

Statue viventi in un luogo di delizia (e di martirio). L'attore sulla scena pirandelliana*

Ivan Pupo

A fine febbraio del 1925, al teatro Odescalchi, si registra il primo incontro tra Marta Abba, la giovane prima attrice della Compagnia del Teatro d'Arte, e il neo-capocomico Luigi Pirandello. Per quest'ultimo è l'inizio di un'infatuazione senile destinata a protrarsi fino alla morte. Le 552 lettere dell'epistolario ne documentano con dovizia le varie tappe. Tra le lettere che Pirandello scrive alla donna amata nell'agosto del 1926 – un mese particolarmente fecondo dal punto di vista artistico, nella misura in cui lo vede impegnato nella stesura definitiva di due drammi da lei ispirati, *Diana e la Tuda* e *L'amica delle mogli* – ve ne sono un paio degne di rilievo, strettamente connesse, non solo dal punto di vista cronologico: nella prima c'è il ricordo di un'«atroce notte passata a Como», di una mancata notte d'amore (evento traumatico collocabile nell'ottobre del 1925) che, comunque si sia svolta, ha dato un pesante benservito alle illusioni amorose (le quali però non si daranno per vinte e inutilmente, ostinatamente torneranno alla carica); nella seconda la scrittura drammaturgica (ed epistolare) è concepita come sublimazione di un impossibile rapporto, di uno stare insieme inteso anche come incontro dei corpi («Scrivere, tante volte, è anche un modo per stare insieme con qualcuno», dove va segnalato il conflitto tra le pulsioni e la *pruderie* dell'autocensura, come in tante altre parti dell'epistolario)¹.

Di «*amitié amoureuse*» parla nell'ultimo scorcio del 1925 Guido Salvini, lo scenografo della Compagnia, in una lettera a Stefano Pirandello in cui si pone l'accento sui pettegolezzi che quel legame aveva suscitato negli ambienti teatrali:

* Il presente saggio è il testo della relazione tenuta al convegno internazionale *Pensare l'attore. Tra la scena e lo schermo* (Università della Calabria, 29-31 maggio 2017) organizzato da Roberto De Gaetano, Bruno Roberti e Daniele Vianello.

1. Ci si riferisce alle lettere di Pirandello a Marta del 20 e del 21 agosto 1926, da leggersi in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995 (d'ora in poi PLA), in part. pp. 20 e 22.

«L'ufficio di Giordani è un ufficio di pettegolezzi.» «Non mi dispiace per me ma per le noie che ne possono derivare ad altri.» «Chi conosce la mia vita sa che le cose io non le faccio altro che se le posso fare fino in fondo.» «Mi hanno preso per un Niccodemi.» Da queste quattro frasi, che sono state le sole, ho capito che tu dovevi aver scritto a tuo Padre qualche cosa sui pettegolezzi che si fanno in Italia circa una sua presunta passione per la signorina Abba. Dopo che a Como la famiglia Abba consegnò la propria figlia a tuo Padre per la *tournee* ne venne un naturale avvicinamento, derivato dalla convivenza continua sia in treno come negli alberghi e nei Restaurants. Da che cosa sia nata quella strana forma di *amicitié amoureuse* che si sviluppò violentissima nelle forme esteriori, io non lo so. Certo i sensi non hanno parlato [...]. Fu una furia improvvisa che però si manifestava solo nelle attenzioni esteriori ch'egli le usava, e che non erano e non furono mai insozzate dal benché minimo sprazzo di sensualità. [...] Tuo Padre non si convincerà mai di aver avuto un giorno una passione per questa donna e difatti solo la sua subcoscienza l'ha avuta. Egli ha avuto delle attenzioni per una giovane donna che gli è stata affidata [...], è stato un po' il paladino di questa giovane attrice che è una creatura sua. [...] Che egli abbia esagerato in queste attenzioni è giustissimo, ma tu sai come è tuo Padre [...]. Concludendo, per un osservatore esterno, la passione c'è stata e l'*amitié amoureuse* persiste ed è logico che siano sorti i pettegolezzi, ma non c'è alcun pericolo vero e proprio, poiché tuo Padre, oltre ad essere l'uomo che è, ha la testa così solidamente piantata sulle spalle che in confronto tutti noi facciamo ridere².

In una lettera indirizzata al drammaturgo siciliano, datata ottobre 1926, Stefano Pirandello mette in discussione una ben precisa scelta del padre nelle vesti di direttore del Teatro d'Arte, accennando con discrezione al tanto imbarazzante risvolto privato della situazione, alla chiacchierata «presunta passione per la signorina Marta Abba». Proprio questa *liaison dangeureuse* costituisce agli occhi di molti – e viene da pensare anche agli occhi di Stefano – la sola vera ragione di quella contestabile e contestata scelta capocomicale:

Prima ti debbo avvertire in confidenza che Liberati e Paradossi [in quel 1926 il primo è presidente dell'Associazione Proprietari di Teatri, il secondo dirige la Scuola di Recitazione "Eleonora Duse"] mi hanno detto, con un sacco di cautele e di eufemismi che non sto a riferirti, andando alla sostanza: che negli ambienti teatrali e anche, dicono, nel pubblico non abbia fatto buona impressione il fatto che sia stato da voi annunziato uno spettacolo (credo *La donna del mare*) con un manifesto che recava a grandissimi caratteri «Marta Abba» e poi, in piccolo, «in *La donna del mare*», e sotto in caratteri invisibili il nome dell'autore. E certo, stando così le cose, difficilmente si può confutare chi dice che ciò significa la negazione dei criterii per cui tu hai fondato il Teatro d'Arte, cioè, via gli attori dal palcoscenico che è dei personaggi, e l'annullamento degli attori in essi. Bada che io capisco perfettamente che sostanzialmente non c'è nulla di mutato nei tuoi criterii artistici; capisco però anche che questi segni esteriori possono esser criticati sinceramente, senza malanimo o malafede, e perciò mi faccio lecito avvertirti-

2. Si cita da una lettera di Guido Salvini a Stefano Pirandello non datata, ma databile tra il 26 e il 27 novembre 1925. La si può leggere in Luigi e Stefano Pirandello, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di S. Zappulla Muscarà, La Cantinella, Catania 2005, pp. 249-250.

ne. Di più vi sarebbe il fatto, a quanto dicono Lib.[erati] e Paradossi, che manifesti come quelli non furono mai affissi né per i grandi tragici all'epoca in cui c'erano, né per la Duse in occasione della sua *rentrée*: che gli articoli dei giornalisti portavano titoli a quel modo, sì, ma non i manifesti dell'impresa; e,... questo è peggio, che invece usano "manifestarsi" così i mattatori di second'ordine, come Majeroni e compagni, quando girano i piccoli centri. E basta. Sono certo che tu intendi la mia sincerità nel riferirti cose che troppi dicono dietro le tue spalle e nessuno a te direttamente, non solo come mio dovere, ma per istinto di tua e nostra difesa e per amore di figlio³.

Stefano ricorda al padre i criteri artistici che lo avevano guidato nella fondazione del Teatro d'Arte (realtà di cui lo stesso Stefano si era fatto promotore). Li aveva illustrati lo stesso Luigi, in un articolo intitolato *Il mio teatro* apparso sulla romana "Rivista d'Italia e d'America" nell'aprile del 1925, proprio in coincidenza con l'inaugurazione del Teatro d'Arte. Se ne riporta qui solo il paragrafo dedicato all'attore e alla recitazione:

E così non deve più esistere una "recitazione" da "primo attore" che segua certi canoni mentre la "recitazione" di un "caratterista" o di un "brillante" ne segue certi altri. In altre parole, non debbono esistere più gli attori. Debbono vivere sulla scena i personaggi. Nessun personaggio di un'opera d'arte è stato mai "primo attore" o "caratterista" o "brillante". È *quel* personaggio, e basta. L'attore che lo interpreta deve riuscire ad "essere" quel personaggio, e non a recitarne più o meno bene la "parte". Perciò il mio teatro ha abolito il suggeritore e ha abolito i "ruoli"⁴.

Detto in estrema sintesi, recitare, secondo il manifesto teorico pirandelliano di metà degli anni Venti (forse redatto materialmente da Stefano, ma da lui certamente discusso con il padre)⁵, significa sostanzialmente essere posseduti dal personaggio, diventare il personaggio, vivere un processo di immedesimazione totale con il personaggio. Per poter raggiungere tale risultato l'attore deve preliminarmente

3. La lettera di Stefano Pirandello al padre, datata 28 ottobre 1926, si legge ivi, pp. 82-83, in part. p. 83.

4. L. Pirandello, *Il mio teatro*, in "Rivista d'Italia e d'America", aprile 1925, da leggersi ora in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, pp. 1271-1272, in part. 1272. Per uno studio di quest'articolo si veda I. Pupo, *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 31-35 e R. Alonge, *Pirandello e il laboratorio teatrale europeo*, in *Pirandello e l'Europa*, a cura di E. Lauretta, Manni, Lecce 2001, p. 38.

5. Si può sospettare questa collaborazione, tenendo conto del ruolo di "negro" del padre che Stefano Pirandello rivestì in tante occasioni, per la scrittura di soggetti cinematografici e anche articoli di giornale di argomento teatrale, a partire dalla metà degli anni Venti, ruolo che Stefano molto più tardi ha rivendicato e che si può desumere anche dalle sue lettere a Luigi Pirandello di quegli anni. Così, ad esempio, sulla base di una lettera di Stefano a Luigi datata 4 novembre 1925, Sara Zappulla Muscarà ha attribuito a Stefano la paternità dell'articolo *Il direttore artistico*, apparso sul "Popolo d'Italia" del 26 gennaio 1926 (e due giorni prima, in spagnolo, sulla "Nación" di Buenos Aires) con la firma di Luigi Pirandello. Cfr. S. Pirandello, *Tutto il teatro*, vol. I, a cura di S. Zappulla Muscarà ed E. Zappulla, Bompiani, Milano 2004, pp. 144 e 151. Per il ruolo di "negro" giocato da Stefano Pirandello vedi anche I. Pupo, *Un frutto bacato*, cit., pp. 147-150.

svuotarsi di sé, rinunciare al suggeritore (terzo incomodo che si frapponne tra lui e il personaggio), ripudiare la tradizione dei ruoli che aveva condizionato e continuava a condizionare la vita teatrale del tempo (basti pensare che i testi non inquadrabili nelle caselle dei ruoli fissi all'italiana erano rifiutati da impresari e capocomici).

Il riferimento ai «grandi tragici» da parte di Stefano chiama in causa un'epoca in cui l'attore «romantico» (e sulla sua scia il «grande attore» della generazione che oltrepassa la metà dell'Ottocento), principalmente «preoccupato di porgere se stesso, la propria individualità, la propria presenza, il proprio aspetto [...] alla contemplazione del pubblico», tendeva ad adattare il testo a se stesso, al suo protagonismo, e a collocarsi, per così dire, «davanti» al personaggio che doveva interpretare⁶. Non si può concepire nulla di più lontano dal «teatro del personaggio» di Pirandello, dall'ideale pirandelliano della sparizione dell'attore dietro il personaggio che interpreta (una forma estrema di fedeltà al personaggio), dalla poetica sottesa all'antagonismo attore/personaggio nei *Sei personaggi*, niente di più inconciliabile con i pregiudizi anti-scenici ed anti-attorici che avevano preparato la strada al capolavoro pirandelliano del 1921⁷. Non sorprende allora che il drammaturgo risponda al «pettegolezzo del nome di Marta Abba» con indignata fermezza. Tiene a precisare che «nessuna attrice italiana ha così poca vanità e maggior rispetto per l'arte di Marta Abba». Il compiaciuto narcisismo del «grande attore» le è del tutto estraneo. Con quel manifesto si è voluto semplicemente richiamare l'attenzione sul «particolare impegno che avrebbe messo l'attrice nell'interpretare» la parte nel corso della sua *serata d'onore* («espressione volgare» sostituita con la dicitura «M.A. nella *Donna del mare* di Ibsen»)⁸.

Dunque l'Agrigentino rinvia al mittente le accuse. C'è però da chiedersi a questo punto se esse siano del tutto campate in aria, o abbiano un qualche serio fondamento. Che in Pirandello uomo di teatro, fin dalla sua giovinezza, cioè dall'ultimo decennio dell'Ottocento, coesistano in maniera contraddittoria il «teatro del personaggio» e un fascino irresistibile esercitato dalla presenza e dall'arte dell'attore, è un dato che la critica ha ormai acquisito da tempo e che gli epistolari giovanili documentano in modo inoppugnabile⁹. L'avventura capocomicale non fa

6. Cfr. L. Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Carocci, Roma 2007, in part. p. 128.

7. In modo sinteticamente efficace Marco De Marinis afferma che nei *Sei personaggi* la «compagnia degli Attori e i Personaggi rappresentano [...] gli emblemi di [...] due teatri, che Pirandello vuole vedere come inconciliabili e che per l'occasione (come in un grande dramma barocco) si fanno l'un l'altro da spettatore»: il «teatro ottocentesco, pre-registico, delle parti» e quello «proto-registico, del personaggio e del testo». Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 113-114.

8. La lettera di Pirandello al figlio Stefano, datata 3 novembre 1926, si legge in Luigi e Stefano Pirandello, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, cit., pp. 87-88, in part. p. 87.

9. Pirandello ventenne fa in tempo a vedere Tommaso Salvini recitare i suoi «cavalli di battaglia», *La morte civile* e *Otello*, e ad entusiasmarsene: «Ieri sera sono stato al teatro Valle [...] alla rappresentazione della *Morte civile*, per Tommaso Salvini, che stasera darà *Otello*, e che per conseguenza mi farà spendere lire 3 – è una calamita quell'uomo, che finirà per essere una calamità. Oh il teatro drammatico! Io lo conquisterò [...]». Si cita da una famosa lettera di Pirandello ai genitori, datata 4 dicembre

che mettere ancor di più allo scoperto questa contraddizione. Calandosi nei panni del *metteur en scène*, Pirandello si rende conto che il lavoro dell'attore ha poco a che fare con la riproduzione degradata e falsificante da lui denunciata nei *Sei personaggi*¹⁰. In particolare è Marta Abba che lo stimola a riprendere il “dialogo creativo” con gli attori, già iniziato, al tempo della produzione dialettale, con Angelo Musco, e poi proseguito negli anni successivi, sia pure in modo frammentario, con altri attori, in primo luogo con Ruggero Ruggeri. Un “dialogo creativo” da non intendersi riduttivamente solo come mero adattamento dei testi alle doti recitative dell'attore, quasi che l'autore fosse spinto in modo meccanico a ritagliare i suoi testi su misura dell'attore¹¹, quanto piuttosto, secondo quanto hanno dimostrato Claudio Vicentini e Roberto Alonge, come un incontro in cui autore ed interprete si provocano e si sollecitano a vicenda¹². Si tenga anche presente che l'attrice milanese è destinata in tempi assai brevi a diventare agli occhi di Pirandello la legittima erede della Duse da poco tempo scomparsa, in altre parole la “sua Duse”, capace di risarcirlo, in quanto interprete ideale della drammaturgia pirandelliana, di delusioni e frustrazioni legate al nome della divina Eleonora.

Proprio il lavoro che Pirandello capocomico va svolgendo con gli attori, al seguito della sua Compagnia, può fornire una chiave di lettura non scontata per *Diana e la Tuda*, la prima *pièce* del cosiddetto “ciclo di Marta”, finita di scrivere, come si è detto, insieme all'*Amica delle mogli*, nell'estate del 1926, nel secondo anno dell'attività capocomicale. Dietro la scena manifesta che la *pièce* esibisce, popolata da pittori e scultori, modelle e statue, è dato scorgere, come in filigrana, la sagoma dello stesso palcoscenico, cioè il luogo in cui, grazie all'arte dell'attore, il personaggio si sottrae alla forma morta della parola scritta, qui simboleggiata dalla statua, per rituffarsi nella vita. Di questo insospettabile significato metateatrale di *Diana e la Tuda* ci ha resi edotti lo stesso autore in un discorso-intervista rilasciato alla stampa all'indomani della “prima” italiana della tragedia – a Milano, nel gennaio del 1927 – con Marta Abba nella parte di Tuda:

1887, da leggersi in L. Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma 1993, p. 236.

10. Non si dimentichi però che in alcuni passaggi di *Illustratori, attori e traduttori* (1908) Pirandello si mostra già comprensivo dell'importanza del lavoro di immedesimazione dell'attore con il personaggio, persino della sofferenza che le ingiuste pretese dell'autore procurano all'attore. Una feconda contraddizione rispetto alle allergie idealistiche dominanti nel saggio. Cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 15-17.

11. Il riconoscimento della creatività del lavoro dell'attore da parte di Pirandello passa comunque anche attraverso questo tipo di rapporto con alcuni suoi interpreti. Del resto si ricordi che nei *Giganti* il Poeta scrive la sua *Favola* pensando ad Ilse, cioè all'interprete ideale del personaggio della Madre. Come dice giustamente Ferroni, Ilse non è certo un «traduttore distante, ma il modello stesso da cui si svolge la fantasia dell'autore». Cfr. G. Ferroni, *Dal testo alla messa in scena*, in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di S. Milioto, Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento 1983, p. 134.

12. Cfr. C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993 e R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit. Per la dimensione “consuntiva” della scrittura drammaturgica pirandelliana vedi anche S. Ferrone, *I ruoli teatrali secondo Pirandello*. «Pensaci, Giacomino!», in “Ariel”, I, 3, 1986, pp. 100-107.

Creda. Una notte tutte le mie creature me le vidi sospese davanti agli occhi, e ne ebbi orrore: mi apparvero morte. Erano ombre: fisse e immote.

Mi prese lo sgomento.

Io le avevo create vive: bisognava che le scomponessi dai loro atteggiamenti per farle rivivere ai miei occhi. Rituffarle nella vita, dunque, e poi avviarle per un viale infinito, sotto il sole, dov'esse soltanto potessero andare, andare, andar sempre, sognando di vivere lontano, fuori dalla vista di tutti, in un luogo di delizia che sulla terra non si trova, la loro vita divina.

Dar loro il movimento: la vita.

È la tormentosa tragedia spirituale di Giuncano.

Per questo faccio il capocomico: per non farle morire, queste creature nate dal mio spasimo di tutte le ore...

Vorrei che tutti gli autori di teatro lo facessero a loro modo¹³.

La pagina scritta si è rivelata una sorta di bara per i personaggi che la fantasia del "piccolo Padreterno" ha partorito. Una verità funebre per qualche tempo lo ha angosciato nella forma di un vero e proprio incubo. Per liberarsene egli ha deciso di farsi capocomico delle sue stesse opere: solo così i suoi personaggi-figli avrebbero avuto la possibilità di scomporsi dalla cadaverica immobilità del copione, di una parola muta e morta, per risvegliarsi alla vita. Non basta mettere al mondo le proprie creature, bisogna assicurarsi che vivano fino in fondo la loro vita. Superata ormai da tempo l'antica diffidenza verso il teatro materiale, l'autore-metteur en scène assiste al miracolo della rinascita dei suoi personaggi.

Non inganni il linguaggio mitico-surreale: il «luogo di delizia» dove le creature tornano ad essere vive non è un miraggio, un'utopia, ma si identifica con il palcoscenico nella sua concreta fisicità. Non sono nominati gli attori, ma è sottinteso che il miracolo non si compirebbe senza di loro, che sono loro a dare il movimento, ad insufflare la pasta ardente della vita nei personaggi che interpretano. L'immagine del viale infinito può essere messa in relazione con l'esperienza delle *tournées* all'estero che la Compagnia diretta da Pirandello è costretta ad intraprendere per far fronte al disastroso bilancio economico della prima stagione all'Odescalchi. Quel che più conta però è che la tragedia spirituale di Giuncano, il vecchio scultore protagonista di *Diana e la Tuda*, sia qui espressamente collegata all'avventura capocomicale del suo creatore. Giuncano è dunque un personaggio doppiamente autobiografico: vecchio artista che si sottrae all'offerta amorosa della giovane modello (probabile trascrizione di quello che è accaduto nell'atroce notte di Como, tra Luigi e Marta, e più in generale della tormentosa passione senile dello scrittore per la giovane attrice), ma anche, come ha ben scritto Carlo Ferrucci, una «proiezione [...] di Pirandello capocomico», segnatamente del Pirandello conquistato dal modo in cui Marta Abba sa con la sua recitazione rituffare nella vita le creature dei

13. *E attesi che Pirandello rispondesse...*, a cura di G. Gagliano, in "L'Ora", 23 gennaio 1927, da leggersi in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Pupo, prefazione di N. Borsellino, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, p. 356.

suoi drammi, facendone altrettante statue viventi¹⁴. Per quest'ultima componente autobiografica della personalità di Giuncano è sufficiente tener presente il seguente scambio di battute tra lui e la modella Tuda nel primo atto della tragedia:

TUDA: [...] Ho immaginato che faccia farebbero le statue, sentendosi a poco a poco scomparire dai loro atteggiamenti. Guarda lì nell'ombra: così... così... così...

azione lenta

– senza finire d'essere statue, e pur senza potere esser vive...

GIUNCANO: No, vive, vive! E allora sì. Mi metterei di nuovo a scolpire!

SIRIO: Il miracolo di Pigmalione.

GIUNCANO: Poter dar loro, con la forma, il movimento – e avviarle, dopo averle scolpite, per un viale infinito, sotto il sole, dov'esse soltanto potessero andare, andare, andar sempre, sognando di vivere, fuori dalla vista di tutti, in un luogo di delizia che su la terra non si trova, la loro vita divina¹⁵.

Con gli stessi tratti distintivi (solitudine incontaminata, posta al riparo da ogni sguardo, intensa luminosità), il «luogo di delizia» era stato descritto poco più sopra da Giuncano, sempre in contrapposizione alla fissità delle statue, nei termini di un ridente giardino:

SIRIO (*con scatto d'ira*): Finiscila una buona volta di sbattermeli in faccia, i miei denari!

GIUNCANO: Io? in faccia? al contrario! – Vorrei che ne profittassi –

SIRIO: – per non lavorare più? –

GIUNCANO: – e li buttassi tu in faccia agli altri: a coloro che fanno le statue per vivere – perché non ne facessero più!

SIRIO: Sei proprio impazzito!

GIUNCANO (*subito, con forza, alzandosi*): Ah sì – e ne ringrazio Dio, se vuoi saperlo! – Questa mattina – ah, li ho qua ancora, come una vampa negli occhi – su ai Parioli – tutti quei papaveri – la gioia –

SIRIO (*stonato*): – che dici? –

GIUNCANO: – non la volevano dare a nessuno – (chi li vedeva lassù?) – l'avevano, l'avevano per sé, la gioia d'avvampare al sole, così in tanti insieme [...] ¹⁶.

14. Ecco come, sulla base del discorso-intervista pubblicato dall'«Ora» nel gennaio 1927, Ferrucci vede Pirandello proiettarsi sui due scultori-antagonisti di *Diana e la Tuda*: «Potremmo anche dire [...] che Giuncano è la proiezione esasperata del Pirandello capocomico, conquistato al “movimentismo” della vita dall'incontro con Marta e dall'avventura del Teatro d'Arte, mentre Dossi è la proiezione esasperata del Pirandello narratore, da sempre cultore e paladino del fissarsi – del “consistere” – dell'esistenza nelle forme dell'arte». Si potrebbe correggere il tiro leggermente, restando in un ambito tutto teatrale: Giuncano rappresenta Pirandello drammaturgo e capocomico insieme, mentre Dossi è figura del Pirandello drammaturgo prima dell'incontro con il teatro materiale. Cfr. C. Ferrucci, *La musa ritrosa. Pirandello e Marta Abba*, Clueb, Bologna 2010, pp. 27-56, in part. pp. 29, 47-48.

15. L. Pirandello, *Diana e la Tuda*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, con la collaborazione di A. Tinterri, vol. III, Mondadori, Milano 2004 (d'ora in poi MN III), p. 601.

16. MN III, pp. 592-593.

Siamo tentati di evocare un altro giardino pieno di incanto, ricavandolo questa volta dalla biografia dello stesso Pirandello, sulla base della testimonianza del nipote Andrea:

Più volte ci avevano sorpresi momenti di uno strano incanto, impressionanti. Per esempio, mentre giocavamo nel giardino del villino Conti a Castiglioncello, veder ad un tratto Nonno e Marta nella luce verde della pineta sul retro, presi in un loro sortilegio che li toglieva dall'esistere fra noi. Recitavano, o meglio, Nonno, seduto o appoggiato a un pino, dava a Marta la battuta e Marta si muoveva in uno spazio irreal e parlava forte e gesticolava, come se in quel cubo d'aria vibrasse un'altra vita, lì, tra persone vere ma d'altra natura che la nostra¹⁷.

Grazie all'interpretazione di Marta Abba i personaggi pirandelliani si sciolgono dalla fissità della scrittura e vibrano di un'altra vita. Si osservi come il luogo del ricordo sia sospeso tra la topografia reale (il giardino del villino Conti a Castiglioncello in cui si gioca e ci si può imbattere in Nonno e Marta) ed un'irrealtà fuori dalla vista di tutti (il sortilegio toglie infatti Nonno e Marta «dall'esistere fra noi»), uno «spazio irreal e» che è lecito accostare ai discorsi di Giuncano, al «luogo di delizia che su la terra non si trova», o al cubo d'aria in cui i papaveri regalano solo a se stessi la gioia di avvampare al sole.

Ciò che più importa però sottolineare è che le parole di Giuncano sopra riportate sono quasi esattamente quelle rilasciate da Pirandello al giornalista dell'«Ora». Una coincidenza di grande interesse che spinge a rivedere, per la più «tilgheriana» delle *pièces* pirandelliane, il noto schema interpretativo basato sul conflitto tra la vita e la forma. Se si tiene conto del commento d'autore, il superamento dell'opposizione appare tutto immanente alla realtà del palcoscenico, alla dimensione dell'evento spettacolare¹⁸. Le statue metaforizzano i personaggi dei copioni che soltanto gli attori sono in grado di vivificare sulla scena. Il «miracolo di Pigmalione» è il miracolo della «scrittura scenica» grazie al quale il capocomico ottiene di poter ammirare sul palcoscenico la «statua vivente» dell'attore immedesimato nel personaggio. Non c'è allora in *Diana e la Tuda* solo il capovolgimento del mito ovidiano – Sirio, lo scultore giovane, pretende di trasformare la sua modella in statua, «esattamente il contrario dell'aspirazione dello scultore» cipriota di «veder respirare e muoversi e vivere la statua che egli ha scolpito»¹⁹ – ma anche, in un suo

17. A. Pirandello, *Ricordo*, in *Pirandello. L'uomo lo scrittore il teatrante*, Mazzotta, Milano 1987, p. 147.

18. Se invece non si tiene conto del commento d'autore, bisogna rassegnarsi all'*impasse* e concordare con Guido Baldi quando afferma che il «dramma non offre soluzioni definitive, anzi lascia aperto il conflitto [la vita *vs* l'arte, la vita *vs* la forma] proprio nei suoi termini estremi (e la soluzione si offre solo in una prospettiva utopistica, nel sogno di far vivere le statue in una dimensione trascendente proposto da Giuncano)». Cfr. G. Baldi, *Microscopie*, Liguori, Napoli 2014, p. 329.

19. Cfr. G. Barberi Squarotti, *Il mito di Pigmalione*, in «Campi immaginabili», 38-39, 2008, p. 116. Per una rilettura della *pièce* di Pirandello intesa sempre come variazione del mito antico, vedi anche R. Galvagno, «Diana e la Tuda»: «Il miracolo di Pigmalione», in «Pirandelliana», 5, 2011, pp. 131-141.

sottotesto, grazie al vagheggiamento cifrato di Giuncano, l'adattamento di quel mito al mondo del teatro, segnatamente al lavoro del capocomico e degli attori. Per averne una conferma si prenda in considerazione l'ultimo capitolo della biografia pirandelliana di Federico Vittore Nardelli, apparsa per la prima volta nel 1932, dopo che lo stesso Pirandello ne aveva autorizzato la pubblicazione. Degno di rilievo è il fatto che il biografo, secondo quanto ha messo in evidenza lo stesso Ferrucci, ricorra proprio al mito di Pigmalione, sia pure attraverso la variante di un noto aneddoto michelangiolesco, per raccontare l'avventura capocomicale dell'Argentino:

Pirandello dirige. / Sarebbe? / Sarebbe come far muovere le statue. / Statue? Gli attori, statue? No. Le statue sono le "parti" o i personaggi, se così volete, ma inteso colla parola personaggio l'insieme delle forme e dei sentimenti, degli istinti e delle significazioni ultime che ciascuna figura scenica porta con sé. [...] Che fa l'attore? Come ognuno vede, egli fa il contrario dell'autore. Quando legge la parte deve pur iscorgere l'interezza del carattere che rappresenterà, delineato quasi una scultura. Ma poi, quando recita, cala giù la statua da quell'atmosfera d'immaginazione dove la vita può arrestarsi in aspetti essenziali. / E neppure la cala nella vita vera, ché questo è impossibile. L'attore cala la statua in una realtà posticcia, fra le case di carta. Ma insomma si sforza di mettere in movimento la pietra, di sciogliere le articolazioni d'una figura immobile [...]. Pirandello dunque faceva, degli attori, statue. E poi, quando essi erano penetrati nel segreto delle loro rappresentazioni [...] allora li faceva muovere. È la storia del Mosè. Per questo già Michelangelo dette di martello alla sua scultura: perché la bellezza della cosa creata non restasse mortuaria [...]. Ecco, il michelangiolesco: *cammina!* Ecco, per Pirandello, è la vita. Se la sua statua si muove, e si muove con un corpo di donna, come vuoi tu che la tenerezza non vinca l'artista, che non lo soffochi, che non lo commuova fino al delirio?²⁰

Si tenga presente che, per scrivere la sua biografia, Nardelli si era rivolto allo stesso Pirandello, nel periodo in cui entrambi vivevano a Parigi. Colpisce nel brano citato la ripresa da parte del biografo di immagini e similitudini già pirandelliane. La veste linguistica un po' turgida, lo "stile di parole" di sapore dannunziano non devono impedirci di riconoscere un'indubbia continuità con il discorso che Pirandello rilascia nel gennaio del 1927 al giornalista dell'"Ora", a ridosso di *Diana e la Tuda*. Ci si trova in entrambi i casi di fronte allo stesso prodigio della coincidenza di «mobilità dell'interprete e fissità del personaggio, arte della recitazione e arte letteraria intesa come una forma di scultura»²¹. Né vanno trascurati gli stilemi e i concetti che dalla saggistica teatrale del Nostro filtrano nella pagina del Nardelli. Ci si limita ad evidenziare solo due prelievi da *Illustratori, attori e traduttori*: «Ora, che fa l'attore? Fa proprio il contrario di ciò che ha fatto il poeta»; «L'attore insomma dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a perso-

20. Cfr. F. Vittore Nardelli, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano 1932, pp. 275-279.

21. C. Ferrucci, *La musa ritrosa. Pirandello e Marta Abba*, cit., p. 21.

ne e ad azioni che hanno già avuto una espressione di vita superiore alle contingenze materiali». Per la variante rinascimentale del mito il rinvio d'obbligo è a *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1922), laddove il saggista si era soffermato sulla *Pietà* di Michelangelo e sulle critiche ingiuste che erano state rivolte a quel capolavoro scultoreo²².

Dunque l'attore come "statua vivente", come animazione della statua. All'auto-esegesi di Pirandello capocomico, nella misura in cui essa investe di significati metateatrali la statuaria di *Diana e la Tuda*, bisogna riconnettere il lungo discorso di Hinkfuss, datato fine anni Venti, in apertura di *Questa sera si recita a soggetto*, precisamente il passaggio in cui l'invadente e logorroico regista allude al mito pigmalionico per render conto della «vita varia e diversa e momentanea» del palcoscenico, sullo sfondo della (rinnovata) scoperta che il Testo è la Morte, mentre la Scena è la Vita. Conviene citare per esteso:

E tante volte, vi dico anzi, m'è avvenuto di pensare con angoscioso sbigottimento all'eternità di un'opera d'arte come a un'irraggiungibile divina solitudine, da cui anche il poeta stesso, subito dopo averla creata, resti escluso: egli, mortale, da quella immortalità.

Tremenda, questa eterna solitudine delle forme immutabili, fuori del tempo.

Ogni scultore (io non so, ma suppongo) dopo aver creato una statua, se veramente crede d'averle dato vita per sempre, deve desiderare ch'essa, come una cosa viva, debba potersi sciogliere dal suo atteggiamento, e muoversi, e parlare.

Finirebbe di essere statua; diventerebbe persona viva. Ma a questo patto soltanto, signori, può tradursi in vita e tornare a muoversi ciò che l'arte fissò nell'immutabilità d'una forma; a patto che questa forma riabbia movimento da noi, una vita varia e diversa e momentanea: quella che ciascuno di noi sarà capace di darle²³.

L'angoscioso sbigottimento di Hinkfuss di fronte alla divina ma tremenda solitudine delle cose immutabili, cioè del Testo che si scrive sul marmo e vive fuori dal tempo, non è che una variazione dello «sgomento», anzi dell'«orrore» da cui Pirandello si era sentito pervadere due anni (e qualche mese) prima, in una notte insonne in cui le ombre dei suoi personaggi teatrali gli erano apparse fisse ed immote. Nell'uno e nell'altra situazione il rimedio salvifico è costituito dal prodigio dello spettacolo e della creazione scenica, in particolare dal rito, a suo modo magico, della recitazione-possessione, grazie al quale la statua del personaggio diventa «persona viva», si muove e parla (fuor di metafora il personaggio evade

22. «E un critico quasi contemporaneo di Michelangelo, in una solenne stroncatura, gli rinfacciava aspramente di aver fatto opera arbitraria e assolutamente illogica raffigurando nella *Pietà* la Vergine come una fanciulla appena diciottenne che regge sulle ginocchia il Figlio di trentatré anni». Cfr. L. Pirandello, *Teatro nuovo e teatro vecchio*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 1165.

23. Cfr. L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, con la collaborazione di A. Tinterri, vol. IV, Mondadori, Milano 2007 (d'ora in poi MN IV), p. 307. Per l'anticipazione del discorso di Hinkfuss nel commento d'autore a *Diana e la Tuda* si veda *Interviste a Pirandello*, cit., p. 360 (il mio commento alle dichiarazioni di Pirandello).

dalla museale e un po' tombale pagina scritta, servendosi del corpo dell'attore come strumento della sua rivelazione sul palcoscenico). Si osservi come sulla bocca di Hinkfuss la «vita divina», la Vita – per così dire – con la *v* maiuscola, «fuori dalla vista» di tutti, quindi solitaria e gelidamente perfetta, è ora, in maniera più congrua, il triste privilegio del Testo (dimenticato sugli scaffali polverosi della biblioteca-museo), non più la peculiarità dello spettacolo che permette invece a quel Testo di rituffarsi nella vita con la *v* minuscola, cioè nella vita effimera e momentanea delle creazioni sceniche di volta in volta diverse, niente affatto solitaria, se fin dall'inizio si concepisce e si produce in funzione di qualcuno che guarda.

In sintonia con il discorso di Hinkfuss in *Questa sera*, Pirandello ripropone di lì a poco nella stessa chiave metaforica l'immagine della statua animata. L'occasione gli è offerta da una *tournée* italiana di Max Reinhardt nella primavera del 1932:

Comporre con la verità ideale del poeta e con l'artefatto e posticcio dell'attore e della scena una nuova realtà, che è la forma stessa in movimento, *la statua che assume vita*, è il prodigio che sa compiere insuperabilmente Max Reinhardt²⁴.

Il drammaturgo siciliano si era avvalso delle immagini dell'argilla e della statua anche per descrivere la recitazione della Duse in un articolo del 1924 a lei dedicato. Si ricordi che fin da giovane aveva nutrito sconfinata ammirazione per la grande attrice. Nel 1921 le aveva inutilmente proposto la parte di Donna Anna Luna in *La vita che ti diedi*. Probabilmente, al momento della stesura dell'articolo, non aveva smesso di sperare che interpretasse un suo personaggio²⁵. Parlando del versante ottocentesco, artisticamente assai modesto, del repertorio della Duse – Dumas e Sardou innanzitutto – Pirandello chiarisce in termini plastici il miracolo “creativo” che l'attrice seppe operare con quel vecchio teatro:

In quel suo vecchio repertorio ci sono probabilmente anche alcuni drammi che hanno una propria vita e che vivranno come letteratura anche se nessun altro mai li dovesse più rappresentare. Ma la “grandeur” della Duse agli occhi del suo primo pubblico fu il potere che ella aveva di immettere l'alito della vita in molti personaggi che erano stati appena abbozzati dai loro autori per mezzo delle varie situazioni nelle quali venivano fatti comparire. Ed era una vera vita che la Duse così creava, tenendo la scena proprio col vivido, crescente realismo della vita vera, che faceva presa su ogni spettatore presente. La Duse *dava cioè una forma perfetta alla cruda creta non modellata* che il vecchio repertorio le offriva. Poteva farlo, perché nelle diverse persone che si trovò ad impersonare, per quanto comuni ed insignificanti possano esser state in se stesse, trovava una

24. Cfr. *Pirandello a Max Reinhardt*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., p. 1469 (corsivo mio).

25. Editto nel giugno del 1924 su “The Century Magazine” – Pirandello si trovava allora in America –, rimasto fuori dal vecchio volume curato da Lo Vecchio Musti e poi recuperato da Antonio Illiano, l'articolo si può ora leggere nel Meridiano dei saggi pirandelliani. Cfr. L. Pirandello, *L'arte di Eleonora Duse* (1924), in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1215-1228. L'articolo uscì poco tempo dopo la morte della Duse a Pittsburgh, nel bel mezzo della sua trionfale *tournée* americana.

certa potenzialità di umanità che ella era in grado di portare alla piena espressione [...]»²⁶.

L'attrice che lavora sulla parte, giungendo ad una sua personale concezione del personaggio, in questo favorita dalla natura artisticamente approssimativa di testi che non hanno certamente la compattezza e la completezza del capolavoro, è qui assimilata allo scultore che modella la cruda creta ancora informe. Poco più avanti, in questo stesso articolo, a proposito della tappa dannunziana della carriera dusiana, Pirandello ricorre ad un'immagine simile, anche se sdoppiata in due unità contrastive, perché alla possibilità di modellare con una certa libertà e creatività l'argilla che non ha ancora raggiunto una sua forma, viene contrapposta la passività del metallo fuso, passivo in quanto destinato ad essere colato nella forma di una statua. Si tratta in questo caso di porre l'accento sull'estraneità della Duse al teatro dannunziano, di mettere in evidenza la forma «artisticamente completa» di quest'ultimo, incompatibile con la libertà creativa dell'interprete capace di «vedere il personaggio a modo suo e a modo suo sentirlo»:

D'Annunzio le dette una serie di belle, eleganti maschere letterarie alle quali ella non doveva aggiungere un solo dettaglio e alle quali doveva adattarsi tanto quanto *il metallo fuso colato nella forma di una statua a indurirsi nell'atteggiamento di quella statua* [...] E in più, dietro queste maschere dannunziane, non c'era nessuno di quegli elementi fondamentali e realmente umani che la Duse aveva trovato perfino nei peggiori drammi del suo vecchio repertorio; nessun germe di vita da portare a realizzazione, non *creta informe da dotare della perfezione della forma*²⁷.

In questo giudizio sull'attrice l'autore dell'articolo sembra porsi nel solco di quella cultura neoclassica e romantica che tra Sette e Ottocento aveva assunto la statuaria come mondo da cui attingere metafore per descrivere l'arte attorica, in particolare per dar rilievo, tramite l'immagine della statua vivente, alla capacità dell'attore di temperare tecnica e sentimento, attenzione alla forma e valorizzazione della passione, studio ed ispirazione interiore. Ci si limita qui a ricordare che nel 1840 Flaubert paragona Rachel ad una «statua greca riccamente drappeggiata che avesse dischiuso le labbra e declamato i versi di Euripide», e che, pochi anni più tardi, nel 1855, Théophile Gautier parla di Adelaide Ristori come di una «statua antica, ma di marmo che arde e soffre»²⁸. Nella recitazione dei testi dannunziani da parte della Duse Pirandello scorge i segni di uno squilibrio, la sopraffazione della volontà e della visione dell'autore, insomma il sacrificio della creatività attorica, e tutto questo, coerentemente con il codice metaforico adottato, si traduce in un adeguamento passivo del metallo fuso alla forma della statua. Ciò che lo colpisce,

26. Ivi, pp. 1225-1226 (corsivo mio).

27. Ivi, pp. 1226-1227 (corsivo mio).

28. Per la recensione di Flaubert si veda L. Allegri, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 14-15. La definizione di Théophile Gautier si legge in A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, L. Roux e C., Torino-Napoli 1887, p. 331.

negli spettacoli dannunziani in cui recita la Duse, è una gestualità ieratica, da statua, in cui si rapprende e si spegne il sentimento, ogni traccia di vitalità.

Ma proprio a metà degli anni Venti, nella seconda edizione dei *Sei personaggi*, l'immagine della statua viene incontro ad un'altra esigenza di Pirandello. Non più quella, da noi finora considerata, di mettere in evidenza come la recitazione dell'attore, essere umano, nonostante tutte le sue imperfezioni e i suoi inevitabili tradimenti, abbia comunque il merito di ridare vita a personaggi altrimenti destinati a "scontare la morte" nel testo drammaturgico, ovvero nell'«eterna solitudine delle forme immutabili». Si tratta ora di richiamare l'attenzione sulla radicale diversità (e superiorità) ontologica delle creature dell'arte rispetto agli uomini in carne ed ossa (quindi anche rispetto agli attori). In una tarda lettera a Ruggeri, datata 21 settembre 1936, Pirandello fa capire per quale ragione, nella didascalia aggiunta nella nuova edizione del suo capolavoro, suggerisce agli attori chiamati ad interpretare i sei Personaggi l'uso di maschere che ne fissino una volta per tutte il «sentimento fondamentale», nonché costumi a «pieghe rigide» e di «volume quasi statuario»:

Bisognerà evitare l'errore che si è sempre commesso, di far apparire i Personaggi come ombre o fantasmi, anziché come entità superiori o più potenti, perché "realtà create", forme d'arte fissate per sempre e immutabili, quasi *statue*, di fronte alla mobile naturalezza mutevole e quasi fluida degli attori²⁹.

Per il personaggio della Madre, Pirandello, nella stessa lettera, ha in mente una ben precisa statua:

Vorrei che la Madre addolorata, come nella statua della Madonna che il venerdi santo si porta in processione in tutto il Mezzogiorno, avesse del livido negli occhi fissi e lagrime di cera, e la veste nera panneggiata come quelle statue³⁰.

Non solo qui, ma in altri luoghi della sua opera – si pensi almeno all'Arsenale delle apparizioni nei *Giganti* – il drammaturgo siciliano sembra accarezzare l'ideale/utopia di una messinscena il meno possibile compromessa con quell'impasto di corporeità e psicologia che è l'attore in carne ed ossa, ipotizzandone la sostituzione con un agente inanimato, sia esso statua o fantoccio o manichino o marionetta (impossibile non pensare, in relazione alle marionette, al teatrino del famoso apologo di Paleari nel *Fu Mattia Pascal*). C'è qui un uso pirandelliano del simulacro che va contestualizzato, cioè rapportato alle modalità dello spettacolo teatrale nella stagione delle avanguardie storiche³¹.

29. La lettera di Pirandello a Ruggeri si può leggere in "Ariel", 2-3, maggio-dicembre 2004, p. 370 (corsivo mio).

30. *Ibid.*

31. Per questa tendenza pirandelliana a sovrapporre alla figura dell'attore umano il modello inanimato della statua, del fantoccio, della marionetta, cfr. C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*,

A questo punto viene spontaneo chiedersi se ci sia posto per l'immagine della statua in *Trovarsi* (1932), il «vero dramma dell'Attrice», secondo la definizione che ne ha dato Pirandello in una lettera a Marta Abba³². Sembrerebbe in un primo momento che non ce ne sia traccia. Eppure, a ben guardare, un profilo di sé duro e puro, come scolpito nel marmo, Donata Genzi, la protagonista della *pièce*, lo disegna inequivocabilmente alla fine del secondo atto, quando spiega alla sua amica Elisa e al conte Mola il prezzo che ha dovuto pagare per la sua vittoria di attrice, ostinandosi a realizzarsi solo come attrice:

IL CONTE MOLA: [...] Ma deve pur tener conto – mi pare – che dopo tutto però – sì, dico, lei ha vinto!

DONATA: Dopo tutto – sì: ma è così appunto, sa, quando si vince come ho voluto vincere io. Il prezzo della mia vittoria – a me, donna – qua, nelle mie mani, sa che cosa è parso? io, donna, come l'ho sentito? Come un insulto – sì [...]. Non aver mai potuto tollerare questa confusione – della donna e dell'attrice – l'aver voluto salvare l'orgoglio dell'attrice che vuol vincere sola, per quel che vale – questa presunzione di credere che quanto c'era in me di nuovo, di vivo nella mia arte, questo soltanto e nient'altro mi dovesse bastare per vincere. [...] Vi giuro che si pensa alla fine, si pensa se ne valeva la pena! Bisogna che la dia alla fine qualche cosa la vita, la dia, la dia... – io ho dato tutta me stessa... sempre, senza mai pensare a me... e vedermi trattata come se non dovessi sentir nulla, *come se fossi di marmo*... o con certe impudenze... cose, sa? di quelle che torcono le viscere dentro, come una fune; ...e notti, notti, a piangere lagrime di sangue, senza veder più la ragione di star perdendo così gli anni migliori della vita... senza un conforto, senza una gioja...³³

Carlo Ferrucci legge *Trovarsi* come una “vendetta” che Pirandello avrebbe consumato contro Marta Abba, la donna che si è dimostrata indisponibile a condividere con lui l'esperienza amorosa. Per lo studioso Pirandello ha costruito il dramma in modo da costringere Marta – l'attrice per la quale è stato pensato il personaggio di Donata, anzi l'unica attrice che può viverlo sulla scena – a «mettersi nei panni dello scrittore, e a soffrire quello che lui ha sofferto nella realtà a causa della freddezza della sua musa ritrosa»³⁴. Sarebbe sbagliato estrapolare dalla commedia il finale, che è tutto incentrato sulla scelta di Donata di dedicarsi esclusivamente al teatro, per ricavarne il sugo di tutta la storia nei termini di un inno alle gioie della sublimazione artistica, di un orgoglioso riconoscimento del primato (ascetico) dell'Arte sulla vita. Nella battuta che abbiamo sopra riportato è in gioco l'atroce sofferenza di Donata come donna, «tutto lo strazio della sofferenza per

cit., in part. pp. 168-173 e L. Allegri, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, cit., pp. 149-161, in part. p. 156.

32. Cfr. la lettera di Pirandello a Marta del 4 ottobre 1931 in PLA, p. 887.

33. Cfr. L. Pirandello, *Trovarsi*, in MN IV, pp. 595-596 (corsivo mio).

34. Cfr. C. Ferrucci, *La musa ritrosa*, cit., p. 153. Per la destinazione del personaggio di Donata si vedano le parole di Pirandello a Marta nella lettera del 4 settembre 1932: «nessuna, all'infuori di te, potrà *viverla* [la commedia in questione, *Trovarsi*] sulla scena; è cosa assolutamente Tua, senza la minima possibilità che possa farla sua una qualsiasi altra attrice» (PLA, p. 1020).

quella macerazione della carne che *la sua scelta*» di donarsi tutta all'arte necessariamente «implica»³⁵. Per notti e notti ella piange per la rinuncia all'amore (e all'eros), ad una vita per sé, di là dalla finzione teatrale in cui *dona* la vita ai personaggi. Ne abbiamo una conferma nell'epistolario, laddove Pirandello spiega che Donata «non vuole l'una o l'altra cosa [l'arte e la vita], vuole insieme le due cose»³⁶.

Non è solo la rinuncia in sé che le fa versare «lagrime di sangue», ma il fatto che in società e persino in famiglia tale rinuncia non è affatto apprezzata nella sua nobiltà, nel suo valore, bensì al contrario volgarmente fraintesa o profanata con sudicie malignità. La «mancanza di intimità» di Donata, il suo sacrificio di donna che ha negato la «propria persona, per darsi tutta e darla tutta ai personaggi che rappresenta», il «diverso sentire di sé, rispetto alle altre», per cui ella è arrivata ad «avere sdegno d'una necessità», fanno i conti con i preconcetti e i pregiudizi di una «morale comune, borghese». Ne nascono pettegolezzi su amanti clandestini (le «impudenze» della marchesa Bovenò, o lo «stupido amor proprio maschilista» del fratello di Donata), o al contrario sospetti su una frigidità da pezzo di marmo, quasi che, per far nostra la battuta di Giviero, la «dignità» e l'«intelligenza» debbano escludere l'«ardore del sangue». Importa fino ad un certo punto l'orientamento diverso, anzi opposto, di queste superficiali, ottuse impressioni. Sulla scia di Salò, se ne può parlare in generale, senza ulteriori specificazioni, come di reazioni e atteggiamenti di galline che non sono capaci di intendere il volo disperato d'una gru³⁷. C'è solo da aggiungere che nel soggetto cinematografico che Pirandello ricava dalla commedia il pregiudizio sull'arte intesa come «scusa al malcostume», di cui il fratello di Donata si fa portavoce, inibisce la sessualità della donna, la sprona a «vincere unicamente con le sue straordinarie doti di artista», la «fa irrigidire sempre di più nel proposito di riserberò ch'ella si è imposta», la induce insomma a comportarsi *come se fosse di marmo* (una vera e propria sfida al pregiudizio patriarcale che nel testo della commedia non appare così esplicito)³⁸.

Bisogna tener presente che l'immagine della donna divisa tra lo sguardo bestialmente concupiscente e la gelida indifferenza artisticamente connotata compare sulla pagina drammaturgica pirandelliana prima dell'incontro con Marta. Con il suo disgusto per le canaglie che vorrebbero solo possederla e la sua irritazione per i pittori angelici che ne sfruttano il corpo solo per fini artistici, l'attrice Delia Mo-

35. R. Alonge, «*Trovarsi*»: per la donna, solo orgasmi cerebrali, in Id., *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea D'Annunzio-Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 157.

36. Si veda la lettera di Pirandello a Marta del 9 agosto 1932 in PLA, p. 1027.

37. Per tutte le espressioni virgolettate si rinvia al primo atto di *Trovarsi*, cioè alla conversazione degli ospiti di villa Arcuri su Donata donna e attrice. Dell'ottusa insensibilità da cui la protagonista della commedia si sente offesa partecipa anche la concupiscenza di «certi sguardi»: «DONATA: Io sono così poco nel mio corpo [...]. Fino al punto che, vedendomi talvolta richiamata da certi sguardi al mio corpo, trovarmi donna... – oh Dio, non dico che mi dispiaccia – ma mi pare una necessità quasi odiosa in certi momenti, a cui mi viene di ribellarmi» (MN IV, p. 574).

38. Cfr. L. Pirandello, *Trovarsi (o I due mari)* (1933), in F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 238-239.

rello, in *Ciascuno a suo modo* (1924), prefigura il dramma di Donata Genzi³⁹. Tra l'una e l'altra sta però Tuda di *Diana e la Tuda* (1926).

Se in *Diana e la Tuda* Pirandello/Giuncano/Pigmalione sogna estasiato la statua di Marta/Tuda che assume vita (vita recitata, artificiale, non vita-vita, vita piena, ma pur sempre vita), in *Trovarsi* si assiste al cammino inverso, dalla carne alla statua, dell'attrice che non sa «chiudere gli occhi», cioè non sa abbandonarsi all'amore. Per quest'ultima commedia si può allora parlare di un rilancio della crudeltà di Sirio, il giovane scultore che in *Diana e la Tuda* “vampirizza” la sua modella, e di un risarcimento vendicativo della pietrificazione patita dall'*alter ego* di Pirandello in *Quando si è qualcuno* (il dramma, la cui genesi si intreccia a quella di *Trovarsi*, in cui il vecchio scrittore, rinunciando all'amore di Veroccia, si trasforma nella statua di se stesso). Ad essere evocato è un altro mito ovidiano di metamorfosi: la fanciulla Anassarete è trasformata in statua da Venere perché non ha mai ricambiato lo sguardo implorante del suo giovane innamorato. Dice bene il filologo classico: la «fanciulla crudele, che negava la reciprocità dello sguardo d'amore, ha assunto lo sguardo fisso di una statua di marmo»⁴⁰. Impossibile non pensare alla fissità statuaria degli occhi sempre aperti di Donata, emblema di un'abnegazione artistica grondante, per così dire, lagrime e sangue. L'autoritratto dell'attrice nel suo camerino, subito dopo lo spettacolo, ha note strazianti:

110 DONATA: [...] Ma ora lì, sola, a mani vuote, in quel silenzio, davanti a quel grande specchio sulla tavola che mi rappresenta intorno quegli abiti vani, che pendono immobili, e me seduta in mezzo, le spalle curve, le mani in grembo, e gli occhi aperti, aperti a fissarmi in quel vuoto... Non li chiuderò mai – mai!⁴¹

Ma ad infliggere a Donata un vero e proprio «martirio», a farla «agonizzare» per due atti, nel corso di una commedia che pure era stata durante l'annata il suo maggior successo, è Elj Nielsen, il giovane che viene dal mare. Figlio di un marinaio svedese, dotato di un fascino erotico strettamente legato al mare (per ciò stesso riconducibile allo Straniero della ibseniana *Donna del mare* con il quale Pirandello si identifica)⁴², Elj le ha fatto cambiare stile di vita, l'ha spinta a chiudere finalmente gli occhi, lasciandosi andare all'amore. Sentendosi addosso lo sguardo gorgoneo del suo amante-spettatore, Donata di nuovo sul palcoscenico sembra come «trattenuta, a dire... a fare...», mostra di aver perduto «tutti i suoi sensi», di essere incapace di «muovere un passo», di «spicciare una parola», per la prima volta insicura della parte, irrimediabilmente «perduta, e caduta» nel silenzio e nel

39. Per Delia Morello (reincarnazione della Varia Nestoroff di *Si gira...*) alle prese con angeli e canaglie, mi permetto di rinviare a I. Pupo, *Il dio terribile delle passioni. Al trapezio di Ciascuno a suo modo*, in *Il punto su Pirandello*, a cura di S. Milioto, Lussografica, Caltanissetta 2017, pp. 187-216.

40. Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992, p. 170.

41. MN IV, p. 555.

42. «Io sono come il “Marinajo” della “Donna del mare”», così dice Pirandello nella lettera a Marta del 31 maggio 1931. Per l'identificazione dello scrittore con il personaggio ibseniano, e quindi indirettamente con Elj, si veda R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., pp. 112-113.

gelo che si sono diffusi in sala⁴³. Questa irriconoscibile Donata attrice, che recita malissimo, appare agli occhi di Elj un «tremulo fantasma». Così Donata descrive la sua agonia in scena, ponendo l'accento sullo sguardo paralizzante del compagno:

DONATA: [...] Quello che ho patito per due atti, sapendo che lui era là, che mi *vedeva* per la prima volta e mi *riconosceva* in tutti i miei atti, isolandomi dal personaggio, trattenendomi e impedendomi d'entrare nella finzione!⁴⁴

Il trionfo di Donata al terzo atto, dopo che Elj ha abbandonato la sala, riattiva il movimento dello scendere e del salire che aveva caratterizzato la figura dell'attrice nel primo atto di *Trovarsi*:

DONATA: [...] Lei, conte, m'aveva vista? Ero *caduta*, perduta, mi *sentivo tirare giù, giù*, dal pubblico che mi mancava – quel silenzio – quel vuoto – sudavo sangue – il martirio! Il martirio – E d'improvviso, io non so, uno scatto qui dentro, e la liberazione! Ho dimenticato tutto – mi sono sentita prendere, prendere, *sollevare* – ho riavuto tutti i miei sensi, l'udito perduto, mi s'è fatto tutto chiaro, e sicuro, sicuro – ho riavuto la vita, ma così piena, così piena e così facile – in una soddisfazione di tanta ebbrezza, di tanta felicità, che ho sentito tutto accendersi, accendersi e vivere e *sollevarsi con me*⁴⁵.

Quando poi nella stanza d'albergo, davanti allo specchio, Donata ridice le battute del dramma che avevano segnato l'inizio della sua «liberazione», il ritratto dell'amante che distrattamente adopera a mo' di ventaglio le fa correre di nuovo il rischio di non *trovarsi* più come attrice. Ma si tratta soltanto di pochi attimi di smarrimento che ella supera sbattendo il ritratto «*capovolto sul piano della specchiera*»⁴⁶, compiendo il gesto simbolico della rinuncia definitiva all'eros.

Il finale di *Trovarsi*, che tanto filo da torcere ha dato al suo autore, è ampiamente anticipato nelle lettere pirandelliane a Marta Abba del 4 e del 12 settembre 1932. Non tutti i nessi tra il copione e le lettere sono stati messi in evidenza dalla critica. Ci si è concentrati soprattutto sui movimenti scenografici che devono realizzare la conversione della camera d'albergo che ospita Donata in «una più vasta camera da palcoscenico», cioè nel luogo teatrale in cui Donata rivive mentalmente una scena della sua commedia.

Si è poi dato giustamente importanza al fatto che Donata reciti un personaggio che non le assomiglia affatto, che sembra costruito in opposizione alla sua vicenda. Scrive Pirandello a Marta: «Ciò che a me sopra tutto importava, era questo: che il

43. Per la fenomenologia del «martirio» di Donata in scena si rinvia al terzo atto della commedia. Oltre alle espressioni già sopra citate, il lettore vi leggerà una battuta del conte Mola che insiste sul «blocco» dell'attrice: «E non hai visto che non poteva più dir nulla? né guardare, né sorridere? Una pena!» (MN IV, p. 600).

44. MN IV, p. 607 (corsivo mio).

45. MN IV, pp. 606-607 (corsivo mio). Per il doppio movimento dello scendere e del salire nel primo atto di *Trovarsi* si veda U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 186-187.

46. MN IV, p. 611.

personaggio che Donata rappresentava quella sera in teatro fosse una donna che può avere l'amore, in assoluto contrasto con lei»⁴⁷. Un assoluto contrasto che ha un evidente riscontro nell'ultima didascalia del testo: «*La visione d'un tratto sparisce, come colpita da questo ultimo grido, che subito Donata avverte in contrasto col suo caso*»⁴⁸. Si deve precisare però che tale contrasto di casi non è a ben vedere assoluto, che vi è almeno un punto di contatto significativo costituito dall'«occhio del mondo» e dalla sua potentissima influenza: se l'avventuriera della commedia diventa «capace di tutto», anche di «rubare» un uomo sposato, anche di invitarlo a «prenderla» sotto gli occhi della legittima consorte, soprattutto perché gli altri la credono una «capace di tutto», Donata, la quale inizialmente si rifiuta, chiudendosi in un ritegno verginale, di conformarsi al pregiudizio secondo cui l'attrice è sempre una mezza baldracca, alla fine cede, si apre all'amore di Elj, dandola «vinta a chi se l'aspettava». Come il suo personaggio, anche Donata ammette di essersi convertita all'«improntitudine», cioè alla «sfacciataggine» di un «amore fuori d'ogni legalità», per raccogliere una «sfida», per soddisfare un «puntiglio»⁴⁹.

Quel che mi sta più a cuore mettere in risalto è l'insicurezza con cui Donata torna a recitare il suo personaggio nella camera d'albergo, in questo finale d'atto e di commedia. Conviene fare un piccolo passo indietro.

Non appena Elj ha abbandonato il teatro, Donata, come si è detto, si è ripresa, riacquistando l'abituale sicurezza e potenza, ritrovandosi come attrice. Il terzo atto della commedia è stato per lei addirittura un trionfo: il pubblico l'ha applaudita frenetico in piedi. Si è per un po' illusa di aver ritrovato anche la sua interezza di donna, di «stringere in pugno la vita»⁵⁰. Ma la fuga di Elj le ha fatto capire che

47. Si cita dalla lettera del 4 settembre 1932 a Marta. Cfr. PLA, p. 1019.

48. MN IV, p. 614. A Roberto Alonge, lo studioso al quale si devono gli affondi più intelligenti in questo finale di *Trovarsi*, non sfugge il contrasto: «Il protagonismo sfrenato di una donna impudica sulla scena teatrale a risarcire l'emarginazione e la repressione di una donna verginale nella scena della vita». Cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 115.

49. Allarghiamo le citazioni per una più piena comprensione. Da una parte l'avventuriera senza scrupoli della finzione: «E io mi sono allora impegnata con me stessa – per *puntiglio* – sì, e benché stimassi che per lui [l'amante] non ne valeva la pena – a dimostrarvi che avevate ragione d'aver paura di me. E diedi subito fuoco; subito; come una “capace di tutto”. Non sarei stata così; ma a furia di dirmelo, di leggerlo a tutti negli occhi, specialmente nei vostri [della moglie dell'amante], che volete? l'avete fatto credere a me stessa alla fine, che sono veramente “capace di tutto”. Murata, murata, senza via di scampo, in questo concetto che tutti si son fatto di me» (MN IV, p. 613, corsivo mio); dall'altra Donata, avventuriera quasi suo malgrado: «E appunto verso le altre donne (quelle che tu mi dici le più indignate) ho provato a mettermi... così – non ridere – sul mento – negli occhi – la *sfida*, come un'improntitudine che ormai non dovessi più lasciare – come una già del tutto spregiudicata, che accetta la posizione... sì, di donna che ha accolto l'amore fuori d'ogni legalità, ammettendo ormai come niente che tutti possano credere che sì, avendolo fatto una volta... farlo ancora, come tutte le altre... E questo, capisci, pur sentendomi dentro, nello stesso tempo, cuocere dal dispetto d'averla data vinta a chi se l'aspettava...» (MN IV, p. 584, corsivo mio). Ma si tenga conto anche di questo scambio di battute sulla virtù di Donata nel primo atto della commedia: «VOLPES: [...] Basterebbe che si risolvesse a far come le altre... / ELISA: E non capisce che la trattiene proprio questo? – di fronte a ciò che tutti s'attendono? il suo stesso fratello per il primo? / VOLPES: Ma non solamente, santo Dio, perché è “come le altre”, ma perché è naturale! Allora, scusate, è puntiglio?» (MN IV, p. 556).

50. «DONATA: [...] Rientrata nel mio camerino, vibravo dentro, tutta, come d'una pazza risata – sì, di

il suo destino è quello di votarsi esclusivamente al palcoscenico, di lasciarsi scivolare la vita vera, non recitata, dalle mani, che avrà infatti «vuote» nell'ultima didascalia del testo, di restare sola con i propri fantasmi d'arte, «più vivi e più veri d'ogni cosa viva e vera»⁵¹.

Ecco che allora, coerentemente, nell'ultima scena di *Trovarsi* Donata, rimasta sola nella sua camera d'albergo, è rappresentata nell'atto di riaccogliere in sé, in una specie di visione, i personaggi della commedia che ha appena recitato, nonché di ripetere le battute che spettano alla sua parte nell'ultima scena, quella in cui affronta sprezzantemente la rivale.

La camera d'albergo si è trasformata in una più vasta camera, in una camera da palcoscenico, per potenza di visione, ma la magia non ci restituisce in tutto e per tutto la «grande vittoria» di Donata⁵². Intendo dire che non si assiste qui ad un'esatta replica della porzione di spettacolo in cui poco prima a teatro l'attrice si è riappropriata trionfalmente della parte, vincendo ogni difficoltà. È vero, come dice Umberto Artioli, che Donata «ripercorre il dettato del dramma, a partire dal ritorno allo stato di grazia»⁵³, ma lo fa, occorre aggiungere, con l'atteggiamento tipico di chi ripassa la parte e si prepara in vista dello spettacolo. Gli effetti speciali della visione con le sue luci innaturali e le sue rapidissime dilatazioni non devono farci perdere di vista il fatto innegabile che in questa visione spettacolare sia implicato un momento della vita teatrale che viene prima dello spettacolo, cioè la dura pratica delle prove. Un brano di una lettera di Pirandello a Marta, datata 12 settembre 1932, non lascia dubbi al riguardo:

La scena della visione – è forte; drammatica, è tutta quasi un monologo – con arresti efficacissimi, e cambiamenti di tono, come se Donata, in certi momenti, non fosse più sicura delle parole della battuta e se le volesse ricordare, o se le ripassasse con altra voce per mettersela bene a memoria e ritrovare il tono, che poi imbrocca giusto, e allora riprende a recitare per sé, com'ha recitato in teatro. – L'effetto, spero, sarà magnifico; o piuttosto, son sicuro che Tu con la tua arte, Marta mia, saprai ottenerlo magnifico⁵⁴.

Non è difficile trovare precisi riscontri a queste indicazioni nelle didascalie del testo, laddove ad esempio si dice che Donata non è «contenta del tono con cui ha detto la seconda frase», per cui «si prova a ripeterla con tono più sdegnoso e d'impe-

trionfo; mi sono scorta per un attimo allo specchio, la testa alzata, le mani alzate, ma perché mi pareva di stringere in pugno la vita!» (MN IV, p. 606).

51. Nell'ultima didascalia si legge che Donata «sarà caduta a sedere su una poltrona presso la lampada violacea, con le braccia rilassate e le mani vuote, ma la testa alzata» (MN IV, p. 614). Per i «fantasmi più vivi e veri d'ogni cosa viva e vera» si veda una battuta di Donata in MN IV, p. 609.

52. «ELISA: Una cosa grande! Se lei fosse rimasto... Tutto il pubblico in piedi, frenetico! / GIVIERO: La vera, la vera grande vittoria!» (MN IV, p. 606).

53. Cfr. U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, cit., p. 188. Lo stesso Pirandello scrive a Marta che «Donata evoca quella battuta del lavoro che determinò la sua "liberazione", e allora rivive tutta la scena del terz'atto che segnò il suo trionfo in teatro» (PLA, p. 1016).

54. Cfr. PLA, p. 1030.

ro», oppure si sottolinea che Donata ad un certo punto non recita più, ma ripassa semplicemente la parte a memoria, per poi riprendere a recitare⁵⁵.

Come già nella prima scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello mette qui lo spettatore nella condizione di confrontarsi con ciò che solitamente «del teatro non è destinato a essere visto»⁵⁶, il lavoro dell'attore alle prove. Ma a differenza degli attori chiamati a provare *Il giuoco delle parti* nella prima scena dei *Sei personaggi*, Donata prova – cioè ripassa la parte «a memoria» e subito dopo riprende a recitare – senza l'aiuto di un suggeritore e soprattutto senza un capocomico che la diriga e le suggerisca il modo di entrare nel personaggio. Siamo al teatro degli attori che in *Questa sera si recita a soggetto*, subito dopo la cacciata di Hinkfuss, si sottraggono all'ingerenza dell'autore e del *metteur en scène* per imporsi nella loro autonomia⁵⁷. Non c'è un capocomico o regista che corregga la resa interpretativa dell'attore⁵⁸. L'attrice si corregge da sola, in un percorso di avvicinamento progressivo all'intonazione giusta della battuta, al momento privilegiato dell'immedesimazione con il personaggio. Il percorso conosce momenti di crisi, di insoddisfazione, di perplessità che investono anche il copione, la parola dell'autore:

DONATA: [...] (come ripassandosi ora la parte, senz'alcun tono) «che ne viene» sì «ai vostri atti e ai vostri modi così semplici e pur così soffusi e misurati...» no, non è misurati, «governati» ecco «governati» – ma sarebbe meglio misurati – «misurati da tanta superbia»⁵⁹.

Quel «misurati» al posto di «governati» fa venire in mente l'*Introduzione* (1936) alla *Storia del teatro italiano* di Silvio d'Amico, laddove Pirandello afferma che il «Teatro non è archeologia», esige dei «rimaneggiamenti», e che «l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore, che si può sempre del resto in altro modo salvaguardare, ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico, che deve bearsene»⁶⁰.

Dietro le quinte Donata si mette in discussione come attrice, lotta e suda sette camicie prima di ritrovarsi, ritrovando il suo personaggio. Non solo la ribalta, ma anche il laboratorio attoriale si rivela in *Trovarsi* luogo di delizia ed insieme di

55. Si veda MN IV, pp. 610-611.

56. Cfr. F. Angelini, *Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*, t. I, *L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, p. 475.

57. Alonge osserva come non si faccia il «nome dell'autore né il nome del testo che Donata recita», per concludere che con *Trovarsi* Pirandello «ritorna al teatro all'antica italiano, fatto della sola presenza dell'attore, nella sua sapiente e intatta solitudine». Cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 117.

58. In uno scritto teatrale tardo Pirandello arriverà ad affermare: «In questo momento privilegiato [quello in cui l'attore diventa il personaggio], ogni intromissione del regista, soprattutto di quello moderno, diventa inutile, incongruente. L'attore "rigetta" letteralmente il *metteur en scène*...». Cfr. L. Pirandello, *La diminuzione dei nostri grandi attori dipende dalla supremazia del regista?*, in «Il dramma», 1 luglio 1935, p. 4.

59. MN IV, p. 611.

60. L. Pirandello, *Introduzione al teatro italiano*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 1534-1535.

martirio⁶¹. Se nel finale della commedia recitata l'avventuriera ostenta sicurezza e ottiene facilmente la vittoria sulla sua rivale – «Sono così sicura di lui, vedete, che posso disprezzarvi in sua presenza come voglio!»⁶² – la continuazione della recita nella camera d'albergo, se vogliamo il finale "metateatrale", sposta il senso del testo pirandelliano sulla pratica delle prove in cui l'attrice si mostra invece piena di dubbi e di esitazioni.

D'altra parte, se la vita scivola via dalle mani proprio nel momento in cui ci si consacra interamente all'arte, questo può voler dire anche che l'attrice è chiamata a *svuotarsi* del suo vissuto, che le sue personali esperienze sono da considerarsi inutilizzabili o superflue nell'interpretazione delle creature d'arte. Una posizione «esattamente opposta a quella teorizzata negli stessi anni da Stanislavskij»⁶³ e che già aveva lasciato intendere Salò nel primo atto della commedia, rivolgendosi a Volpes:

Ma credi sul serio, scusa, che per amare ci sia bisogno di sapere come si ama?

61. *Martirio*, la parola che Pirandello mette in bocca a Donata Genzi, si legge in una lettera di Marta Abba allo scrittore datata 23 marzo 1931. Stanca di combattere con i «nemici di fuori e di dentro», con i critici, con i macchinisti, col trovarobe, con gli attori, l'attrice-capocomicca si concede questo sfogo: «Meno mal che fra due mesi sarà finita ma intanto... e dopo... ancora la via Crucis. Per me l'arte così è diventata il mio martirio». Cfr. M. Abba, *Caro Maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, Mursia, Milano 1994, p. 155. Il martirio di Marta attrice-capocomicca nutre segretamente quello di Donata Genzi.

62. MN IV, p. 614.

63. Per la presenza implicita in *Trovarsi*, soprattutto nei dialoghi del primo atto, di questa teoria della recitazione, opposta a quella teorizzata da Stanislavskij, si veda C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, cit., in part. p. 173. La battuta di Salò su cui si chiude il nostro saggio si legge in MN IV, p. 548. Per l'identità dei due critici che discutono sul lavoro dell'attore, Salò e Volpes, si veda l'ipotesi formulata in occasione della registrazione radiofonica della commedia il 2 ottobre 1983 (con Marta Abba ultraottantenne che torna a dar voce al personaggio della Genzi): «molto probabilmente nei personaggi dei due scrittori Pirandello simboleggia due protagonisti e due momenti della storia del teatro italiano: in Volpes, Sabatino Lopez, il vecchio teatro, esperto sino al virtuosismo nello strutturare scene e tipi; in Salò, Massimo Bontempelli, il teatro nuovo, quello che appunto avvertì l'influsso di Pirandello e tentò vie fino allora inesplorate o non battute». Cfr. Laser, *Alla radio. Marta Abba ritorna sulle scene con "Trovarsi" donatole da Pirandello*, in "Gazzetta ticinese", 6 ottobre 1983, p. 19.