

La “strada” come dispositivo drammaturgico: continuità fra *Vestire gli ignudi* e *Ciascuno a suo modo*

MASAKAZU KIKUCHI

Introduzione

È noto che la configurazione «a trittico» del teatro nel teatro pirandelliano non nasce come progetto unitario coevo alla composizione dei singoli testi, ma si consolida soltanto in una fase successiva della parabola creativa. Un segnale decisivo in tal senso risale al 1929, quando Pirandello invia a Max Reinhardt la traduzione di *Questa sera si recita a soggetto*, dichiarando esplicitamente che si tratta della terza parte della «Trilogia del teatro nel teatro»¹: è in quel periodo che Pirandello tende a ripensare retrospettivamente, in chiave sistemica, le proprie sperimentazioni metateatrali. Il disegno viene poi consacrato editorialmente nel 1933, quando Mondadori inaugura la collana delle «Maschere nude», privilegiando la prospettiva formale del teatro nel teatro rispetto al piano storico-genetico. La distanza cronologica di quasi dieci anni che separa la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* dalla nascita della «Trilogia del teatro nel teatro» non è solo un dato di fatto: indica che la nozione stessa di trittico è, in parte, un dispositivo *ex post* che razionalizza e raggruppa esperienze drammaturgiche nate con motivazioni differenti e in contesti produttivi non sovrapponibili.

Sotto questo profilo, si può dire che la categoria di «teatro nel teatro», pur feconda sul piano descrittivo, non va presupposta come principio originario dell'invenzione. Quanto meno fino alla direzione del Teatro d'Arte di Roma

¹ Prima dell'edizione italiana, nel 1929 l'editrice Reimar Hobbing pubblicò una traduzione tedesca a cura di Heinrich Kahn. La “Premessa” che accompagna questa edizione tedesca, dedicata a Reinhardt, è considerata la prima occasione in cui fu presentato il concetto della «Trilogia del teatro nel teatro». Cfr. Tinterri (1986: 133).

(1925–1928), le ragioni che muovono Pirandello verso lo smontaggio dell'illusione scenica sembrano essere state molteplici e dipendenti dalle circostanze del momento in cui scriveva ciascuna opera. Per esempio, ho argomentato altrove² che la motivazione che lo portò a scrivere *Sei personaggi in cerca d'autore* derivava dal suo scetticismo nei confronti dell'arte teatrale e, in particolare, dall'esplorazione della possibilità di sostituire la narrazione con un'«écriture de la représentation»³. Rinunciando a completare il dramma dei personaggi, Pirandello poneva una domanda: se fosse possibile che l'assenza narrativa potesse essere integrata, incarnata e realizzata attraverso la «scrittura della rappresentazione», un processo collaborativo che coinvolgesse regista e attori.

A partire da questa consapevolezza, la domanda si sposta sulla seconda opera della trilogia: quali sono la spinta compositiva e i nuclei tematici di *Ciascuno a suo modo*? L'ipotesi di lavoro che orienta le pagine seguenti è che l'opera risponda innanzitutto a un'indignazione personale e teorica contro l'intromissione brutale degli altri—nei fatti della vita come in quelli dell'arte—ossia contro la pressione giudicante e appropriativa che pubblico, critici e, più in generale, la sfera sociale esercitano sul soggetto e sull'opera, travisandoli, smembrandone l'unità, riducendoli a «caso» d'opinione. Circa un anno prima di scrivere *Ciascuno a suo modo*, Pirandello rilasciò un commento significativo in un'intervista concessa a «Il Messaggero» (21 febbraio 1922)⁴, pur parlando del progetto di un'altra pièce:

Ecco, dice, nel mio nuovo dramma, *Vestire gli ignudi*, a questo punto, cioè tra il secondo e il terzo atto, come pure tra il primo e il secondo, non ci sarà questa pausa, ma un intermezzo,

² Cfr. Kikuchi (2011, 2014)

³ Dort (1986: 18-21) interpreta la cosiddetta «Trilogia del teatro nel teatro» pirandelliana come una «écriture de la représentation», vale a dire come una drammaturgia in cui l'atto della rappresentazione è già iscritto nel testo: le didascalie proliferanti, i dispositivi metateatrali e il conflitto tra personaggi, attori, regista e pubblico rendono la messinscena oggetto stesso della scrittura scenica.

⁴ Il titolo dell'articolo dell'intervista è «Una prova dell'*Enrico IV*». L'intervistatore è Umberto Fracchia. Attualmente è incluso in Pupo (2002: 147).

che si potrebbe chiamare «intermezzo corale», nel senso che proprio avrà funzione di coro. *Vestire gli ignudi* è il dramma di una povera ragazza che non riesce in nessun momento della propria vita a comporsi una maschera: a coprirsi di un abito ... Più cerca di nascondersi, più il caso, gli uomini, la denudano: scoprono la sua miseria, il suo dolore, il suo peccato, la sua vergogna. L'intromissione brutale degli altri nella vita di ognuno di noi, se ci si pensa, è terribile. Nessuno è padrone di sé stesso... Ora, per dare il senso di questo continuo spadroneggiare e intromettersi degli estranei di cui la protagonista del mio dramma è vittima, ho voluto far sentire la presenza e imminenza della strada, intorno alle quattro pareti in cui il dramma si svolge. La strada, con i suoi mille incidenti, i suoi tumulti, lo turba e lo interrompe a capriccio: lo scompone, lo frantuma. Ma non è forse così anche dell'opera di teatro: del dramma che si svolge sulla scena? Calata la tela, ed ecco la platea, gli estranei, i critici, prendere il sopravvento, impadronirsi dei personaggi, discuterli, travisarli, scomporre l'unità dell'opera d'arte, frammentarla a piacer loro, cambiare le idee, capovolgerle. Nei miei intermezzi corali cercherò appunto di riprodurre io stesso il processo che il pubblico farà al mio dramma: la sua vivisezione.

(Pupo 2002: 147)

Come vedremo più avanti, di quel duplice disegno, *Vestire gli ignudi* accoglierà il rumore della strada, che disturba il dramma con incidenti e tumulti, ostacolandone a capriccio lo svolgimento, mentre *Ciascuno a suo modo* realizzerà gli intermezzi corali, istituzionalizzando in forma di coro la ricezione e facendo della pausa tra gli atti il luogo in cui pubblico e critici si impadroniscono dell'opera. Questa autotestimonianza lascia inoltre intendere che, nella mente di Pirandello, le due opere erano originariamente concepite come una sola: un'unità successivamente smembrata. Risulta altresì evidente che i due dispositivi drammaturgici—la «strada» e gli «intermezzi corali»—fungevano da mezzi per rendere esplicita sia la brutale interferenza degli altri nei drammi della vita e della scena, sia una sorta di «vivisezione» dell'arte stessa.

Questa linea interpretativa trova oggi un quadro sistematico nelle proposte di Annamaria Andreoli e Beatrice Alfonzetti, le quali, nell'Edizione Nazionale delle «Maschere nude» (2023), propongono l'idea di una «Trilogia

della strada»⁵ come manifesto anti-verista, affiancando *Vestire gli ignudi* a *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Ciascuno a suo modo*. Secondo le autrici, la trilogia imputa alle voci esterne rappresentate in «strada» l'impossibilità di ridurre i fatti a un'univoca rifigurazione e, al contempo, ne mette in luce l'intervento sostanziale nel processo di composizione dell'opera teatrale.

Muovendo anche dalla ricerca precedente di Andreoli e Alfonzetti, il presente articolo rilegge *Ciascuno a suo modo* da una prospettiva nuova, considerando «strada» come un dispositivo drammaturgico continuo e osservando da vicino come i rumori di *Vestire gli ignudi* si trasformino negli «intermezzi corali» di *Ciascuno a suo modo*. Quest'ultima è stata spesso indagata soprattutto in rapporto alla struttura della «commedia a chiave» quale dispositivo metateatrale, nonché all'etica dell'arte che imita la vita (e viceversa)⁶; qui si impone invece di mettere a fuoco la continuità di dispositivo tra «strada» e «intermezzi corali».

1. «Strada» di *Vestire gli ignudi*: rumori che entrano nella vita

Vestire gli ignudi (1922) è uno dei drammi più lucidi e crudeli di Pirandello, incentrato sulla costruzione narrativa dell'identità: l'atto di vestire i «fatti nudi» con gli abiti seducenti ma falsi dell'interpretazione. Al centro della trama sta una giovane donna, Ersilia Drei. Dopo un'orribile vicenda e il tradimento del fidanzato, tenta il suicidio. Dal momento in cui sfugge per un soffio alla morte, viene «vestita» da voci esterne con abiti

⁵ Andreoli (2023a: 5-44) propone di designare come «Trilogia della strada» le tre opere rappresentate a Napoli nel gennaio 1928 sotto la direzione artistica di Pirandello (*Ciascuno a suo modo*, 26 gennaio; *Vestire gli ignudi*, 27 gennaio; *Sei personaggi in cerca d'autore*, 28 gennaio), poiché in ciascuna la «strada» assume una funzione fondamentale.

⁶ Gardair (1977: 115-126) critica la commedia a chiave come una sorta di «truffa strutturale», sottolineando la natura vampirica dell'arte: l'atto di succhiare la vita e trasformarla in spettacolo. E Squarotti (1977: 7-36) sostiene che gli intermezzi corali trasformano la ricezione in apparato scenico, dissolvono l'unità aristotelica, fondono palcoscenico e platea e promuovono una drammaturgia «esterna». Egli sostiene che quest'opera enfatizza la crisi della mimesi, stabilisce la critica come carattere collettivo e indirizza il teatro nella sfera pubblica.

sempre diversi. Tutto ciò che racconta viene immediatamente riassorbito, distorto e incorporato in una narrazione conveniente per i personaggi maschili: un giornalista (Cantavalle) e un vecchio romanziere (Nota), che ignorano i fatti nudi e crudi della sua tragedia, la interpretano a modo loro, tentando di avvolgerla in una «bella storia». Inoltre, un console (Grotti) e un tenente di vascello (Laspiga), proprio gli uomini che hanno spinto Ersilia al suicidio, oscillano tra rimorso e vanità mentre cercano di rivestirla secondo copioni autoassolutori. Nel frattempo, Ersilia stessa lotta per indossare il proprio sudario secondo la verità in cui crede⁷.

In quest’opera, in cui l’identità si costruisce narrativamente vestendo i «fatti nudi» con l’abito dell’interpretazione, il simbolo sonoro dell’intromissione brutale degli altri—i «rumori della strada che entrano dalla finestra aperta», che Pirandello impiega come dispositivo drammaturgico—svolge un ruolo fondamentale. Nell’intervista citata in precedenza, Pirandello dichiarò: «Volevo far sentire la presenza e l’imminenza della strada, attorno alle quattro mura entro cui si svolge il dramma». Le indicazioni sceniche all’inizio del primo atto esplicitano questa intrusione intenzionale di rumore:

La stanza, benché fornita di due finestre, è piuttosto cupa, quasi in penombra, per la strettezza della via e l’altezza delle case dirimpetto che la opprimono. La via, sotto, è molto rumorosa, e i rumori di essa si udiranno nelle pause, ai luoghi indicati: rotolio di vetture, di carri; campanelli di biciclette, trombe d’automobili, stantuffare strepitoso di motociclette, schiocchi di frusta, fischi, suono confuso di voci, grida di qualche venditore ambulante o d’un giornalaio, baccano di qualche rissa improvvisa. (VI: 47, Sottolineatura mia)

La stanza di Nota è «porosa» all’esterno. Con la polifonia meccanica

⁷ Bazzoni (2020: 152-174) concepisce la «sceneggiatura patriarcale» (Patriarchal Script) evidente in questa opera teatrale come un apparato discorsivo e pratico che riproduce la disuguaglianza basandosi sulla dicotomia di genere. Esso visualizza il funzionamento del potere patriarcale attraverso un meccanismo in due fasi: l’appropriazione e la costruzione di narrazioni incentrate sulle donne da parte dell’autore-intelletto maschile e la rinarrazione della violenza da parte dell’autore-maschio. Bazzoni sostiene che l’autoreferenzialità metateatrale, fingendo incertezza tra verità e finzione, mette invece a nudo la politica di controllo su chi narra e cosa viene messo in scena.

e popolare che pervade costantemente il dramma, l'esperienza uditiva istituisce fin dall'inizio la permeabilità tra sfera privata e quella pubblica, divenendo un contrappunto costante alla costruzione narrativa dell'identità.

Mentre Ersilia racconta i fatti nudi della sua vita rispondendo ad una sorta di interrogatorio di Nota e Cantavalle, il «rumore d'un carro pesante che fa tremare i vetri delle finestre» (VI: 50) e «il suono sguajato d'un organetto» (VI: 64) penetrano nella stanza attraverso le finestre, esercitando una pressione esterna sulla psiche di Ersilia. Ciò emerge soprattutto nella scena in cui avviene un investimento in strada, proprio sotto le finestre. Quando viene rivelato anche il suo segreto di prostituzione con un uomo della strada, un rumore improvviso e violento la colpisce, mentre già trema per l'onta e il ribrezzo.

Come le finestre sono aperte, il baccano della via invade la scena per qualche minuto. Un'automobile e una carrozza si sono scontrate: l'automobile, sterzando, ha schiacciato contro il muro un vecchio che non ha fatto in tempo a scansarlo. Il vecchio è moribondo, o già morto: è sollevato da tanti, tra la confusione, le grida: cacciato in una vettura, che parte di corsa per l'ospedale. La scena esterna risulterà evidente attraverso le grida confuse e scomposte della folla, tra le quali, dopo un grande urto e le prime acutissime esclamazioni: - «Ah! ah! Dio! Dio! Ajuto! Ajuto!» possono emergere queste: «Poveretto!» - «Schiacciato!» - «Da' addietro!» - «Ecco che scappa!» - «È scappato!» - «No! No! Afferralo! Afferralo!» - «È morto!» - «È un vecchio!» - «Correte! Correte!» - «Tenetelo!» - «Schiacciato!» - «È morto!» - «Ho sterzato! Ho sterzato!» - «No, lui: m'è venuto addosso!» - «Non è vero!» - «È stato lui! lui!» - «In galera!» - «Fucilarli!» - «Largo! largo!» - «No, no! non è morto!» - «Uh, poveretto!» - «Corri, corri!» - «Alla Consolazione!» - «Meglio a S. Giacomo!» - «Il cappello, oh!, il cappello!» - «Povero vecchio!» - «Assassini! assassini!» - Sulla scena l'agitazione della folla sottostante si ripercuote nelle mosse e nelle esclamazioni dei tre affacciati. (VI: 56-57)

La finestra è più di una cornice visiva: qui è un dispositivo che rende reale il mondo esterno dentro la stanza (e persino dentro il corpo e la mente di Ersilia) attraverso il rumore. Il «rumore d'un carro pesante che fa tremare i vetri delle finestre» e il «suono sguajato d'un organetto» opprimono fisicamente il corpo di Ersilia con il loro peso e il loro disagio; la polifonia della folla che circonda l'incidente stradale, invece, rappresenta le norme e i principi etici della società insieme alle interpretazioni arbitrarie che le

persone ne danno, agendo sulla vergogna e sul senso di colpa di Ersilia. Non a caso Ersilia sviluppa timore della strada.

Inoltre, la strada non solo rappresenta l'intromissione brutale degli altri nella vita attraverso un paesaggio sonoro che sovrasta la voce di Ersilia (cioè la sua identità autocostruita), ma è anche lo spazio reale che introduce in scena personaggi intenti a rivestirla a loro modo e a costruirne narrativamente l'identità; è, insieme, il luogo decisivo dove Ersilia viene cacciata nuda e costretta alla scelta disperata della prostituzione. L'intrusione del rumore e dei personaggi dalla strada s'intreccia con la diegesi narrativa, e l'acquisizione e la perdita d'identità di Ersilia si imprime non come un dramma visivo, bensì come dramma uditivo. In *Vestire gli ignudi*, la strada funge da dispositivo drammaturgico che rende udibile il confine tra pubblico e privato, consentendo allo sguardo e alla pressione dell'opinione pubblica di invadere il dramma da camera come un «coro di rumori».

2. «Intermezzi corali» di *Ciascuno a suo modo*: commenti portati in scena

Sono gli «intermezzi corali» di *Ciascuno a suo modo* a visualizzare quel «coro di rumori» in palcoscenico, attraverso la disposizione dei personaggi. Come attestato nell'intervista richiamata all'inizio di questo saggio, tali «intermezzi corali» erano stati originariamente concepiti per *Vestire gli ignudi*. In *Ciascuno a suo modo*, «la brutale intrusione degli altri» viene affrontata non solo in rapporto alle vite individuali, ma ancor più in rapporto all'opera d'arte.

Ciascuno a suo modo (1924) è un'opera che, sotto le spoglie di un dramma sulla «relatività dell'interpretazione», come il titolo esplicitamente suggerisce, mette in scena in modo acrobatico il cortocircuito tra vita e rappresentazione teatrale. La vicenda drammatica si fonda su un episodio di cronaca: il suicidio dell'artista Giorgio Salvi alla vigilia delle nozze, dopo aver scoperto un tradimento fra la promessa sposa, l'attrice Delia Morello, e Michele Rocca, cognato dello stesso Salvi. La pièce «interna» rielabora tali fatti.

I due personaggi (Doro Palegari e Francesco Savio) dapprima si scontrano sull'attribuzione della responsabilità (se a Morello oppure a Rocca), ma a metà percorso capovolgono le rispettive posizioni, adottando ciascuno quella dell'altro. Inoltre, l'arco drammatico si sviluppa fino al punto che Morello e Rocca, pur provando repulsione, finiscono ironicamente per riconoscere la propria verità nell'immagine di sé formulata da Palegari e Savio. Al di là del dramma sul palcoscenico, la società reale si dispone come un ulteriore livello dell'apparato scenico. In sala siedono infatti coloro che si riconoscono come modelli «veri» dei personaggi (la celebre Amelia Moreno e il barone Nuti) le cui biografie pubbliche, reali o presunte, alimentano la leggibilità allusiva della finzione teatrale. La macchina teatrale così congegnata consente a Pirandello di riattivare la domanda decisiva: l'arte imita la vita o la vita imita l'arte?

Come si capisce subito, la trama—dove del «fatto nudo» del suicidio di Salvi si danno letture divergenti e, attraverso questo processo, si costruiscono narrativamente le identità di Delia Morello e Michele Rocca—presenta punti di contatto con *Vestire gli ignudi*. Anche la composizione e i temi qui messi in gioco—la volubilità del giudizio sotto l'influsso delle parole degli interessati e dal tempo che passa; l'esistenza che trova l'identità soltanto attraverso le parole degli altri—permangono nell'alveo del relativismo pirandelliano, come già in *Così è (se vi pare)* e in *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Pirandello, tuttavia, dichiarò in un'intervista⁸ rilasciata circa quattro mesi prima della prima che tale trama non era che una scusa, spiegando di aver tentato per la prima volta un «nuovo esperimento».

Io ho voluto qui fare una cosa nuova, per gli altri e per me. Rappresentare l'instabilità della vita, questo continuo muoversi, agitarsi, cambiarsi della vita, a ogni giorno, a ogni ora, a ogni minuto. Noi non abbiamo che delle sensazioni momentanee, fuggevoli, che formano le nostre credenze, le quali però, evidentemente, poggiano su basi incerte, mutevolissime, che possono ad ogni momento muoversi, sgusciar via, sparire, facendo

⁸ Il titolo dell'articolo dell'intervista è «La più indaviolata commedia di Pirandello *Ciascuno a suo modo*» (rivista *Comoedia*, del 15 gennaio 1924). L'intervistatore è Virgilio Martini. Attualmente è incluso in Pupo (2002: 213-216).

crollare ogni cosa, cambiandoci tutti, rendendoci diversi, ignoti a noi stessi. Noi vediamo una cosa in un modo; ma poi cambia un fattore esterno o interno, un elemento qualsiasi che concorreva a farci vedere quella cosa in quel modo; e allora noi la vediamo e la giudichiamo differentemente, se pure la vediamo sempre! Perché a volte essa ci può sparire completamente, noi possiamo dimenticarne o anche, in buona fede, rinnegarla e attribuirla ad altri. E com'è delle cose così è di tutto. Tutto ci cambia, continuamente, e siccome questo *tutto* è ciò che forma la *vita*, ne risulta che la vita è, come dicevo, instabile. Ora, cogliere la vita nella sua *instabilità*, per *fissarla* in una commedia, era un'impresa difficile, che non avevo mai tentata. Ci ho provato ora.

(Pupo 2002: 214)

In altre parole, il «nuovo esperimento» di Pirandello consiste nel tentare di «cogliere la vita nella sua instabilità» e «fissarla in una commedia». Come si è accennato, temi e tesi non sono in sé inediti, poiché rielaborano quanto il drammaturgo aveva più volte affermato altrove; la questione è piuttosto come e con quali metodi drammaturgici affrontare un'impresa che egli stesso dichiarava mai tentata prima.

La chiave di lettura qui proposta è la struttura peculiare degli intermezzi corali. Lo spettacolo presenta due scene aggiuntive denominate «intermezzo corale», rispettivamente dopo il primo e dopo il secondo atto. Ora osserviamo più da vicino che cosa vi accade.

Il dialogo tra Morello e Doro chiude il primo atto, e appena cala il sipario, si rialza. «Sul palco» appare un set che riproduce la parte del corridoio del teatro che conduce ai palchi di platea, alle poltrone, alle sedie e, in fondo, al palcoscenico. Lì, «spettatori» e «critici»⁹, che sembrano aver assistito al primo atto di questa commedia alla prima, si raccolgono in gruppetti, commentando e giudicando *Ciascuno a suo modo*: Alcuni la applaudono, altri la stroncano. In mezzo al brusio, un uomo pallido, sconvolto e tremante d'ira attira l'attenzione gridando: «Calpestare i morti e

⁹ In questo articolo, mentre il pubblico reale che assiste alla rappresentazione di *Ciascuno a suo modo* è indicato con il termine pubblico, gli spettatori e i critici fittizi interpretati dagli attori negli intermezzi corali sono indicati rispettivamente come «spettatori» e «critici», racchiusi tra parentesi.

calunniare i vivi!» (ENMN1: 368). Due compagni cercano di calmarlo e lo portano via. Uno «spettatore» mondano spiega che quell'uomo è il barone Nuti, trasfigurato nella commedia nel barone Rocca, e che l'opera si ispira a un fatto realmente accaduto. Suona quindi la campana che annuncia la ripresa. Nel corridoio ormai vuoto, mentre gli «spettatori» tornano ai loro posti, sopraggiunge l'attrice Moreno, ugualmente furibonda per il contenuto dell'opera, che esclama: «Voglio punire, debbo punire quest'infamia!» (ENMN1: 370). Anche lei era una vera protagonista dell'incidente, trasfigurata nella commedia nell'attrice Morello. Convinta dal compagno a riflettere, rientra in sala per vedere il secondo atto.

Alla fine del secondo atto, quando Morello e Rocca escono insieme dopo essersi ritrovati, il sipario si rialza di nuovo, come dopo il primo. Il palcoscenico, ancora una volta, imita il corridoio del teatro. Questa volta, però, gli «spettatori» tardano a uscire. Di lì a poco, si odono rumori tumultuosi e urla provenire dalle porte che conducono alla platea e al palcoscenico. In mezzo al caos, gli «spettatori» che finalmente emergono testimoniano che la Moreno, irrompendo furiosa sul palcoscenico, avrebbe schiaffeggiato l'attrice protagonista che interpreta Morello. Gli attori di *Ciascuno a suo modo* si riversano quindi nel corridoio, dichiarando di non poter proseguire la recita; ne nasce un aspro confronto con gli «spettatori» non convinti. Tra loro, il barone Nuti accusa il drammaturgo di averlo costretto a esibire in scena la propria angoscia, a dire e a fare ciò che nella vita non direbbe né farebbe. Arriva anche la Moreno e protesta furiosamente con il regista sostenendo che «non è possibile abbracciare quell'uomo». Eppure, appena si guardano, Moreno e Nuti ripetono le stesse battute e gli stessi gesti visti alla fine del secondo atto, e se ne vanno esattamente allo stesso modo. Hanno fatto, loro malgrado e sotto gli occhi del pubblico, ciò che l'arte aveva previsto.

Tradizionalmente il coro funge da narratore, commentando per il pubblico la situazione e la psicologia dei personaggi; in esso si proiettano anche le reazioni della sala, sì che, per ironia drammatica, la platea vede oggettivata la

propria ignoranza. In questo senso è notevole che Pirandello denomini «corali» questi intermezzi carichi sia di informazioni ignote al pubblico sia delle reazioni di «spettatori» e dei «critici». La funzione principale degli intermezzi corali, in quanto dispositivo drammaturgico, è presentare diversi piani di realtà: attraverso i commenti degli «spettatori» sulla recita a cui ha appena assistito, l'allusione ai fatti reali che hanno ispirato la commedia (essi stessi già travestiti dall'arte) e la presenza degli «interessati», si generano diversi livelli di linguaggio e di realtà. Entro questa membrana fra vero e finto, il pubblico è indotto a cercare il livello che appare più «reale». Lo stesso Pirandello precisa che il primo intermezzo corale è lo spazio in cui si presentano criticamente tre realtà distinte, mentre il secondo è lo spazio per «il conflitto tra questi tre piani di realtà» (ENMN1: 362).

Con questa presentazione del corridojo del teatro e del pubblico che figurerà d'aver assistito al primo atto della commedia, quella che da principio sarà apparsa in primo piano sulla scena quale rappresentazione d'una vicenda della vita, si darà ora a vedere come una finzione d'arte; e sarà perciò come allontanata e respinta in un secondo piano. Avverrà più tardi, sul finire di questo primo intermezzo corale, che anche il corridojo del teatro e gli spettatori saranno anch'essi respinti a loro volta in un piano più addietro; e questo avverrà allorché si verrà a conoscere che la commedia che si rappresenta sul palcoscenico è a chiave: [...] La presenza in teatro, tra gli spettatori della commedia, della Moreno e del Nuti stabilirà allora per forza un piano di realtà ancora più vicino alla vita, lasciando in mezzo gli spettatori alieni, che discutono e s'appassionano soltanto d'una finzione d'arte. Si assisterà poi nel secondo intermezzo corale al conflitto tra questi tre piani di realtà, allorché da un piano all'altro i personaggi veri del dramma assalteranno quelli finti della commedia e gli spettatori che cercheranno di interpersi. E la rappresentazione della commedia non potrà più, allora, aver luogo.

(ENMN1: 361-362)¹⁰

Secondo tale chiarimento, Pirandello distingue tre piani di realtà a seconda della loro prossimità alla vita. Nel primo atto, il pubblico, che è

¹⁰ Le indicazioni sceniche iniziali per Primo intermezzo corale qui riportate sono pressoché identiche a quelle precedentemente espresse da Pirandello nella suddetta intervista per la rivista *Comoedia*.

nella vita reale, percepisce la vicenda rappresentata sul palco—con l'attrice Morello, il Michele Rocca e anche Doro e Francesco, che litigano sulla responsabilità del suicidio di Salvi—come «un evento della vita»: un livello molto vicino alla realtà cui esso appartiene. Con l'avvio del primo intermezzo corale e i commenti di «spettatori» e «critici» sul primo atto, il pubblico riclassifica quei finti «spettatori» e «critici» come primo piano di realtà, più prossimo alla vita reale; di conseguenza retrocede la recita e i suoi personaggi a livello di finzione d'arte. È il naturale effetto di svelamento dell'artificio teatrale. Ha portato alla rottura della quarta parete e l'effetto di straniamento ha allargato il divario tra il pubblico e la rappresentazione teatrale. Non c'è niente di strano. Il punto delicato si situa nella fase successiva. Quando la commedia è riconosciuta come a chiave e si apprende che i diretti interessati sono in sala, il pubblico comincia a percepire la Moreno e il barone Nuti come parte di un livello di realtà ancor più vicino alla vita; gli «spettatori» e i «critici» che compaiono all'inizio dell'intermezzo passano così in secondo piano, mentre la trama e i personaggi del primo atto scivolano al terzo.

Che cosa intende Pirandello con questo secondo mutamento percettivo? Prima di rispondere a questa domanda, va chiarito il «conflitto tra tre piani di realtà» evocato per il secondo intermezzo corale. L'indignazione di Moreno e Nuti si rivolge anzitutto al livello della finzione artistica (l'attrice protagonista e l'autore) che imita il loro dramma ed espone il loro dolore in scena; si volge poi al livello degli «spettatori» e dei «critici» che ne godono e ne fanno oggetto di discussione. La loro rabbia diretta all'attrice protagonista e all'autore, che appartengono al regno fittizio dell'arte, oltre a denunciare l'esibizione del privato, rivela anche un timore esistenziale della finzione stessa: il timore che l'arte opprima la vita, che il destino sia da essa dominato. La Moreno si riconosce nella voce e nei gesti dell'attrice protagonista e reagisce con repulsione; Nuti pare atterrito profondamente all'idea di ripetere parole e azioni di Morello e Rocca. Soprattutto, la scena finale del secondo intermezzo mostra che Moreno e Nuti giungono alla

propria verità solo attraverso lo specchio offerto dai personaggi scenici, cioè attraverso il mezzo artistico del teatro, esibendo l'ironica situazione in cui la vita imita l'arte. Questa consapevolezza della correlazione tra «arte» e «vita» sarà ripresa nel capitolo seguente, in rapporto alle tendenze artistiche coeve. L'indignazione verso «spettatori» e «critici» può inoltre leggersi come ricostruzione in scena della «vivisezione» del dramma operata dalla platea a sipario calato, proprio come diceva Pirandello nell'intervista del 1922 a «Il Messaggero». La drammaturgia inizialmente pensata per *Vestire gli ignudi* trova qui la propria piena realizzazione.

Torniamo ora alla domanda. Che cosa voleva mostrare Pirandello introducendo in sala i «direttamente interessati» (Moreno e il barone Nuti) e producendo il nuovo scarto nella percezione dei piani di realtà? In sintesi, egli intendeva rendere percepibile l'instabilità della vita—tema prescelto e tentato di fissare per la prima volta in questa commedia—attraverso il drastico mutamento dello sguardo del pubblico dal primo atto al secondo intermezzo corale. In tale processo, il dramma del primo atto, inizialmente percepito come «una vicenda della vita», il primo piano di realtà più vicino all'esistenza reale, viene improvvisamente respinto al terzo piano, il più distante; gli «spettatori» e i «critici», che funzionavano come specchio del pubblico, risultano riconosciuti come entità di finzione. Certamente, in *Così è (se vi pare)* e *Sei personaggi in cerca d'autore*, l'impossibilità di comprensione reciproca attraverso le parole e l'incertezza percettiva della realtà a causa del passare del tempo erano state insistite. Tuttavia, nella coscienza di Pirandello, esse esigevano una piena incarnazione formale. La natura fittizia della realtà e l'instabilità della vita potevano essere fissate in commedia proprio attraverso gli intermezzi corali, assunti a dispositivo drammaturgico.

La «strada», che in *Vestire gli ignudi* fa irruzione dall'esterno come elemento di disturbo—figurando «l'intromissione brutale degli altri nella vita»—, si sviluppa in modo continuo dal rumore fisico in *Vestire gli ignudi* al discorso istituzionale in *Ciascuno a suo modo*. I «rumori della strada che entrano dalla finestra aperta» e gli «intermezzi corali» come coro

critico funzionano come strumenti drammaturgicamente equivalenti; questi ultimi, tuttavia, acquisiscono qui un significato ulteriore: «cogliere la vita nella sua instabilità» e «fissarla in una commedia». La «strada», intesa come dispositivo che mette in comunicazione il dramma e la società introducendo nel mondo finzionale il discorso pubblico, conoscerà in Pirandello successive ricalibrature di senso.

3. L'espansione della «strada» tra mondo reale e finzione

Per Pirandello, sia come individuo che come drammaturgo, la «strada» è percepita come segno dell'«l'intromissione brutale degli altri nella vita»; nondimeno, egli la introduce deliberatamente nell'opera proprio in quanto tale. Come si è visto nel capitolo primo, l'incidente stradale che avviene sotto le finestre di *Vestire gli ignudi* fornisce un esempio chiaro: assistendo alla scena, Ersilia e il vecchio romanziere Nota scambiano il seguente dialogo.

ERSILIA (dopo una pausa, con gli occhi fissi, impauriti) La strada... Che orrore!

LUDOVICO E che scuola per chi scrive! Si libera degli impedimenti volgari, l'immaginazione. Come se si campasse sulle nuvole! Ma la strada c'è, con la gente che vi passa, i rumori della vita; la vita degli altri, estranea ma presente, che frastorna, interrompe, intralcia, contraria, deforma... Noi vogliamo stare insieme, comporre insieme una bella favola? Sì, e supponi che fossi stato io, per caso, giù nella strada, investito. Che staresti a fare più qua, tu? [...]

(VI: 57)

La «strada» appare insieme limite e scuola dell'immaginazione: realtà che frastorna e interrompe, ma anche luogo in cui lo scrittore impara a misurarsi con la vita degli altri. In questa prospettiva, la «strada» è già una dichiarazione d'intenti poetica di Pirandello stesso: integrare la realtà nell'arte senza smarrirne la resistenza.

A dire il vero, Pirandello aveva introdotto un vero e proprio «documento umano» nel tessuto stesso del primo atto di *Vestire gli ignudi*. L'episodio che coinvolge Ersilia e Nota—uno scrittore che, letta su un giornale la notizia del tentato suicidio di una donna delusa d'amore, le offre aiuto—rielabora

La “strada” come dispositivo drammaturgico: continuità fra *Vestire gli ignudi* e *Ciascuno a suo modo*

un fatto reale legato al conterraneo Luigi Capuana e alla moglie Adelaide Bernardini, come testimonia il racconto breve di Capuana *Dal taccuino di Ada*¹¹. Inoltre, le parole accusatorie di Adelaide che denunciano il «plagio» di Pirandello (*Spogliare i morti... e Calunniare i vivi*)¹²—con una leggera modifica nell’espressione—riemergono in *Ciascuno a suo modo* nella celebre invettiva del barone Nuti: «Calpestare i morti e calunniare i vivi!». Anche qui, dunque, rumori, voci e critiche del mondo reale—«rumori della strada» per lo scrittore—vengono sublimati in dialogo e azione scenica.

Questa linea trova compimento nella “Premessa” allegata all’edizione del 1933 di *Ciascuno a suo modo*, quando Pirandello—impegnato nella nuova edizione *Maschere Nude*, riunendo quest’opera insieme a *Sei personaggi in cerca d’autore* e *Questa sera si recita a soggetto* in un unico volume come «Trilogia del teatro nel teatro»—fissa prescrizioni che espandono lo spazio teatrale fin dall’inizio.

La rappresentazione di questa commedia dovrebbe cominciare sulla strada o, più propriamente, sullo spiazzo davanti al teatro, con l’annunzio (gridato da due o tre strilloni) e la vendita d’un «Giornale della Sera» appositamente composto su un foglio volante, di modo che possa figurare come un’edizione straordinaria, sul quale a grossi caratteri e bene in vista, nel mezzo, fosse inserita questa indiscrezione in esemplare stile giornalistico

IL SUICIDIO DELLO SCULTORE LA VELA
E LO SPETTACOLO DI QUESTA SERA
AL TEATRO... (Il nome del Teatro)

(ENMN1: 327)

¹¹ L’articolo apparso sul giornale «La Tribuna» (il 15 agosto 1895) che riportava il tentativo di suicidio di Adelaide Bernardini, letto da Capuana (e anche da Pirandello), è incluso in VI (40). Inoltre, i dettagli della controversia tra la signora Bernardini e Pirandello sono approfonditi in Giacobbe (2020: 191-200) e Meli (2010: 35-58).

¹² La signora Adelaide, dopo aver accusato Pirandello sul giornale «Giornale d’Italia» (il 21 novembre 1922) di aver plagiato il racconto breve di suo marito Capuana, suggerì ironicamente che ora avrebbe dovuto scrivere altre due opere, proponendo i titoli *Spogliare i morti* e *Calunniare i vivi*. Pirandello risponde il giorno successivo (22 novembre) facendosi intervistare da «L’Epoca», in cui sostiene che si è servito per l’antefatto d’una sua commedia com’era suo pieno diritto di certi cosiddetti «documenti umani». Cfr. Andreoli (2023b: 36)

Non basta. Gli spettatori che entreranno nel teatro per comperare i biglietti, vedranno nei pressi del botteghino l'attrice di cui il giornale ha dato le iniziali A. M., cioè Amelia Moreno là in persona, fra tre signori in smoking che invano cercheranno di persuaderla a rinunciare al proposito d'entrare nel teatro ad assistere allo spettacolo;

(ENMN1: 328)

Intanto, contemporaneamente, gli spettatori già entrati, o che a mano a mano entreranno, troveranno nel ridotto del teatro, o nel corridojo davanti la sala, un'altra sorpresa, un altro motivo di curiosità e fors'anche d'apprensione in un'altra scena che farà colà il barone Nuti coi suoi amici.

(ENMN1: 328)

Certamente, se misurata rispetto all'intento di Pirandello, la prima edizione conteneva un'aporia: il pubblico avrebbe potuto percepire gli «spettatori» o le «parti interessate»—che erano sempre presenti sul palco (sebbene travestito nei corridoi del teatro) —come la propria immagine speculare? Gli intermezzi corali stessi non sarebbero potuti apparire al pubblico come un'estensione dell'atto precedente? In altre parole, era stata eliminata la possibilità di confusione tra gli «spettatori» interpretati dagli attori e il pubblico reale. La “Premessa” del 1933, invece, prescrive che gli attori che interpretano «spettatori» e «parti interessate» si mescolino al pubblico reale in spazi sociali reali come piazza, botteghino o ridotto, accrescendo la probabilità che il pubblico percepisse gli «spettatori» e le «parti interessate» come esistenti su un piano di realtà più vicino al proprio. Inoltre, l'utilizzo di oggetti appartenenti allo stesso livello di realtà del pubblico (le edizioni straordinarie dei giornali) avrebbe probabilmente ottenuto un effetto simile. In breve, estendendo effettivamente lo spazio teatrale alla strada, Pirandello realizza pienamente la «strada» come rappresentazione della realtà all'interno dell'arte¹³.

Da ultimo, la correlazione tra «arte» e «vita»—tema centrale di *Ciascuno a suo modo*—va osservata nel quadro delle coeve avanguardie. Nel

¹³ Pirandello aveva già tentato di ampliare lo spazio teatrale includendo la platea, i palchi e persino il ridotto del teatro nell' «Intermezzo» di *Questa sera si recita a soggetto* (1930).

primo quarto del Novecento, futuristi, dadaisti e avanguardia sovietica sperimentano forme di coinvolgimento diretto del pubblico e di immissione della realtà nell'arte. *Ciascuno a suo modo* di Pirandello, con la sua struttura unica, si colloca in dialogo con tale traiettoria, pur distinguendosi per l'uso analitico dell'apparato. Come ha ricordato Silvio D'Amico (MN3 2007: 310), Virgilio Talli, nel 1919 fece mescolare gli attori al pubblico nella sua messinscena di *Fanny's First Play* di George Bernard Shaw; nella stagione 1923-24 *I paladini della dama in lutto* di Ossip Felyne impose il blocco della recita, trasformando il dramma in «commedia in due atti senza terzo»; in Francia, nel quarto atto di *S'il vous plaît* (1920) di André Breton e Philippe Soupault, gli attori-spettatori sedevano realmente in platea e recitavano le loro battute; e in *Ciò che più importa* di Nikolaj Evreinov, l'azione si svolgeva ripetutamente in sala. In questo contesto, l'originalità di *Ciascuno a suo modo* si concentra in due aspetti: la sovrapposizione, negli intermezzi corali, di un piano teatrale totalmente eterogeneo—retto da codici irripetibili quali la presenza degli «interessati» e l'evento unico della «prima»—sopra un dramma borghese; e il riesame, dentro questi intermezzi, della relazione esistenziale speculare tra «arte» e «vita». Come percepiva Pirandello stesso questo rapporto? Mentre le tendenze letterarie della sua epoca miravano, consciamente o inconsciamente, a rivitalizzare l'arte incorporando elementi di realtà e di vita nel regno dell'arte e della finzione, Pirandello attinge la materia dalla realtà (anche se con una riserva sul fatto che anche questa vicenda sia un falso) e, per contrappasso, costringe i protagonisti a imitare la finzione: incorpora deliberatamente la «strada» nella commedia per affermare, paradossalmente, l'autonomia dell'arte e la sua supremazia formale sulla vita.

Conclusione

L'analisi condotta ha mostrato che la «strada» non è un semplice motivo realistico o un fondale d'ambiente, bensì un dispositivo drammaturgico che attraversa in continuità *Vestire gli ignudi* e *Ciascuno a suo modo*, mutando

forma senza perdere funzione. In *Vestire gli ignudi* la «strada» irrompe come dramma sonoro, rendendo udibile la porosità tra sfera privata e sfera pubblica e imprimendo sul corpo e sulla psiche di Ersilia la violenza delle voci altrui. In *Ciascuno a suo modo*, la stessa logica d'intrusione si istituzionalizza negli intermezzi corali, dove il rumore si converte in discorso (commenti, giudizi, grida degli «spettatori» e dei «direttamente interessati»): la «strada» entra in teatro non soltanto come rumore che filtra dalla finestra, ma come coro critico che occupa corridoi, ridotti e perfino lo spazio urbano antistante il teatro, secondo la “Premessa” del 1933. In tal senso, la continuità non è tematica, bensì operativa: dal rumore alla parola, dalla finestra al corridoio, dal fuori al dentro, la «strada» funge da cerniera tra vita e arte, senza però dissolverne i confini.

Questa prospettiva consente anche di storicizzare l'etichetta del «Trilogia del teatro nel teatro» come costruzione *ex post*, e di affiancarla, con le cautele del caso, alla proposta di una «Trilogia della strada». Tale asse non sostituisce le chiavi di lettura consolidate (commedia a chiave, metateatro, relativismo percettivo), ma le ricompone in un quadro in cui la pressione della ricezione—pubblico, critici e società—diventa una forza drammaturgica primaria. La «strada» non introduce dunque più realtà in scena in senso verista; al contrario, smonta la pretesa di una realtà univoca, esponendo i meccanismi attraverso cui la realtà viene rifigurata, vivisezionata, appropriata dagli sguardi e dalle parole di chi giudica.

Sul piano formale, il passaggio da *Vestire gli ignudi* a *Ciascuno a suo modo* mostra come Pirandello trasformi un disturbo acustico in una grammatica scenica. L'evento incidentale che in *Vestire gli ignudi* turba l'azione diventa in *Ciascuno a suo modo* una struttura di montaggio tra piani di realtà: gli intermezzi corali retrocedono la vicenda vista come vita a finzione d'arte, poi spingono ancora più indietro i «finti spettatori», quando la presenza in sala dei «direttamente interessati» apre un ulteriore piano, prossimo alla vita. In quel salto, il pubblico esperisce spaesamento e straniamento non come effetti accessori, ma come funzione del dispositivo:

la «strada» ribalta la gerarchia percettiva, costringendo il pubblico a riclassificare, di volta in volta, ciò che appare più «reale».

Sul piano etico, la «strada» rende visibile e udibile la violenza appropriativa che il giudizio sociale esercita sul soggetto e sull'opera d'arte. In *Vestire gli ignudi*, i rumori del fuori schiacciano la fragile autorappresentazione di Ersilia; in *Ciascuno a suo modo*, il coro di «spettatori» e «critici» e l'irruzione di Moreno e Nuti praticano la «vivisezione» dell'opera da parte della platea. Ma il paradosso pirandelliano è che l'ingresso della «vita» serve, per contrappasso, ad affermare l'autonomia dell'arte: quando, nel secondo intermezzo corale, la vita finisce con l'imitare la finzione, l'arte rivela il proprio primato formale non perché copia il reale, ma perché sa fissare l'instabilità del vivere nella forma.

Ne derivano tre conseguenze critiche. In termini poetologici, la «strada» si configura come tecnica di mediazione tra diegesi e paratesto: ciò che in *Vestire gli ignudi* è didascalia sonora, in *Ciascuno a suo modo* diventa norma di allestimento (la «Premessa») e protocollo di ricezione (gli intermezzi corali). In termini storici, la soluzione pirandelliana dialoga con coeve pratiche d'avanguardia come contaminazione tra sala e scena e mobilitazione del pubblico, ma se ne distingue per l'uso analitico dell'apparato: non uno sfondamento del reale a fini scandalistici, bensì un laboratorio di percezione. In termini interpretativi, da ultimo, *Ciascuno a suo modo* va letto meno come mero caso di commedia a chiave e più come tappa di un progetto drammaturgico che, partendo dalla «finestra» di *Vestire gli ignudi*, approda al «corridoio» e alla «platea»: una cartografia dello sguardo sociale, messa in forma teatrale.

In conclusione, la «strada» pirandelliana è un dispositivo drammaturgico che converte la società e il suo sguardo in materiale di commedia e, insieme, espone le condizioni della sua stessa teatralizzazione. *Vestire gli ignudi* e *Ciascuno a suo modo* mostrano i due poli di questa operazione—il rumore che invade e la parola che giudica—disponendoli su un'unica traiettoria. Questa traiettoria illumina sia la costruzione editoriale *ex post* del

trittico, sia la proposta di una possibile «Trilogia della strada», e offre un asse metodologico trasferibile: leggere Pirandello attraverso i dispositivi (sonori, spaziali, ricettivi) più che attraverso etichette tematiche.

Riferimenti bibliografici

Testi:

Luigi Pirandello

ENMN1 *Maschere Nude* |1|, a cura di Annamaria Andreoli, Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo, Milano, Mondadori, 2023 (Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello).

MN3 *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. III, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2007.

VI *Vestire gli ignudi*, a cura di Annamaria Andreoli e Beatrice Alfonzetti, Milano, Mondadori, 2023.

Studi:

Andreoli A.

2023a *Nuovi documenti per i «Sei personaggi in cerca d'autore»*, in «Ariel», V, n. 9, gennaio/ giugno, Roma, Bulzoni, 5-44.

2023b *Il manifesto anti-verista di Pirandello*, in *Vestire gli ignudi*, a cura di Annamaria Andreoli e Beatrice Alfonzetti, Milano, Mondadori, 3-40.

Bazzoni A.

2020 *The (Un)Masking of Patriarchal Power in Pirandello's Six Characters in Search of an Author and Clothing the Naked*, in «MLN», 135, 1, January, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 152-174.

Dort B.

1986 *Une écriture de la représentation*, in «Théâtre en Europe», n. 10, avril, Paris, Éditions BEBA, 18-21.

Gardair J. M.

1977 *Vampirismo dell'arte e matricidio in «Ciascuno a suo modo»*, in AA.VV., *Il teatro nel teatro di Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 115-126.

Giacobbe G.

2020 *Adelaide Bernardini: polemiche e rivalità*, in «Revista Internacional De culturas y literaturas», Sevilla, Universidad de Sevilla, 191-200.

La “strada” come dispositivo drammaturgico: continuità fra *Vestire gli ignudi* e *Ciascuno a suo modo*

Kikuchi M.

2011 *Studio della “Trilogia del teatro nel teatro” di Pirandello: l’assenza di narrazione e l’écriture di messi in scena nei Sei personaggi in cerca d’autore*, «Academic bulletin», no. 76, Kyoto, Università degli Studi Stranieri di Kyoto, 261-276 (菊池正和「ピランデッロの「劇中劇三部作」研究 ―叙述の不在と上演のエクリチュール その1『作者を探す六人の登場人物』, 『京都外国語大学研究論叢』第76号, 261-276).

2014 *Il rapporto tra la messa in scena improvvisata e il testo narrativo nella “Trilogia del teatro nel teatro”*, «Studies in Language and Culture», no. 40, Osaka, Graduate School of Language and Culture of Osaka University, 61-82 (菊池正和「「劇中劇三部作」における即興演出と叙述テキストの関係性について」, 『言語文化研究』第40号, 大阪大学大学院言語文化研究科, 61-82).

Meli P

2010 *Accusa di plagio per “Vestire gli ignudi”. La vedova Capuana contro Pirandello*, in *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 35-58.

Pupo I.

2002 *Interviste a Pirandello «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Squarotti G. B.

1977 *La trilogia pirandelliana e il rinnovamento del teatro*, in AA.VV., *Il teatro nel teatro di Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 7-36.

Tinterri A.

1986 *Le prime messinscène di “Questa sera si recita a soggetto” in Testo e messa in scena in Pirandello*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 133-146.