

Andrea Gialloredo

Antonella Di Nallo

I confini della scena. La fortuna di Pirandello attraverso «Comœdia» e altri saggi.

Roma

Bulzoni

2010

ISBN: 9788878704947

Il volume pubblicato da Antonella Di Nallo, apparso nella collana *La fenice dei teatri* diretta da Franca Angelini e Carmelo Alberti, restituisce uno spaccato mosso e dinamico delle interazioni tra la sintassi di una forma ibrida ma pur sempre attinente alla vita scenica come quella teatrale e le implicazioni letterarie focalizzate attorno alla specificità del testo, materia prima sulla quale si fonda l'opera di attori, regista, suggeritore, scenografi. Da tale duplice natura della rappresentazione origina il compromesso, evidenziato da Pirandello, tra la forma «meno reale e tuttavia più vera del poeta e la forma meno vera e tuttavia più reale dell'attore»; proprio in virtù di questo patto che impegna le figure professionali investite della responsabilità dell'allestimento di un lavoro letterario, la realizzazione delle idee dell'autore trae la linfa del dialogo con il pubblico e con la critica. S'incontrano al levarsi del sipario le esperienze più diverse, tutte segnate però da una vocazione demiurgica che sconfinerà sovente nel mito (dalle pagine della monografia si affacciano, impegnati in un fitto scambio, i maggiori protagonisti del teatro primonovecentesco: il corego Bragaglia, Pirandello drammaturgo e capocomico, Eleonora Duse e Sarah Bernhard, Max Reinhardt, Silvio D'Amico e molti altri). La studiosa manifesta un interesse particolare ai «casi di interferenza tra i generi, di "trascrittura" intesa nel senso di violazione dei confini tra le discipline e dissoluzione di forme e canoni» e il saggio offre piena conferma alla validità di un tale approccio anche grazie alla duttilità degli strumenti metodologici di volta in volta adottati. Romanzo, cinema, arti plastiche e figurative sono costantemente chiamati in causa per meglio sondare le proprietà di quella chimerica entità rappresentata dal teatro moderno, distaccatosi finalmente, grazie alla rivoluzione epistemologica e tecnica novecentesca, dalle scaturigini classiche (permane tuttavia il nesso inscindibile tra rito teatrale e orizzonte della polis, come ben testimoniano le pagine dedicate alla discussione in epoca fascista di un progetto di teatro di Stato tendente a superare l'elitarismo delle ricerche sperimentali condotte in «spazi d'eccezione» quali il Teatro d'Arte o il Teatro degli Indipendenti). Lo spazio scenico è un luogo di attraversamenti e di sconfinamenti: «se è vero che la parola confine sta a significare propriamente separazione fra spazi contigui, e frontiera, invece, soglia oltre la quale è pericoloso avventurarsi, principio di un luogo estraneo, allora è possibile pensare alla storia del teatro come a un universo da sempre segnato da confini e frontiere, linee mobili ma anche sfrangiate, interessate da attraversamenti e incursioni. Spazio composito, "scontornato perimetro gassoso", continuamente conteso, diviso fra linguaggi di diversa natura, diviso prima di tutto fra i due poli del letterario e del non letterario, fra ciò che è arte e ciò che - si suppone - arte non è» (p. 12, in *Premessa*).

Crocevia di linguaggi e di storia, il teatro italiano della prima metà del Novecento nella sua alterna vicenda d'impermeabilità e di aperture agli influssi della ricerca teatrale in atto negli altri paesi europei trova sedi appropriate di divulgazione e di dibattito tra conservatori e fautori del nuovo in riviste come «Comœdia», oggetto del corposo studio dedicato alla rassegna delle occorrenze pirandelliane (testi, articoli, recensioni e polemiche) che hanno trovato larga ospitalità durante l'intero arco cronologico, 1919-1934, delle annate della prestigiosa testata diretta nei primi anni da Umberto Fracchia. Segue, sempre nella chiave dell'esplorazione di territori liminari (sopra e dietro il palcoscenico), un'incursione nel mondo in via di liquidazione dei suggeritori con il capitolo *Fuori dalla buca e dentro il testo. La figura del suggeritore fra teatro e letteratura nel primo Novecento*; sullo spunto del libro di memorie di Achille Ponzi, *Dal buco del suggeritore*, viene ripercorsa una

gloriosa tradizione che fa di questa figura di servizio un mediatore con l'universo testuale, ruolo particolarmente rilevante quando questo volto in ombra sale sotto i riflettori e approda come personaggio nell'ambito degli esperimenti metateatrali (oltre Pirandello, Di Nallo ricorda *Il suggeritore nudo* di Marinetti, impegnato a sabotare la fedeltà al copione spingendo gli attori a dimenticare le battute). Chiude la prima parte un documentato saggio sull'attività e i trascorsi italiani del drammaturgo croato Milan Begović, traduttore di Pirandello e collaboratore di «Comœdia», il cui dramma *L'avventuriero davanti alla porta* fu messo in scena a Roma da Bragaglia nel 1928. L'attività di questo intellettuale oggi quasi dimenticato è ricollegata all'evoluzione dei rapporti tra cultura italiana e jugoslava e ai tormentati svolgimenti della politica e della diplomazia italo-balcanica tra le due guerre (cui contribuiscono anche iniziative come il convegno presso l'Accademia d'Italia del 1934, dedicato al tema teatro e Stato, cui parteciparono oltre a Begović personalità del calibro di Craig, Maeterlinck, Gropius, Hauptmann). Efficace, allo scopo di delineare la poetica dello scrittore, il raffronto col più noto connazionale Miroslav Krleža, portavoce di una diversa sensibilità nei confronti dell'impegno sociale e politico. La sezione centrale ospita due contributi dannunziani che ci proiettano nelle atmosfere del teatro di poesia, laddove vige l'imperativo del primato della parola sul gioco scenico. Nel primo, un denso studio su *La città morta*, si fronteggiano le visioni contrapposte della classicità e del suo recupero teatrale riscontrabili in Rilke, Hoffmannsthal, d'Annunzio. Tragedia in accezione nicciana, bellezza, recitazione ieratica improntata alla nobiltà della statuaria, estetica delle rovine sono solo alcuni degli snodi dell'analisi che perimetra i termini antifrastici della percezione del tempo come iterazione sacrale o come impermanenza e decadimento. A dittico sta un altro confronto, questa volta tra la concezione suprema della parola in d'Annunzio e la sua insufficienza a fronte della bellezza che dimora nel fenomenico e vive del brivido dell'agonia e della morte in Mishima, appassionato lettore dell'opera del vate e traduttore in giapponese de *Le martyre de Saint Sébastien*, immagine simbolica pregnante di riferimenti erotico-artistici che connotano l'immaginario del sublime dello scrittore nipponico. La terza e ultima parte del volume, dedicata alle metamorfosi e ai richiami tra i generi del romanzo e del dramma, ci introduce nell'officina di un maestro del teatro di regia come Bragaglia, qui alle prese con una riduzione del *Mastro-don Gesualdo* figlia del rinnovato clima di adesione al modello verghiano favorito dall'attenzione di critici come Luigi Russo e dalle prove dei nuovi narratori degli anni Trenta. Infine è affrontata l'operazione siloniana di adeguamento al mezzo teatrale dei motivi più autentici della sua arte, su tutti la disposizione pauperistica e il tormento del problematismo di ordine etico. Il romanziere abruzzese è ricondotto al filone del dramma di coscienza, di cui sono stati antesignani in Italia Ugo Betti e Diego Fabbri, incrociato con reminiscenze di carattere liturgico e rituale assimilate nel corso dell'infanzia. L'alta cifra spirituale dell'*Avventura di un povero cristiano* contraddistingue un testo che naturalmente si colloca nella mente dell'autore in strutture drammaturgiche. Per Silone, l'opzione teatrale non rappresenta il risultato di una scelta volta all'ottimizzazione dei fattori tecnici nell'organizzazione della materia letteraria: il dramma, piuttosto, si avvale della sua vicinanza all'apologo e alle arcaizzanti favole popolari riuscendo così a calare nell'ambientazione remota dell'età celestiniana l'eterno conflitto tra gli umili e il Potere.