

ZSUZSANNA BALÁZS

IL TEATRO DELL'IO ANTITETICO

Lo sdoppiamento dell'*io* nel teatro di Luigi Pirandello
e in quello di William Butler Yeats

Maschere, maschere... Ciascuno si racconta la maschera come può – la maschera esteriore. Perché dentro c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori.¹ (Pirandello, *L'umorismo*)

L'influenza di Luigi Pirandello sul poeta e drammaturgo anglo-irlandese, William Butler Yeats, riceve ingiustamente poca attenzione e si menziona raramente tra i moltissimi impulsi che avevano influito su Yeats. Quest'ultimo, di fatto, si riferisce pochissimo all'autore girgentino nelle sue opere e scritti autobiografici rispetto alle allusioni fatte agli scrittori da lui considerevolmente differenti nello stile e distanti nel tempo: per esempio Dante, Castiglione, Keats, Landor e Shelley. Pirandello era contemporaneo di Yeats ed ha costruito un'ideologia del teatro molto simile a quello del drammaturgo irlandese, un teatro basato sulla maschera e sulla disintegrazione e sui tormenti dell'*io*. E, infatti, l'influenza di Luigi Pirandello su Yeats viene menzionato innanzitutto in relazione ai drammi di quest'ultimo, specialmente *L'attrice regina*, *Le parole sul vetro della finestra*, *L'unica gelosia di Emer*, *La morte di Cuchulain* e *L'uovo d'arione*. Michael McAteer nel suo libro, *Yeats and European Drama*, propone una comparazione di *Sei personaggi* di Pirandello con *L'attrice regina* di Yeats, e lui ugualmente fa riferimento ad alcuni dei drammi yeatsiani su Cuchulain paragonandoli all'*Enrico IV* e a *Sei personaggi*. Però, mentre McAteer fornisce delle idee rilevanti riguardanti il ricorso dei due drammaturghi alle tecniche della *commedia dell'arte*, io in questa tesi, invece, analizzerò alcuni drammi dei due autori da un'altra e nuova prospettiva, in quanto io sostengo che la concezione pirandelliana della *persona* e il suo *personaggio* sia

¹ Cita E. Lauretta: *Luigi Pirandello: Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano: Mursia, 1980: 148.

sostanzialmente analoga all'idea yeatsiana di *self*² e il suo *anti-self*³ (*io* e *anti-io*). I drammi proposti per illustrare il mio argomento sono due commedie di Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore* e *l'Enrico IV*) e due drammi di Yeats (*Lacque d'ombra* e *Lattrice regina*).

Questo saggio, inoltre, rivela la presenza dell'*io* e dell'*anti-io* nella relazione tra maschera e pazzia sia nelle commedie di Pirandello che in quelle di Yeats, e dimostra che questo legame si manifesta prima di tutto in quei caratteri i quali, o esplicitamente o implicitamente, recitano il ruolo del cosiddetto *Stage Manager* (Capocomico).

Il primo incontro di Yeats con il teatro di Pirandello risale ad una memorabile rappresentazione teatrale dell'*Enrico IV* a Dublino, nell'Abbey Theatre. McAteer ritiene che sia questo spettacolo che aveva richiamato l'attenzione di Yeats sulle tecniche del girgentino, specialmente sull'uso delle maschere. McAteer spiega che il carattere di Pirandello indubbiamente ha fatto un'impressione profonda per via della recita stupenda di Lennox Robinson nel ruolo principale dell'Enrico IV, in una produzione di Dublin Drama League del dramma, nell'Abbey Theatre nel 1924.⁴ Secondo Robert Hogan e Richard Burnham, quello spettacolo era una delle recite più raffinate avvenute nel teatro moderno irlandese.⁵ Questa influenza persistente era dovuta al fatto che nella figura di Enrico IV si concentrava la sostanza dell'idea pirandelliana della maschera dell'uomo, un'idea che ha mandato avanti l'interpretazione yeatsiana della maschera.

Yeats, in una lettera del 1930 ad Olivia Shakespear, scritta a Rapallo, spiega l'effetto della sua nuova barba sui suoi amici, ma così facendo, in realtà, si riferisce, menzionando Pirandello, all'idea secondo cui nell'uomo convivono più *io* e gli amici (gli altri) vedranno in lui un'altro uomo al posto di quello che lui stesso vede nello specchio. Yeats scrive: "if Pirandello is right, my friends, taking their impulse from my appearance, which they see so much more steadily than I can, will connect me with something reckless and dashing"⁶ – si tratta di un'idea che ci si avvicina alla concezione pirandelliana di *persona-personaggio* e quella yeatsiana di *self-anti-self*.

² Per alludere al *self* yeatsiano userò anche i termini 'io' e 'io ordinario'.

³ All'*anti-self* mi riferirò anche con i termini 'maschera', '*Daimon*', 'io mascherato', 'io straordinario' e 'io antitetico'.

⁴ Cfr. M. McAteer: *Yeats and European Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010: 112. Tutti i riferimenti italiani al libro di Michael McAteer, Richard Ellmann, Nicholas Meihuizen e al volume intitolato *The Collected Plays* sono le mie traduzioni.

⁵ Cfr. *idem*.

⁶ Cita *idem*.: 'Se Pirandello ha ragione, i miei amici, trattando il loro impulso dalla mia apparenza, che essi possono vedere meglio di me, mi legheranno a qualcosa di spericolato e affascinante.'

La base dell'affinità tra le concezioni dei due drammaturghi sta nel fatto che sia la *persona* pirandelliana che l'*io* yeatsiano, pur essendo fortemente legati e integrati l'uno nell'altro, sono in qualche modo subordinati al *personaggio* e, nel caso di Yeats, alla maschera dell'uomo, dunque all'*anti-io*. Come al centro del mondo pirandelliano sta il *personaggio*, in modo analogo, al centro del teatro yeatsiano sta l'*anti-io* (una sorta di *io* straordinario). Tutti e due i termini (il *personaggio* e l'*anti-io*) designano una creazione più eccezionale dell'*io* ordinario in quanto sono state create dall'autore. Paolo Di Sacco afferma che nel teatro di Pirandello, il *personaggio* è generato dall'autore,⁷ e in modo simile, come Richard Ellmann sottolinea, "the opposite (*anti-self*, mask) seems to be the artist's own creation".⁸ Poiché l'*io* mascherato è la creazione dell'autore, il primo (l'*anti-io*) è legato all'arte e, dunque, risulta essere più eccezionale dell'*io* ordinario. Paolo Di Sacco sostiene che "il personaggio abbia una sostanziale, organica affinità con la persona. Persona e personaggio si distinguono solo perché vivono in ambiti diversi: l'uno nel mondo sensibile, l'altro nel sistema dell'arte."⁹

Sia nel caso di Pirandello che in quello di Yeats si tratta, dunque, di due poli opposti, ma fortemente integrati l'uno nell'altro. Il *personaggio* e l'*anti-io* sono le cosiddette '*second-self*' dell'*io*. In più, Nicholas Meihuizen sottolinea che "the *Daimon* (*anti-self*) comes not as like to like but seeking its own opposite, for man and *Daimon* feed the hunger in one another's hearts".¹⁰ Dunque l'*io* straordinario cerca il suo opposto, cerca l'*io* ordinario, e questa geminazione antitetica risulta più evidente per Yeats nella distinzione tra la natura quotidiana e l'arte,¹¹ una caratteristica che distinguerà gli attori dai *personaggi* in *Sei personaggi*, tutta la *dramatis personae* dell'*Enrico IV* dalla figura di Enrico, ma anche la *dramatais personae* de *L'attrice regina* da Decima, e i marinai de *L'acque d'ombra* da Forgael.¹²

⁷ Cfr. P. Di Sacco: *L'epopea del personaggio: uno studio sul teatro di Pirandello*, Roma: Lucarini, 1984: 24.

⁸ R. Ellmann: *Yeats: The Man and the Masks*, London: Faber and Faber, 1961: 201. 'L'opposto (*anti-io*, maschera) sembra essere la creazione dell'artista stesso.'

⁹ P. Di Sacco: *L'epopea del personaggio...*, *op.cit.*: 33.

¹⁰ N. Meihuizen: 'Doubling Desire: The Yeatsian Daimon', *Literator* 23, 2002: 73-83, p. 74. Il *Daimon* (*anti-io*) viene non come il simile al simile ma cercando il suo stesso opposto, perché uomo e *Daimon* nutrono la fame nel cuore dell'uno l'altro.'

¹¹ *Idem*.

¹² Secondo McAteer, ne *L'attrice regina* ogni singolo carattere cerca il suo opposto o il suo *io* antitetico, e i caratteri diventano comici o tragici in quanto essi siano in grado di diventare il loro *anti-io* oppure non riescono a farlo (cfr. M. McAteer: *Yeats and European Drama*, *op.cit.*: 189) e rimangono nel loro *io* originario. Da questo punto di vista, si può dire che non è soltanto Decima che raggiunge il suo opposto diventando regina da una prostituta, ma anche la Regina che

Il parallelo più rilevante tra *persona-personaggio* e *io-anti-io* sta nel fatto che essi vivono in ambiti diversi: la *persona* pirandelliana e l'*io* di Yeats sono legati alla vita ordinaria, mentre il *personaggio* pirandelliano e l'*anti-io* o la maschera di Yeats si legano all'arte e al sogno. Ellmann spiega che per Yeats l'*anti-io* nasconde sempre una personalità artistica, e questo vuol dire che quelli che indossano una maschera sono quasi sempre in qualche modo attori eccellenti, e dunque artisti che creano il loro micro-teatro nei drammi. La *persona*, invece, non riesce mai a raggiungere il suo *anti-io*, e per questo motivo non vede neanche l'eccezionalità del *personaggio* mascherato. La personalità artistica del *personaggio* o dell'*anti-io* significa che l'uomo è composto, in realtà, di due uomini. C'è l'uomo insignificante, creato da Dio o formato dalla società o semplicemente esiste nella nascita, e c'è l'uomo significativo formato dall'*io* dell'autore.¹³ Per questa personalità artistica, i *personaggi* pirandelliani e le maschere yeatsiane sembrano vivere in ambiti diversi rispetto alle *persone* e all'*io* quotidiano.

In *Sei personaggi*, gli attori, pur essendo professionali, sono uomini ordinari, mentre i sei *personaggi*, pur parendo ordinari a prima vista, sono eccezionali, quasi misteriosi, uomini dell'arte vera e nuova che non fa più parte del teatro tradizionale. Gli attori fanno soltanto un "giuoco d'arte" che non è vero, è soltanto la finzione dell'arte vera e propria rappresentata dalla recita dei *personaggi*.

La figura del *personaggio* visto come un attore eccellente si incontra anche nell'*Enrico IV* di Pirandello e ne *Lattrice regina* di Yeats. Enrico IV è la maschera dell'ignoto nel dramma che lui stesso si assume in una cavalcata in cui gli accade un incidente tragico per cui diviene pazzo. Sono passati venti anni dal giorno dell'incidente (era caduto dal cavallo battendo la testa), ma, in realtà, come Enrico stesso conferma nel dramma, da certi anni soltanto finge di essere pazzo per poter osservare la pazzia degli altri. Di conseguenza, da un paio di anni, lui fa l'attore. Nel dramma, afferma Di Nolfi, riferendosi a Enrico, che quest'ultimo "è diventato con la pazzia, un attore magnifico e terribile!"¹⁴ E, di fatto, Marco Ariani giunge alla conseguenza che "solo l'attore e il pazzo sanno che la follia è saggezza e la saggezza è follia, [...] si potrebbe legittimamente concludere che Enrico IV sembra pazzo soltanto perché è un "attore magnifico e terribile" che non ha trovato altro palcoscenico che quello della villa."¹⁵ Sono soltanto Belcredi

dal suo stato maestoso si ritira in uno stato estremamente modesto, quello di una monaca, e così anche lei raggiunge il suo opposto. Gli altri, invece (inclusi Nona, Septimus, il Primo Ministro, il Capocomico, e gli altri attori), non cambiano, e non possono uscire dal loro *io*.

¹³ R. Ellmann: *Yeats: The Man and the Masks*, op.cit.: 33.

¹⁴ L. Pirandello: *Teatro*, a cura di Marco Ariani, Torino: Società Editrice Internazionale, 1994: 190.

¹⁵ *Ibid.*: nota 48.

e Di Nolli che percepiscono il suo inganno e il suo gioco, ma in realtà non osano fare nulla perché hanno paura di questo attore terribile che con la sua superiorità mentale (la quale sembra pazzia per le *persone* del dramma) domina ogni singolo momento del dramma.

Similmente all'Enrico IV di Pirandello, anche Decima ne *L'attrice regina* di Yeats ha una personalità artistica che la pone ad un livello diverso e superiore a quello delle *persone*. Il sogno di Decima è quello di diventare una grande regina e per questo non vuole recitare la parte della moglie di Noè che ha più di trent'anni, perché lei desidera rappresentare il ruolo della Regina: "The moment ago as I lay here I thought I could play a queen's part, a great queen's part; the only part in the world I can play is a great queen's part."¹⁶ Nona, però, essendo soltanto una *persona*, un'attrice ordinaria, non apprezza le capacità di Decima e le domanda: "You play a queen's part? You that were born in a ditch between two towns and wrapped in a sheet that was stolen from a hedge?"¹⁷ Né Nona né il suo amante (il marito di Decima, Septimus) possono vedere la sua grandezza e la sua genialità, percepiscono soltanto il suo comportamento strano. Qui Decima domina gli altri con la sua furberia e l'arte di inganno che culminerà alla fine del dramma quando Decima riesce a raggiungere il suo scopo, e diventa l'attrice regina. Decima sa cogliere l'opportunità e si accorge del fatto che la vera Regina non ha voglia di recitare il ruolo della regina del dramma che gli attori dovrebbero portare sulla scena alle dodici. La Regina vuole assomigliare in tutto a Santa Oetma e indossa l'abito di monaca, mentre c'è Decima piena di passione per diventare la regina, e di conseguenza cambiano posto, o meglio, Decima diventa la regina e la ex-regina si ritira per poter vivere la vita modesta delle monache. Alla fine del dramma sia Septimus che il Primo Ministro si accorgono dello scambio, ma l'attrice regina fa sí che tutti rimangano zitti, accettino lo scambio e le obbediscano in tutto. La sua era un vero gioco delle parti, un'arte di inganno con cui è riuscita a superare quelli che non potevano raggiungere la loro maschera, e così lei realizza il proprio sogno: la maschera della regina.

Ne *Lacque d'ombra* quello che lega il protagonista, Forgael all'arte sono i simboli della sua magia, e dunque la sua arpa e la sua capacità di utilizzare l'incanto con l'aiuto dei quali riesce ad ingannare i suoi marinai e poi la regina (Dectora), la quale Forgael ruba da un'altra nave uccidendo il marito della regina. L'arpa e

¹⁶ W. B. Yeats: *The Collected Plays*, New York: Macmillan, 1968: 259. 'Un momento fa, cantando qui, ho pensato che io potessi recitare il ruolo della regina, quello di una regina grandiosa; il solo ruolo che io posso recitare è quello di una regina grandiosa.'

¹⁷ *Ibid.*: 260. 'Tu reciti il ruolo della regina? Tu che sei nata in un fosso da mala fanciulla tra due borghi, impacchettata in un lenzuolo rubato da una siepe?'

l'incanto costituiscono la sua arte e sono gli attributi della sua personalità eccezionale che gli altri non capiscono. Forgael aspira a trovare una donna che viva eterno (un 'Ever-living woman') che gli uccelli gli avevano promesso, e poi con quella donna desidera arrivare a un paese magico alla fine del mondo "[w]here no child's born but to outlive the moon".¹⁸ Questo paese simboleggia il suo scampo dalla via quotidiana, ma i marinai non vogliono seguirlo perché pensano che lui li conduca alla morte, non possono comprendere la complessità della sua eccezionale personalità, ma hanno paura del mezzo della sua magia, dunque, dell'arpa il suono della quale li costringe ad obbedire a Forgael in tutto. Vorrei mettere a fuoco il fatto che alla fine del dramma, Forgael e la regina riescono a intraprendere il viaggio verso quel paese, verso il loro sogno, mentre i marinai ritornano e dunque rimangono nella vita ordinaria e quotidiana, così negando di poter una volta diventare *personaggi*, e assumere la loro maschera, il loro *anti-io*.

Ne *Lacque d'ombra* anche la regina sembra avere la capacità di raggiungere il suo *anti-io*, anche se soltanto alla fine del dramma. Forgael sente i messaggi che vengono da certi osservatori persistenti che sopravvivono la luna ("lasting watchers that outlive the moon")¹⁹ e quelli lo invitano nel loro paese per diventare immortale. Forgael vede gli uccelli nel cielo che circolano sopra la sua nave e sa che gli vogliono comunicare un messaggio. I marinai, invece, pensano che gli uccelli e il comportamento di Forgael siano segni sinistri e per questo vogliono ucciderlo. La sola persona che gradualmente capisce il protagonista è la regina rubata dall'altra nave e il cui marito è stato ucciso perché Forgael voleva che la regina amasse lui e lo accompagnasse al paese degli immortali. La regina, Dectora, sta per comprendere i processi, e dice che Forgael sicuramente possiede una magia che chiama a sé il demone (*Daimon*).²⁰ Questo è il più evidente riferimento all'*anti-io* di Forgael nel dramma alla fine del quale Forgael si pente di aver rubato ed ingannato Dectora e vuole recarsi al paese magico da solo, ma a questo punto Dectora già insiste nell'andare con lui perché ha capito che Forgael ha una personalità magica, straordinaria. Di conseguenza, si può dire che alla conclusione del dramma anche Dectora si avvicina al proprio *anti-io* e diventa anche lei un *personaggio*, mentre i marinai ritornano alla loro vita quotidiana e non partecipano alla trasformazione del sogno in realtà vera e propria.

Il secondo parallelismo da considerare tra il *personaggio* pirandelliano e l'*anti-io* di Yeats è che il *personaggio* pirandelliano risulta più vivo della *persona*, e in

¹⁸ *Ibid.*: 180.

¹⁹ *Ibid.*: 102.

²⁰ *Idem*.

modo analogo, anche l'*anti-io* di Yeats sembra essere più vivo dell'*io* ordinario, cosa che ci conduce alla questione della realtà o del vero legati alla maschera. I *personaggi* risultano essere più vivi e reali delle *persone* proprio perché i *personaggi* hanno la capacità di indossare la maschera del loro *io*, e dunque possiedono l'energia *daimonica*, e così appartengono alla realtà, invece di appartenere all'illusione della realtà come lo fanno le *persone*.

In *Sei personaggi* la Figliastro e il Padre non sono soddisfatti della recita degli attori proprio perché essi non hanno questa capacità eccezionale, dunque l'energia del *Daimon* che, però, loro tutti possiedono. In questo dramma una delle indicazioni di scena spiega il motivo per cui i *personaggi* sono più vivi e di conseguenza anche più reali:

il mezzo più efficace [...] sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca [...]. I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.²¹

Di conseguenza, quello che aiuta loro ad essere più vivi e veri è appunto la maschera intesa sia come un mezzo teatrale sia come l'*anti-io* dell'uomo.

I sei *personaggi* appartengono ad una realtà vera e propria, mentre gli attori e il Capocomico soltanto all'illusione della realtà. Il Padre spiega che essi hanno più diritto di vivere che gli attori, i quali appartengono soltanto ad una verità volgare, e questa loro realtà volgare è soltanto l'illusione della realtà.²² È per questo che il Padre si scandalizza quando gli attori chiamano la loro recita un'illusione: "L'illusione? Per carità non dicano l'illusione! Non adoperino codesta parola, che per noi è particolarmente crudele!"²³ Il Padre attira l'attenzione al fatto che gli attori (le *persone*) credono che essi (i *personaggi*) "non (abbiano) altra realtà fuori di questa illusione",²⁴ ma in effetti, sono gli attori che non possiedono altra realtà fuori del loro "giuoco d'arte".

²¹ L. Pirandello: *Teatro, op.cit.*: 108.

²² *Ibid.*: 104.

²³ *Ibid.*: 156.

²⁴ *Idem.*

Per quanto concerne la questione della realtà, il momento cruciale del dramma è quando il Padre mette in dubbio l'identità del Capocomico:

Il Padre. [...] Mi sa dire chi è lei?

Il Capocomico (turbato, con un mezzo sorriso). Come, chi sono? – Sono io!

Il Padre. E se le dicessi che non è vero, perché lei è me?

Il Capocomico. Le risponderei che lei è un pazzo!²⁵

Questo brano merita una particolare attenzione per due motivi. È qui che il Padre punta sull'identificarsi della *persona* con il *personaggio*: sono il doppio, gli opposti dell'uno l'altro, ed è per questo che il Padre domanda se il Capocomico sia lui. Nel *personaggio* è compreso anche la sua parte quotidiana, non artistica, dunque, la *persona*, e analogamente anche l'*anti-io* di Yeats comprende l'*io* ordinario dell'uomo. Poi, dall'ultima frase del Capocomico si evince che le *persone* veramente non comprendono quello che sta succedendo e la semplicità della loro personalità e della loro mente si manifesta nel fatto che sia il Capocomico che gli attori pensano che i *personaggi* siano pazzi e non al contrario. È di nuovo il Padre che verbalizza la sostanza della loro questione della realtà: “[u]n personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre ‘qualcuno’. Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser ‘nessuno’”.²⁶ Dunque si può dire che il loro *Daimon* ha davvero portato compiutezza nella loro vita e così sono riusciti a diventare più vivi e reali degli attori, mentre quella degli attori è rimasta vuota e quotidiana.

In modo analogo a Pirandello, Yeats ugualmente riteneva che soltanto attarveso la maschera che uno poteva avvicinarsi alla realtà. Anche ne *L'acque d'ombra* e ne *L'attrice regina* quello che agli altri caratteri sembra essere soltanto un'illusione, un'anormalità o un'assurdità, diventa la vera realtà per i *personaggi*, una realtà di cui le *persone* non si accorgono perché non hanno la maschera, cioè la capacità eccezionale necessaria. In tutti i due drammi yeatsiani il sogno apparentemente impossibile e irreali dei *personaggi* (Forgael: arrivare in un paese dove gli uomini sopravvivono la luna, e dove l'uomo diventa immortale; Decima: diventare una regina anche se lei viene da una famiglia poverissima, ed è nata in un fosso tra due borghi) diventa realtà. Sia Forgael che Decima vivono nella realtà del loro sogno che, almeno per loro, diventa la sola realtà che esiste, e per la loro passione,

²⁵ *Ibid.*: 156–157.

²⁶ *Idem.*

tramite la loro capacità di indossare una maschera del loro *io* ordinario, riescono a raggiungere il loro sogno che rinforza il loro *anti-io*.

Ellmann sostiene che ne *L'attrice regina* Yeats insiste sul legame tra realtà e sogno e che il sogno è una forza guida nella vita.²⁷ Decima continuamente canta una canzone che suggerisce la realizzazione del suo sogno, e che invita gli altri a girare e danzare perché lei ha trovato la sua passione: “Wherefore spin ye, whirl ye, dance ye, / Till Queen Decima’ found her fancy.” Questa frase diventa una sorta di formula magica che rende il desiderio di Decima una realtà raggiungibile nella sua mente, e per questo, per questa infinita passione e l’entusiasmo vivace, alla fine si accorge del fatto che è veramente diventata regina. Decima aveva da bambina la fissa idea che lei fosse nata per indossare una corona e quando la ottiene nessuno osa a contraddirla proprio per quello che Pirandello menziona in relazione al vero. Anche in questo dramma, alle *persone* mancano le idee fisse: il Capocomico accetta passivamente la fine della prova, il Primo Ministro non insiste troppo sulla rappresentazione della storia di Noè, Nona accetta di rappresentare la moglie di Noè al posto di Decima, Septimus ammette la caparbietà di sua moglie, Decima. È soltanto quest’ultima che insiste veramente sulle proprie idee, perché è solo lei che ha una identità vera e propria anche se questa identità è il suo opposto, la maschera della regina che alla fine diventa la sua sola e verissima realtà.

Un altro parallelismo tra le commedie di Pirandello e i drammi di Yeats sta nel fatto che il *personaggio* che raggiunge la sua maschera è sempre la figura dello *Stage Manager* (il capocomico) che, però, non è mai quel carattere al quale questo nome è originariamente dato dall’autore nella *dramatis personae*. Lo *Stage Manager* in questi drammi (inteso, dunque, nel senso implicito) diventa una figura dominante, anzi, un maestro dei pupazzi, e quasi un’oppressore crudele e indifferente tramite il suo *anti-io* e la sua capacità di allontanarsi dalla vita quotidiana.

La maschera è indispensabile per diventare una personalità dominante sia nelle commedie di Pirandello sia nei drammi di Yeats. Yeats in *Per Amica Silentia Lunae* porta come esempi un santo e un uomo politico: San Francesco e Cesare Borgia: essi “riuscirono a diventare personalità dominanti e creative passando dallo specchio alla meditazione su una maschera”.²⁸ Yeats aggiunge che quando questo pensiero si fece strada nella sua mente, non fu più in grado di vedere

²⁷ R. Ellmann: *Yeats: The man and the Masks*, op.cit.: 176.

²⁸ W. B. Yeats: *Per Amica Silentia Lunae*, a cura di Gino Scatasta, Bologna: Il cavaliere azzurro, 1986: 44.

altro nella vita.²⁹ Tali personalità creative e terribili (nel senso grandioso e anche spaventoso per quanto riguarda la propria peculiarità, stranezza e superiorità intellettuale) sono presenti anche nei drammi qui trattati: in *Sei personaggi*, i *personaggi* gradualmente riescono a persuadere il Capocomico il quale alle fine cerca di accontentare i *personaggi* e obbedisce a loro quasi in tutto, anzi, a volte difende loro invece dei suoi attori; nell'*Enrico IV*, è soltanto indossando la maschera del re della Germania che l'Ignoto può dominare tutta la corte ed ogni singola *persona*; ne *Lacque d'ombra* Forgael domina i marinai con l'aiuto della sua arpa e tiranneggia la regina con l'aiuto dell'incanto (simboli della sua maschera); e infine, ne *L'attrice regina* è Decima che regge l'andamento e la sorte della prova, e sembra che tutti dipendano dalla sua volontà, anzi, Decima diventa la regista del suo dramma personale.

I *Sei personaggi* e *L'attrice regina* meritano una particolare attenzione perché in essi vi è un carattere che possiede il nome 'Capocomico' (*Stage Manager* nel dramma di Yeats), ma, sorprendentemente, non sono loro gli *Stage Manager* veri e propri di questi due esempi del teatro nel teatro. In *Sei personaggi* sono i sei *personaggi* che diventano i veri e propri capocomici. E tra i *personaggi* quello più importante è la Figliastra, la quale, secondo Ariani, “[d]ei sei personaggi [...] è quella che ha più aggressività esibizionistica, la tensione più violenta a rappresentarsi”.³⁰ Dunque è lei che con la sua personalità violentemente e appassionatamente eccentrica emerge anche dagli altri *personaggi* – è soltanto lei che ride impietosamente della recita degli attori così attirando l'attenzione alla loro mancanza di passione artistica. In modo analogo ad Enrico IV, anche lei mostra una pazzia finta, o meglio, una pazzia lucidissima, segno della sua genialità e del suo *io antitetico*. È il Padre (il quale biologicamente non è suo padre) che dichiara l'inclinazione della Figliastra alla pazzia:

Il Capocomico (irato). Silenzio! Si credono forse in un caffè-concerto? [...] Ma dica un po', è pazza?

Il Padre. No, che pazza! È peggio!³¹

La Figliastra, dunque, appare una vera e propria attrice tragica caratterizzata da una pazzia lucida, e in più, lei è spinta dalla vendetta: vuole rivedere, rivivere la scena tragica nella casa di Madama Pace e vuole vendetta per la morte del suo

²⁹ *Idem.*

³⁰ L. Pirandello: *Teatro, op.cit.*: nota 89.

³¹ *Ibid.*: 114.

vero padre, della Bambina e del Figlio (quest'ultimo viene ucciso dal Giovinetto alla fine del dramma come parte della recita così dimostrando agli attori e al Capocomico che si tratta di realtà): "È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena!"³² Per la sua volontà di recitare quella scena, sembra che sia la Figlistra a dare dei comandi e dei consigli agli attori e anche al Capocomico. La sua dominazione s'inizia veramente nell'atto II, all'inizio del quale lei dirige la preparazione della scena facendo attenzione ad ogni singolo dettaglio; poi, incessantemente contraddice al Capocomico ostacolando così prima la prova del *Giuoco delle parti*, poi anche la prova della loro scena. Anche il Capocomico stesso punta su questo comportamento della Figlistra: "Oh guarda! Ma insomma, dirige lei o dirigo io?"³³ E, infatti, dirige lei. Ad un certo punto lei stessa dichiara che anche nel passato aveva tiranneggiato tutti.³⁴ Verso la fine del dramma, una delle indicazioni di scena attribuisce alla Figlistra una 'virtù magica' con cui può convincere sua madre a rappresentare la parte a lei assegnata nella scena. Di conseguenza, questa Figlistra apparentemente pazza, domina i suoi pupazzi (inclusi anche gli altri *personaggi*) con questa sua virtù magica che assieme al suo comportamento eccentrico diventa un segno inequivocabile del suo *io* mascherato.

Si può dire che in *Sei personaggi*, la gerarchia dei caratteri, per quanto riguarda il livello della loro eccezionalità, comincia con la Figlistra per la sua virtù magica, poi tocca agli altri cinque *personaggi*, e alla fine alle *persone*, dunque, agli attori e al Capocomico. Sia i *personaggi* che gli attori vedono la Figlistra come pazza, e in modo analogo anche i *personaggi* insieme vengono considerati pazzi dagli attori. Ma nella questione della pazzia vi è un rovesciamento spiegato dal Padre: "Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè di crearne di verosimili, che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere."³⁵ Con queste parole il Padre intende affermare che si parla di pazzia quando uno crea una cosa verosimile solo per farla sembrare vera e reale, perché una cosa tale, pur parendo reale, non lo è. Dunque il Padre rovescia la prospettiva: sono pazzi gli attori perché vogliono creare l'illusione della realtà, mentre essi, i sei *personaggi*, sono normali in quanto rappresentano la realtà vera e propria senza finzione.

³² *Ibid.*: 118.

³³ *Ibid.*: 143.

³⁴ *Ibid.*: 126.

³⁵ *Ibid.*: 111.

Lattrice regina di Yeats ugualmente presenta un carattere che porta il nome 'Stage Manager' e un *personaggio* che gli toglie il ruolo. Similmente ad Enrico IV e alla Figlistra, anche Decima è considerata pazza dagli altri, perché si vede il demone nei suoi occhi che, per le persone quotidiane, sembra un segno sinistro. Nona, quando Decima le toglie le forbici, dichiara addirittura che Decima sta soltanto fingendo di non essere interessata, e che lei è una pazza che ucciderà o Nona o se stessa, e poi si rivolge al Capocomico chiedendogli invano di intervenire: "O, she has taken my scissors, she is only pretending no to care. Look at her! She is mad! Take them away from her! Hold her hand! She is going to kill me or to kill herself. [To Stage Manager] Why don't you interfere? My God! She is going to kill me."³⁶ Questo brano evidenzia due cose: il fatto che Decima sembra una pazza per Nona solo perché si comporta in modo strano e sembra accettare passivamente che Nona le aveva tolto suo marito Septimus; ma il brano allude anche all'inerzia del carattere dello *Stage Manager* che, però, non è in grado di dirigere perché Decima lo opprime: "She is doing it all to stop the rehearsal, out of vengeance; and you stand there and do nothing."³⁷ E, invero, Decima domina tutto il dramma, diventando così il vero capocomico, e rende la prova impossibile per due motivi: per eliminare il suo nemico Nona, escludendola dal gruppo degli attori, e per realizzare il suo sogno. Come la Figlistra, anche lei è spinta dalla vendetta e dalla passione che la rende pazza agli occhi degli altri, ma che è una caratteristica fondamentale della sua maschera.

Possiamo dire che in questi drammi i *personaggi* i quali fanno il loro teatro, e dunque una sorta di arte, fanno anche il capocomico di tutta la trama. I *personaggi* dei drammi trattati sono, in realtà, tragici attori-pazzi e costringono gli altri caratteri a partecipare al loro teatro orribile. Questo teatro orribile si basa sull'oppressione delle *persone* da parte dei *personaggi*. L'oppressione e la dominazione degli altri è un aspetto rilevante nel sistema yeatsiano dell'*anti-io*. Yeats ribadisce che l'impulso antitetico può divenire un fanatismo e un terrore, che prima di tutto opprime l'ignorante e anche l'innocente.³⁸ Pare che Yeats suggerisca qui la caratteristica dell'*anti-io* secondo cui esso può trasformarsi in terrore. È questo teatro dell'orrore che si manifesta in *Sei personaggi*, nell'*Enrico IV*, ne *Lattrice regina* e, in una certa misura, anche ne *Lacque d'ombra*.

³⁶ W. B. Yeats: *The Collected Plays*, op.cit.: 264.

³⁷ *Idem*. 'Lei sta facendo tutto questo per porre una fine alla prova, spinta dalla vendetta; e tu stai qui non facendo nulla.'

³⁸ Cita D. A. Ross: *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to His Life and Work*, New York: Fact on File, 2009: 427.

I discorsi precedenti potevano delucidare che esistono delle affinità considerevoli tra il drammaturgo girgentino e Yeats, e intendono illustrare che quello che affascinava il drammaturgo irlandese in Pirandello era l'idea della maschera, la quale costituiva la base di un teatro rivoluzionario, e dunque del teatro dell'*io antitetico* che ha posto fine alla ragione d'essere del teatro tradizionale sia nel caso di Pirandello che in quello di Yeats. Il teatro dell'*io antitetico* si basava sull'idea della differenza tra *persona* e *personaggio* in Pirandello, e tra l'*io* e l'*anti-io* in Yeats tra i quali il *personaggio* e l'*anti-io* rappresentavano la maschera dei primi. Inoltre, il teatro dell'*io antitetico* intendeva mettere in luce la graduale scomparsa di questi uomini eccellenti, straordinari dalla società moderna. Queste concezioni sono assai complesse e elaboratissime in tutti e due gli autori e celebrano la superiorità della maschera, dell'*io antitetico* il quale risulta altamente artistico, eccezionale e più vivo perché spinto dalla passione, caratterizzato da una spontaneità e autenticità, pur parendo spesso meramente una pazzia del carattere che indossa la maschera del suo *io*. Si può dire che oltre ai *personaggi* rappresentati nei drammi anche i loro creatori risultano essere personalità eccezionali: Pirandello e Yeats elaboravano la concezione della destituzione dell'*io* basata su una coscienza divisa, ma anch'essi vivevano in una personalità e coscienza complessa in cui vi era una continua lotta tra le diverse parti del loro *io*. Pirandello, perciò, si considera spesso un uomo 'fuori di chiave' che, secondo lui stesso si scopre nella grottesca situazione d'essere contemporaneamente "violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario".³⁹ Si tratta, di conseguenza, di una lotta tra gli opposti, e per questo Enzo Lauretta conclude che l'uomo 'fuori di chiave' è allo stesso tempo "violino e contrabbasso, e perciò né violino né contrabbasso".⁴⁰ In questa prospettiva si può dire che analogamente a Pirandello, anche Yeats era un uomo 'fuori di chiave' insieme a tutti i *personaggi* complessi e straordinari creati dai loro due: tutti erano sia il loro *io* e l'opposto dell'*io*, la maschera (sia violino che contrabbasso), ma per via della continua lotta tra le due, non erano né il primo né l'ultimo, ma tutti i due insieme, l'*io* integrato nella maschera e viceversa – una divisione che rende l'esistenza dell'uomo uno stato elevato ed eccezionale. Yeats non a caso rammenta le linee di un suo vecchio diario in cui confessa: "Credo che la felicità dipenda esclusivamente dalla forza con cui si assume la maschera di un'altra esistenza, dal rinascere come qualcosa che è diverso dal proprio io, qualcosa che si crea in un attimo e si rinnova in eterno."⁴¹

³⁹ L. Pirandello: *Lumorismo*, Torino: Garzanti, 1995: 189.

⁴⁰ E. Lauretta: *Luigi Pirandello...*, *op.cit.*: 148.

⁴¹ W. B. Yeats: *The collected plays*, *op.cit.*: 45.