalare disastro e rovina: all'età di sei anni Enrico IV è allontanato dalla madre e depredato dei suoi averi; dodici sono gli anni della follia; da diciotto anni campeggiano nella sala del trono i due ritratti che fissano in fattezze giovanili Enrico IV e Matilde di Toscana, colti nel giorno della tragica cavalcata; ventisei anni dice di avere il Mascherato mentre si svolge l'azione, ed è come se il tempo, immobilizzandosi, avesse fermato le lancette sull'ora dell'evento fatale.

Sembrano dettagli, ma non è così. Erede del grande Simbolismo europeo, Pirandello è uno scrittore allegorico al pari di Maeterlinck, di Strindberg, di D'Annunzio, e nelle sue filigrane tornano a ricevere impulso gli impasti cari alla costruttività medievale. Accade così che la numerologia, al pari del conio onomastico, funzioni nei suoi scritti da codice sotterraneo, dettando la scansione capitolare dei romanzi o

l'impaginazione delle scene del teatro, e che le costellazioni simboliche che vi sono collegate risultino decisive per l'enucleazione del senso.

Nella tradizione aritmologica il sei, numero della perfezione mondana, risulta distinto dal sette che, simboleggiando l'immateriale, indica la perfezione connessa alla divinità.

Così è nella sapienza pitagorica, così è nel racconto della *Genesi* dove l'uomo, la creatura del sesto giorno, appare il vertice della Creazione. Seguendo il Maeterlinck dei drammi degli anni '90 (ma anche un filone eterodosso dell'esoterismo moderno), Pirandello si scosta dall'interpretazione tradizionale e la cifra assume cadenze luttuose⁶: emblema di un cosmo degradato, sul sei aleggia il gravame di una colpa misteriosa e la sua presenza segnala obnubilamento e disessere.

Vediamo ora come il dettato numerologico, rifluendo nell'*Enrico IV* in maniera sommersa, finisca col sorreggere l'impianto della tragedia. Subito dopo l'interludio tra i recitanti, si annuncia l'arrivo di alcuni visitatori, al centro dei quali sta la coppia all'origine del tragico evento (Matilde Spina e il barone Belcredi nel frattempo sono divenuti amanti). Come gli attori in abiti medievali, anche i nuovi venuti non conoscono il segreto che il Mascherato tiene per sè e, ritenendolo succube della propria mania, contano su una terapia fulminante. Il loro mentore è un dottore di fama, cui la straordinaria somiglianza tra Frida, la figlia di Matilde Spina, e il ritratto giovanile della madre, ha suggerito un audace esperimento: se le due donne, entrambe abbigliate da Matilde di Canossa, dovessero apparire davanti all'invasato, l'improvvisa percezione dello scorrimento temporale potrebbe schiodarlo dalla sua fissità. Accingendosi a una messinscena che ritengono salvifica, i cinque (l'ultimo del gruppo è il Marchese di Nolli, fidanzato di Frida e nipote del padrone di casa) vengono così a scontrarsi con l'altra finzione, di cui solo il Mascherato conosce i sottintesi.

Per i nuovi venuti, che sfilano nel testo come i rappresentanti della communis opinio, l'accettazione del mondo è la legge suprema, il discrimine tra sanità e follia. Fiduciosi nel loro vangelo, essi vogliono che il Senza Nome – patetica larva, figura espropriata di sè e ridotta a un'esistenza fantasmatica – sia restituito all'identità, reimmesso nel flusso della vita reale⁷. Salvo la loro guida, che ne ha un sapere di scuola poco adeguato, non conoscono le risorse dell'immaginario e, se ricorrono alla finzione, lo fanno per abolire la maschera, cancellare il

teatrino, sostituire alla fissità maniacale la marca sensibile della presenza viva. Sul loro istruttore poi, il dottor Dionisio Genoni, Pirandello riversa un'onomastica densa di incognite.

Mentre il nome richiama la divinità più enigmatica del pantheon greco, evocando l'idea di una metamorfosi e di una resurrezione (un'allusione al dionisismo di Nietzsche è tutt'altro che fuori luogo), il cognome, che dilata la voce francese *gêne* (impedimento o tortura), pone seri interrogativi sull'esito dell'esperimento.

In effetti i pretesi salvatori irrompono nella villa quando il loro interlocutore ha già trovato la salvezza, e lo ha fatto a modo suo, brandendo come arma le sottili filigrane dell'immaginazione. Come gli intrusi, anche lui ha creduto alle gioie del mondo reale, a quel velo di Maja che, come una veste sgargiante, seduce gli incauti. Ma da quando ne ha tastato il fondo fangoso, la vita gli è apparsa una convulsa Babele, una volgare carnevalata, un concentrato di nequizia e stupidità. Perciò si è murato nell'immaginario, e non vuole più uscirne, e sbarra porte e finestre, preoccupato che le insidie di una carne mai doma si sottraggano al suo controllo fanatico:

E io penso, Monsignore, che i fantasmi, in generale, non siano altro in fondo che piccole scombinazioni dello spirito: immagini che non si riesce a contenere nei regni del sonno: si scoprono anche nella veglia, di giorno, e fanno paura. Io ho sempre tanta paura, quando di notte me le vedo davanti – tante immagini scompigliate, che ridono smontate da cavallo. – Ho paura talvolta anche del mio sangue che pulsa nelle arterie come, nel silenzio della notte, un tonfo cupo di passi in stanze lontane.⁸

Con l'ingresso degli importuni, i fantasmi evocati nella battuta assumono carne e sangue e, facendo breccia nel castello difensivo, minacciano la quiete dell'anima. Sono relitti del passato, cascami dell'umano, quell'umano che il Mascherato ha respinto come un'appendice incresciosa da quando, con l'identità anagrafica, ha sciolto i legami col mondo. Perciò diffida degli estranei, e se non conosce la trappola che gli viene preparata, fiuta egualmente i rischi dell'udienza. Per quanto distanziato in un passato memorabile, avverte che l'amata è ancora lì a tentarlo; per di più la presenza dell'antico rivale riacuisce in lui il desiderio di vendetta.

Occorre dare il rilievo che merita al modo in cui Pirandello impagina

le due scene che, tra primo e secondo atto, segnano il ricevimento degli ospiti indesiderati. Il Mascherato è circondato dai Consiglieri, ma non sempre da tutti; in maniera non dissimile gli ospiti ammessi alla visita, selezionati con vari pretesti, non stanno mai al completo di fronte al padrone di casa. Abilmente manovrando le entrate e le uscite, l'Autore dispone il numero dei colloquianti in modo da comporre la cifra di rito: se l'Innominato è al centro dell'azione, gli interlocutori di turno sono ogni volta sei, dando vita a una sorta di coro.

Ma il sei, lo si è visto, è il numero dell'umano, ossia la parte di sé che il protagonista ha respinto, assumendo la maschera di un trapasato. Umani sono gli altri, le marionette che fanno da sfondo: umani i Consiglieri che, tuffati nell'immaginario, non ne intendono il potere salvifico, le virtù terapeutiche rispetto a un Reale invivibile; umani gli impudenti che, profanando il sacrario, fanno coincidere la sanità con l'integrazione nel mondo.

Sbalzato contro i sei, il Senza Nome è l'escluso dal coro, colui che si è dimesso dal corpo e dell'io. Come la Morte nell'*Intrusa* di Maeterlinck, egli è il *settimo* personaggio, un'Ombra già avviata sulle sponde dell'immateriale, e sulla sua partitura premono gli indici che la tradizione aritmologica assegna all'ebdomade. Perciò il suo emblema è il ritratto che, raffigurandolo nei panni di Enrico IV, lo coglie assorto e distante, in una postura congelata; congeniali gli sono lo specchio, la superficie, l'abito, le forme rarefatte e sottili, fragranti riverberi di un cosmo disincarnato.

Ma nell'*Enrico IV* la presenza del sette non si risolve nel gelido assetto di un'immagine funeraria; c'è anche un versante glorioso, di cui è attestato il finale del secondo atto. È l'istante in cui risuona il motivo più vertiginoso dei *Sei personaggi* dove, se esistono gli incompiuti, c'è anche una presenza beata, esente dagli affanni della *quête*: è Madama Pace, il settimo personaggio, escluso dalla tragica catena perché dotato di pienezza d'espressione. Uno scrittore come Pirandello non abbandona mai del tutto i fantasmi della sua immaginazione; riprendendoli per varianti di grande forza inventiva, li fa riemergere in altre creazioni, e la sua opera è un *corpus* dove tutto si tiene.

Quando nella scena più importante dell'*Enrico IV* l'escluso dal mondo svela il suo segreto agli attoniti Consiglieri, e di colpo il lutto si converte in piacere, il legame coi *Sei personaggi* diventa flagrante.

La sequenza comincia su un decreto di morte, ma l'epigrafe funeraria riguarda il Reale, asfissiante, ripetitivo, sottoposto all'eterno ritorno delle stesse storture. Non è un caso se il suo emblema più forte sia una parola usurata, non il simbolo della presenza viva, ma un attrezzo necrofilo, il degno sigillo di un cosmo spaesato:

ENRICO IV – Tutta la vita è schiacciata dal peso delle parole! Il peso dei morti! – Eccomi qua: potete credere sul serio che Enrico IV sia ancora vivo? Eppure, ecco, parlo e comando a voi vivi. Vi voglio così! – Vi sembra una burla anche questa, che seguitano a farla i morti la vita? Sì, qua è una burla: ma uscite di qua, nel mondo vivo. Spunta il giorno. Il tempo è davanti a voi. Un'alba. – Questo giorno che ci sta davanti – voi dite – lo faremo noi! – Sì? Voi? E salutatemi tutte le tradizioni! Salutatemi tutti i costumi! Mettetevi a parlare! Ripeterete tutte le parole che si sono sempre dette! Credete di vivere? Rimasticate la vita dei morti!⁹

Per bocca del suo portavoce, Pirandello riprende a suo modo la celebre formula dell'Ecclesiaste, e lo sdipanarsi delle vicende umane, sotto l'incalzare di una cosmica *vanitas vanitatum*, frana in un risibile nulla. Da questo sfondo d'insignificanza prende quota la controazione salvifica dell'illuminato che, ricusando la vita reale, si è rifugiato nell'immaginazione. Mentre gli umani «s'arrabattano in un'ansia senza requie di sapere come si determineranno i loro casi»¹⁰, l'escluso dal gioco, che si è voluto Enrico IV, vive placato nella sfera dell'Immutabile. In ciò risiede il Piacere della Storia, così simile al sapere di un dio: uno spazio dove il caos si decanta, lo stridore diventa armonia e la fame di senso risulta finalmente appagata:

ENRICO IV – Per quanto tristi i miei casi, e orrendi i fatti, aspre le lotte, dolorose le vicende: già nella storia, non cangiano più, non possono più cangiare, capite? Fissati per sempre: che vi ci potete adagiare, ammirando come ogni effetto segua obbediente alla sua causa, con perfetta logica, e ogni avvenimento si svolga preciso in ogni suo particolare. Il piacere, il piacere della storia, insomma, che è così grande.¹¹

Fulgido specchio che trasfigura la miseria del mondo, l'immaginario diventa il luogo della salvezza, una sfera dotata di valenze paradisiache. Azzerate le incognite della materia, proscritti contorsione e sviamento,

tutto riluce nello splendore della forma. Il lievito dell'operazione è il potere di metamorfosi, punto di forza dell'attore genuino.

Senza la capacità di credere all'esistenza di ciò che non è, la finzione resta finzione: una parata di forme sterili, un pantheon privo di anima.

Sintomatico è che lo scontro tra il Senza Nome e i suoi cortigiani, attori soltanto improvvisati, concerna l'essenza del fatto recitativo. Scambiando le risorse trasfiguranti dell'immaginario per l'innocua mania di un povero folle, i Consiglieri ne hanno fatto uno sterile gioco, ignorandone la portata catartica, l'oro che in esso traluce:

ENRICO IV – Dico che siete sciocchi! Dovevate sapervelo fare per voi stessi l'inganno; non per rappresentarlo davanti a me, davanti a chi viene qua in visita di tanto in tanto; ma così, per come siete naturalmente, tutti i giorni, davanti a nessuno [...].¹²

Svelando il proprio segreto, il finto folle non è più l'Imperatore a cui si deve una riverenza per burla; è un maestro di sapienza in atto di svelare ai discepoli il nocciolo del suo insegnamento. Insieme sono cinque, come le sedie collocate intorno alla tavola che, da un piano rialzato, sbalza nella scenografia del secondo atto; cinque come gli importuni che hanno violato il sacrario.

Le simmetrie, in Pirandello, non sono mai casuali, né il gruppo dei teatranti assemblati nel cerchio è un gruppo qualsiasi. Lo dimostra il modo inusuale con cui viene proposta la sequenza decisiva. Il Mascherato si fa portare una lampada e, dopo aver invitato i seguaci a prendere posto attorno alla tavola, interviene sulle singole posture sino a trarne l'aspetto di icone. Fuori c'è la luna, e sul «magnifico quadro notturno»¹³ cala il messaggio sapienziale.

Bussano alla porta e avanza il vecchio cameriere, ignaro di tutto, venuto per scrivere sotto dettatura, come fa ogni sera, le memorie di Enrico IV. Il cameriere è vestito da frate e i Consiglieri, a cui il messaggio salvifico è risultato oscuro, vorrebbero divertirsi alle sue spalle.

Contrariato, il Senza Nome è costretto a redarguirli di nuovo. Il cameriere si chiama Giovanni, e del suo umile zelo si dice che nasce dall'affetto per il suo signore. Il finale d'atto vede il protagonista intento alla dettatura. L'argomento è un decreto di *pace*, il cui commento è affidato a parole auratiche: «Giovò ai meschini ed ai buoni

quanto nocque ai cattivi e ai potenti. Apportò dovizie ai primi, fame e miseria ai secondi»¹⁴.

Il maestro e i discepoli attorno a una tavola; la lampada che si accende, in coincidenza del rifluire del contenuto sapienziale; il modello iconografico che funziona da sfondo; il nome del cameriere devoto, concidente con quello dell'apostolo prediletto da Gesù; la citazione finale che, estrapolata dal contesto, è l'annuncio di un mondo migliore: impaginando la sequenza dentro la cornice eucaristica dell'*Ultima Cena*¹⁵, Pirandello assegna a un palinsesto di natura evangelica il compito di alonare l'evento. Solo in superficie il discorso riguarda il teatro; dietro la metafora scenica urge il problema religioso, e la domanda sulla fede, costruita sull'impellenza del credere, è un lancinante interrogativo sulla salvezza.

Posta a ridosso dell'atto finale, che vedrà i Consiglieri tradire il Maestro, la scena ha l'aria di un'iniziazione fallita. Ma anche il protagonista non è esente da colpe. Con ciò si entra nel vivo del personaggio, vincolato alle incognite di una doppia natura: sublime finché resta addossato al sette divino, il protagonista dell'*Enrico IV* comincia a franare non appena i codici dell'umano in lui riacquistano peso. Già durante il colloquio con gli ospiti indesiderati, se ne accumulano le spie. Vestito di un umile saio, che resta sovrammesso all'abito regale, il Mascherato riflette anche sul piano visivo la duplicità dei registri su cui è costruito. In bilico tra fedeltà al copione recitativo ed improvvise fuoriuscite dal ruolo, egli sente ribollire dentro di sé l'impura marea dell'umano. Quando la sua pazienza è al limite, si svela ai presunti fidi; in realtà cerca un punto d'appoggio, una complicità di fronte alla prova.

È questa fragilità, che gli fa rompere il muro del riserbo, a provocarne la caduta. Siamo nel terzo atto e puntuale va in scena la finzione escogitata dai visitatori per risvegliare nel folle la percezione dell'identità. Per un attimo, quando il ritratto si anima e ne esce, viva e fremente, la giovane Frida, il Mascherato crede a un ritorno della demenza. Ma è una pausa breve: a perderlo, invece, è la divulgazione del segreto fatta dai discepoli a cui incautamente si era confidato. Tutti sono contro di lui, e l'accusa di simulazione, pesante come un macigno, risulta irrevocabile.

Lo aggredisce Belcredi, l'uomo di mondo, l'incredulo per antonomasia (il nome è antifrastico); lo aggredisce il nipote che, sostenendo le spese della corte per burla, ha buone ragioni per essere

contrariato. Nessuna difesa è ormai più possibile: l'escluso dal mondo e il coro che lo circonda parlano lingue troppo diverse perché possa esistere comunicazione. «Confidarsi con qualcuno, questo sì, è veramente da pazzo»¹⁶, dice a un certo punto il Mascherato, a testimonianza di una solitudine sconfinata.

Il finale è sul filo del paradosso, nel più tipico stile pirandelliano. Poiché il coro lo ritiene un indegno, e il suo è un labirinto senza uscita, il protagonista è costretto a piegarsi al ruolo di vittima sacrificale. Simulando un accesso di follia, afferra la giovane Frida e dice che gli appartiene; estratta dal fodero una spada, ferisce a morte l'antico rivale, che ne ha carpito le intenzioni. Col delitto, il puro sprofonda nella sporcizia del mondo e il suo ritorno alla maschera della follia, reso necessario dal gesto omicida, acquista il senso di una dannazione.

In prossimità del finale, Pirandello mette in bocca al suo protagonista uno curioso aneddoto. Con il gambo di un fiore, un monello vellica il collo di un prete che dorme beato sotto il sole di un giardino italiano. Il dormiente, che è irlandese, deve stare sognando qualcosa di gradevole se, al contatto del fiore, spalanca gli occhi e sorride. Ma subito si riprende, si acciglia, conformandosi alla serietà dell'abito talare che per lui è promessa di salvezza.

Sciogliamo il nodo dell'allegoria. Benché attratto dal tepore del giardino e dalle immagini maliose convocate dal sogno, il prete dell'aneddoto resiste alla tentazione e, facendosi scudo della fede, respinge gli incanti del mondo.

Murato nel suo laico teatrino anche il Mascherato, la cui finzione si regge sulla magia del credere, ha una fede che lo salva. Ma nel corso dell'azione il teatrino si fende, e dallo squarcio irrompono i veleni della vita. Nella fattispecie la vita ha un nome metaforico, Frida, e l'apparizione della ragazza, Sosia perfetto dell'amata di un tempo, è per il Mascherato un «terribile prodigio, il sogno che si fa vivo in te, più che mai! Eri un'immagine; ti hanno fatto persona viva [...]».¹⁷

Frida, in tedesco, vuol dire pace, un nome beffardo per chi, affamato d'Eterno, cercava nel Piacere della Storia un surrogato appagante. Sulla scia di Madama Pace, settimo personaggio, icona smaterializzata, Pirandello conia nell'*Enrico IV* una figura femminile impastata di carne. Ma la carne è anche il sigillo della Caduta e la femminile presenza tentatrice, che riaffonda il protagonista nei miasmi del mondo, giustifica l'attributo di «tragedia» conferito alla composizione.

¹ Sull'argomento si veda in part. il saggio assai circostanziato di L. Gedda, *Recitare l' « Enrico IV » di Pirandello*, Laterza, Bari 1993, p. 23 e sgg.

² Nella versione originale (1918) il riso del *raisonneur*, indirizzato al teatrino dei nescienti, era esplicitamente sottolineato nella didascalia d'apertura: «Al levarsi della tela Laudisi passeggia concitatamente per il salotto. Svelto, elegante, senza ricercatezza, sui quaranta, indossa una giacca viola con alamari neri; spirito arguto, s'irrita facilmente, ma poi ride e lascia fare e dire, compiacendosi dello spettacolo della sciocchezza altrui». Nell'edizione definitiva la didascalia sarà sfrondata del passo finale. Cfr. L. Pirandello, *Così è (se vi pare)*. In *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, I, Mondadori, Milano 1986, p. 986.

³ A proposito di *Così è (se vi pare)*, scrive il più acuto dei nostri registi pirandelliani: «Una macchina teatrale perfetta ma macchina di occultamento, che invita e trascina a un gioco scenico rischioso di decifrazione e svelamento. Chi si accosta a questo testo per "spostarlo" sulla scena si trova nella stessa condizione ossessiva del gruppo dei ricercatori che si agitano intorno al Misterioso Terzetto, si sente attratto e agitato da una ambiguità più profonda che la ambiguità costruita" nella superficie della scrittura/struttura nasconde e rivela. In questo senso, *Così è (se vi pare)* da Manifesto e Monumento del pirandellismo, si sposta per slittamenti successivi verso altre possibilità, che rinviano sia alla capacità di Pirandello di intuire la trama oscura e terribile che sta "dentro" la Famiglia e sia alle valenze e alle inquietudini profonde e minacciose dei *Sei personaggi*.» (cfr. M. Castri, *Pirandello Ottanta*, Ubulibri, Milano 1981, p. 131)

Nel corso del suo scritto, che ripercorre le ipotesi di regia via via sperimentate di fronte a un testo così fascinoso e sfuggente, Castri avverte la segreta parentela tra *Così è (se vi pare)* e i *Sei personaggi*. In prima istanza ad attrarlo è la possibilità di sciogliere l'enigma, facendo appello al sottotesto. Lo intriga il tema dell'incesto, esplicito nel dramma del '21, non dichiarato nella commedia del 1917, ma possibile palinsesto sotteso agli enigmatici accadimenti della Triade al centro dell'azione. Le note vicende autobiografiche di Pirandello, che la moglie nella sua follia accusa di mire incestuose sulla figlia, potevano aver suggerito il canovaccio della vicenda, facendo coincidere la Triade misteriosa col triangolo edipico. L'ipotesi, tuttavia, aveva per Castri il torto di non essere sufficientemente suffragata dai riferimenti testuali. Di qui il pencolare del regista verso un'opzione alternativa: *Così è (se vi pare)* avrebbe potuto essere stata concepita da Pirandello come una sorta di «macchina celibe», una trappola al cui centro sta il nulla di senso. Sin qui Castri, che correda il suo fitto argomentare di una serie di finissime annotazioni. Si può solo aggiungere che il nulla di senso, letto in sede di teologia negativa, diventa eccesso di senso. Se si segue tale direttrice la Triade misteriosa, che il coro dei nescienti cerca invano di decifrare richiamandosi a prove certe e a dati di fatto, potrebbe ospitare come in numerosi altri luoghi di Pirandello un riferimento cifrato alla Trinità cristiana.

⁴ Il dodici, il numero delle costellazioni, è, come nel *Fu Mattia Pascal*, un emblema del destino. Risvegliandosi dalla follia e mantenendo per otto anni il segreto (l'otto è il numero della rinascita), il Mascherato trasforma, come si vedrà meglio in seguito, il destino in libertà (il «piacere della storia» come appagamento della sete di eterno che la «carnevalata» del mondo non può soddisfare).

⁵ L. Pirandello, *Enrico IV*. In *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, II, Mondadori, Milano 1993, pp. 785-786. D'ora in poi il testo sarà citato con la sigla EN.

⁶ Sull'argomento si veda il ns.: U. Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Bari 2001, in part. p. 110 e sgg.

⁷ Anche in questo caso scatta il simbolismo numerologico: gli intrusi che vorrebbero restituire il Mascherato alla vita reale sono cinque, la cifra dei sensi. Occorre insistere sul motivo, trattandosi di uno dei codici più ricorrenti utilizzati da Pirandello nell'impaginazione dei suoi testi. Se durante gli anni '90 la critica ha finalmente cominciato a sondare il versante allegorico della produzione pirandelliana, ciò è avvenuto tuttavia più sul piano estetologico generale che non a livello della pratica scritturale specifica (cfr., ad es., R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Bari 1999, in part. p. 113 e sgg.). È in tale direzione che occorre concentrare l'analisi, visto che Pirandello

utilizza un'intera gamma di protocolli procedurali (presenza di un palinsesto che, orchestrando l'asse della composizione, presiede alla generazione delle catene metaforiche; griglia onomastica; simbolismo numerologico; disposizione dello schema capitolare; morfologia del raggruppamento dei personaggi; ripetizione cifrata di lemmi-chiave; simbolismo dei tracciati scenici e della luministica, ecc.) per far filtrare, col senso «altro», il lato sapienziale delle sue composizioni.

⁸ ENR, pp. 841-842.

⁹ ENR, pp. 844-845

¹⁰ ENR, p. 851.

¹¹ *Ibid.*

¹² ENR, p. 850.

¹³ ENR, p. 849.

¹⁴ ENR, p. 853.

¹⁵ Il motivo è nitidamente profilato in una recente edizione dell'*Enrico IV* andata in scena al Geary Theater di S.Francisco nell'aprile 2001. La regista dello spettacolo, Carey Perloff, utilizza infatti come referente per il finale del secondo atto un prototipo di *Ultima Cena* desunto dal Caravaggio. Interprete del Mascherato è nella fattispecie l'italo-americano Marco Barricelli.

¹⁶ ENR, p. 862.

¹⁷ ENR, p. 865.