

Il presente saggio monografico propone un'indagine critica sulle caratteristiche tematiche e strutturali del metateatro di due autori rivoluzionari nel panorama della drammaturgia otto-novecentesca, Luigi Pirandello e Anton Čechov, ponendo a confronto le due rispettive opere che hanno sovvertito i canoni tradizionali del teatro del XIX secolo, quali *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Il gabbiano*. L'analisi comparativa è incentrata sul concetto di 'metateatro', inteso come teatro che svela se stesso e i segreti del palcoscenico, che oltrepassa la linea di demarcazione tra rappresentazione e pubblico e lascia lo spettatore, al termine della messa in scena, privo di certezze. Dopo due capitoli di presentazione di ciascun dramma, il cuore del saggio è costituito dal capitolo del confronto stilistico: procedendo da una lettura critica dei due drammi è possibile, infatti, individuare caratteristiche comuni nella costruzione della trama, nelle vicende di rappresentazione sul palcoscenico, nella caratterizzazione dei personaggi e nelle fonti prese in considerazione dai due autori. Infine, dall'indagine sulle analogie tra i due drammi, si formulerà l'ipotesi di un'influenza esercitata dalla lettura delle opere checoviane sulla produzione pirandelliana.

vol. 5 2018

WP
Centro di Ricerca sulle Lingue Franche nella
Comunicazione Interculturale e Multimediale

Metateatro allo specchio.

Un'analisi comparativa tra *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello
e *Il gabbiano* di Čechov

Adele Errico

vol. 5 - 2018

Metateatro allo specchio

Adele Errico è contrattista di ricerca nell'ambito di un progetto PRIN 2015 del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Presso lo stesso Ateneo si laureata in Lettere Classiche e diplomata presso la Scuola Superiore ISUFI, Istituto Universitario di alta formazione interdisciplinare. Ha svolto periodi di studio e di ricerca presso l'Università Cattolica di Eichstätt e presso la Bodleian Library dell'Università di Oxford. I suoi interessi di ricerca sono incentrati sull'analisi e la traduzione di testi della letteratura teatrale moderna europea e, in particolare, sul teatro di Luigi Pirandello.



Università del Salento

WP

WP

Centro di Ricerca sulle Lingue Franche nella
Comunicazione Interculturale e Multimediale

Numero 5

METATEATRO ALLO SPECCHIO

**Un'analisi comparativa tra Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello
e Il gabbiano di Čechov**

Adele Errico



**UNIVERSITÀ
DEL SALENTO**

2018

Working Papers

del Centro di Ricerca sulle Lingue Franche
nella Comunicazione Interculturale e Multimediale

Dipartimento di Studi Umanistici
Università del Salento

Numero 5

Direttore della Collana:
Maria Grazia Guido

Comitato Scientifico:
Marcello Aprile
Thomas Christiansen
Maria Renata Dolce
Antonio Lucio Giannone
Giovanni Laudizi
Giovanni Tateo
Onofrio Vox

Series Manager:
Pietro Luigi Iaia

© 2018 Università del Salento

Coordinamento SIBA
UNIVERSITÀ DEL SALENTO
<http://siba.unisalento.it>

eISBN 978-88-8305-138-8
DOI Code 10.1285/i24991449n5
<http://siba-ese.unisalento.it>

Indice

1. Introduzione	5
2. Capitolo I: <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>	7
3. Capitolo II: <i>Il gabbiano</i>	19
4. Analisi comparativa	29
5. Conclusioni	60
Riferimenti bibliografici	62

METATEATRO ALLO SPECCHIO

Un'analisi comparativa tra *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e *Il gabbiano* di Čechov

ADELE ERRICO

Abstract – This study introduces a comparative analysis between two metatheatrical plays: *Six Characters in Search of an Author* by the Italian writer Pirandello and *The Seagull* by the Russian playwright Anton Chekhov. It will be argued that there are some elements in common in the two plots, in the subject matters, in the play structures, in the building of the characters and in the ways the two plays have been performed. The first chapter analyzes *Six Characters in Search of an Author*; the second one *The Seagull*, whereas the third chapter is about a comparative stylistic analysis between the two plays and their sources.

Keywords: Metatheatre; *The Seagull*; *Six Characters in Search of an Author*; Anton Chekhov; Luigi Pirandello.

1. Introduzione

Il presente saggio monografico ha lo scopo di analizzare le caratteristiche del metateatro di Luigi Pirandello e di Anton Čechov, ponendo a confronto due opere rappresentative, quali *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Il gabbiano*. Procedendo nella lettura dei due drammi è possibile individuare alcune analogie nella trama, nelle tematiche affrontate, nella struttura compositiva e anche nelle vicende della loro rappresentazione sul palcoscenico.

Il saggio è costituito dalla presente introduzione e da tre capitoli. Nel primo capitolo, incentrato sui *Sei personaggi*, si analizzano gli obiettivi che l'autore si prefigge nello scrivere il dramma, la storia dell'ideazione di *Sei personaggi* e della sua evoluzione. Si pone attenzione al significato della *Prefazione* del 1925 e alla concezione che Pirandello possiede del personaggio, considerato creatura autonoma e indipendente dell'autore.

Il secondo si concentra sul *Gabbiano* e sui caratteri innovativi della drammaturgia cechoviana. Si prendono in considerazione i tratti caratteriali dei vari personaggi del dramma, la sua genesi in seguito ad un episodio di vita quotidiana, il contenuto dei quattro atti.

La sezione che nel saggio assume specifica rilevanza è il terzo capitolo, quello dell'effettiva analisi comparativa. Si sottolinea, innanzitutto, la novità

rappresentata da entrambi i drammi nel mondo del teatro, la portata rivoluzionaria del pensiero degli autori nel sovvertire totalmente i canoni della drammaturgia ottocentesca tradizionale.

Dopo aver constatato l'affinità nello svolgersi delle vicende di rappresentazione (l'iniziale insuccesso seguito dall'accoglienza clamorosa), si analizza la prima fondamentale analogia, ovvero la metateatralità: in cosa essa consista, come venga resa nei due diversi testi, come si intersecano i livelli di recitazione.

Si passa ad esaminare gli aspetti comuni nella trama e nella struttura compositiva: le scene iniziali e quelle conclusive; l'assenza di scene traumatiche e luttuose, evitate di proposito in analogia con la tragedia greca; le somiglianze caratteriali dei tratti dei due personaggi femminili maggiori dei due drammi.

Si nota come entrambi gli autori inseriscano nei drammi elementi che richiamano le vicende della loro vita, aspetti privati o relativi al loro mestiere di scrittori.

Altre affinità sono l'importanza attribuita a simboli e gesti (l'urlo della Madre, la risata della Figliastro, la busta cilestrina in *Sei personaggi*, il gabbiano nel dramma cechoviano), l'uso fatto dei nomi, la concezione del personaggio.

A completare l'analisi si aggiunge una visione globale del quadro delle letture comuni ai due autori, di alcune fonti di cui si riscontra traccia nei testi e del rapporto con le varie correnti letterarie dell'epoca, ovvero Naturalismo, Verismo e Simbolismo.

Attraverso l'esame e la comparazione di passi esemplificativi di entrambi i testi, si forniranno gli elementi di dimostrazione dell'esistenza delle analogie alle quali si accennava sopra.

2. Capitolo I: *Sei personaggi in cerca d'autore*

Manifesto e capolavoro del teatro pirandelliano, *Sei personaggi in cerca d'autore* è il primo testo della trilogia del "Teatro nel teatro" insieme a *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1929). L'opera, la cui prima edizione risale al 1921, nasce dalla volontà dell'autore di sconvolgere gli schemi del dramma borghese ottocentesco e dall'insofferenza per le convenzioni della scena. Lo scopo è quello di rispondere ad un diffuso e sotterraneo disagio per mezzo di nuovi caratteri, dissacranti e aggressivi, e di mettere a confronto le strutture del teatro con l'avvertimento di quel senso dell'autonomia del personaggio che scaturisce dal mondo della fantasia, mondo di traumi e di angosce non risolte, esterno al teatro e ai suoi meccanismi, violentemente messi in crisi.

Con i *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello giunge a una vera e propria frattura dell'organismo drammatico e scenico che ha reso quest'opera uno dei cardini di tutto il teatro del Novecento: la trama è frantumata, ogni convenzione abbattuta.

L'autore comunica una profonda sfiducia nei confronti della letteratura e del teatro tradizionali, pieni di inganni che il lettore deve rigettare, poiché l'individuo non ha più bisogno degli effetti spettacolari e delle convenzioni del teatro borghese ma di verità e di vita autentica che non deve essere spettacolarizzata (Taffon 2005, p. 20). Tutto questo non porta alla fine del tempo dell'arte ma distrugge l'idea di un'arte solitaria nel suo sogno di bellezza: l'arte deve fare i conti con la tragedia del vivere e testimoniarla con verità.

Il carattere innovativo del metateatro pirandelliano rappresenta un rifiuto delle convenzioni del Naturalismo ottocentesco, che prediligeva il teatro borghese e rispettava la convenzione della quarta parete.¹ Tuttavia, i rapporti di Pirandello col Naturalismo e col Verismo non furono del tutto limpidi: infatti alcuni aspetti nelle sue posizioni richiamano il pensiero di Zola, uno dei massimi esponenti del Naturalismo francese e ideatore della concezione del romanzo come opera sperimentale. Tra le idee zoliane che maggiormente influenzano Pirandello assumono particolare rilevanza l'importanza del carattere che passa avanti a tutto, avanti alla stessa azione, perché bisognava scavare nel profondo dell'umanità, e in tal senso si rivela più efficace un'ambientazione in un appartamento borghese "che nei palazzi vuoti e infetti della storia" (Macchia 1981, p. 86). L'idea del palcoscenico come luogo di prova, cioè di realizzazione e verifica di un caso umano, da cui

¹ La quarta parete è un muro immaginario che si interpone tra il palcoscenico e il pubblico. L'attore doveva immaginare la presenza di tale parete, che lo separasse dagli spettatori, per la necessità di una rappresentazione più realistica.

venga estratto un barlume di verità; l'uso del dialetto, il mezzo più diretto di espressione; la *purezza* del dialogo, elemento alla base del concetto di impersonalità, perché nella vita si parla, non si descrive (Macchia 1981, p. 86).

La rivoluzione del teatro pirandelliano è però prorompente e ha origine proprio dalla crisi e dal fallimento del Naturalismo, i cui primi effetti sono la caduta della quarta parete e il dissolvimento dello spazio teatrale chiuso. Pirandello si pone contro la tradizione teatrale melodrammatica, in cui l'unico obiettivo è quello di venire incontro alle aspettative del pubblico, e contro la grande illusione verista, che risiede nel pretendere che gli spettatori non esistano; al contrario vedrà sempre più chiaramente nel teatro un continuo processo dialettico tra l'autore e il pubblico.

Gli obiettivi dell'autore nella definizione del metateatro sono molteplici e ottengono la loro massima realizzazione nei *Sei personaggi*.

Pirandello viola le regole di una rappresentazione realistica in quanto "l'illusione della realtà sarà invalidata da una finzione che sulla scena si confessa finzione" (Pupino 2000, p. 74): mira alla scomposizione delle strutture drammatiche convenzionali e desidera svelare il meccanismo e la magia della creazione artistica.

Si procede con la disintegrazione dello spazio teatrale: nell'opera in questione la sala appare nuda allo spettatore, la vicenda è ambientata in un teatro privo di scenografie, di costumi e di pubblico; la messinscena dirompe oltre i limiti dello spazio scenico tradizionale, si espande fino alle scale laterali e al fondo della sala (verso cui fuggirà la Figliastrà al termine del dramma).

Un altro obiettivo è dimostrare l'esaurirsi della recitazione tradizionale dal momento che gli attori della compagnia, seppur bravi, non sono in grado di impersonare la vicenda familiare dei Sei Personaggi. Solo chi ha vissuto direttamente l'atroce esperienza può rendere l'idea della profondità di quello strazio e di quelle passioni, sebbene non sia un attore professionista. La distinzione tra personaggi e attori consente di individuare due diversi gradi di recitazione, come evidenzia Giovanni Macchia:

[...] il grado più rozzo e più basso è rappresentato dall'attore che prova *Il giuoco delle parti* [...]. È l'attore professionista che Pirandello odia, come odia il traduttore di un'opera che resti lontanissimo dall'originale. [...] In una reazione al divismo di quegli anni, egli si rifiuta di vedere nell'attore, profondamente lontano com'era dal lavoro di Stanislavskij, il dominatore dello spettacolo. [...] Il grado più alto della recitazione è quello, forse impossibile, che i Personaggi vorrebbero raggiungere. È in stretto rapporto con l'autore, ne è l'espressione alta e mirabile. Può evocare sulla scena, con la forza della suggestione che si sprigiona dall'intensità della parola, esseri già morti (Madama Pace): ma, perché ciò avvenga non si rinunci alla scena, agli oggetti

di cui l'esistenza è stata come intessuta e in cui ha depositato un po' della sua vita (Macchia 2007, p. 17).

Nel dramma si intersecano tre livelli, senza un preciso ordine, mescolati l'uno con gli altri nello svolgersi degli eventi, ciascuno funzionale agli altri: ad un primo livello (considerato indicativamente come primo) della commedia si pone la vicenda dei personaggi avvenuta in passato; ad un secondo livello si collocano le vicende degli attori e del Capocomico che, all'apertura del dramma, si apprestano a provare la "commedia di Pirandello *Il gioco delle parti*, segnata all'ordine del giorno" (Pirandello 1993, p. 672). La novità risalta subito agli occhi degli spettatori i quali, così come prescrive la didascalia d'apertura, entrando nella sala del teatro, non vedono il sipario abbassato ma si trovano già di fronte il palcoscenico e assistono all'entrata in scena degli attori. Ad un terzo livello, funzionale alla messa in atto di una ricchissima dimensione metateatrale, si colloca il doloroso dramma dei personaggi, la vicenda tragica fatta di un miscuglio di passioni, rivalità, attrazioni morbose, repulsioni istintive.

Gli aspetti messi in rilievo nella rappresentazione dell'allestimento dello spettacolo sono quelli che di solito vengono celati per mantenere l'illusione di realtà: le difficoltà concrete della messa in scena, la prassi recitativa degli attori, il rapporto tra attori e capocomico, il ruolo e la necessità della figura del regista, l'importanza degli effetti scenici e della tecnica teatrale (luci, suoni, fondali), tutte forme che acquisiscono maggiore spazio e rilievo nell'edizione del '25, dopo che Pirandello aveva potuto assistere alla messa in scena dell'opera da parte dei principali registi europei, raccogliendone i suggerimenti (Pupo 2002, p. 400).

Il teatro, con Pirandello, diventa – come ben evidenzia Angelo Pupino – il mezzo attraverso cui "la letteratura fa parlare i personaggi nati dalla fantasia dei suoi poeti" (Pupino 2000, p. 73): il dramma che nasce nella mente dell'autore smette di essere pura e semplice creazione letteraria e si libera da ogni vincolo per trovare espressione sul palcoscenico.

Nei *Sei personaggi* non esiste un autore né un testo scritto del dramma da rappresentare, in quanto al pubblico non viene offerta un'opera fatta dalle scene e dalle battute già prestabilite, ma l'opera è "da fare" (Pirandello 1993, p. 666). Si tratta del dramma di personaggi che, dapprima dati alla luce, vengono in seguito rifiutati e condannati a portare in sé una storia rimasta sospesa e la mania di doverla rappresentare ad ogni costo, poiché è solo l'illusione la loro unica realtà possibile:

Il padre: Ora, se lei pensa che noi come noi

Indicherà sè e sommariamente gli altri cinque personaggi

Non abbiamo altra realtà fuori di questa illusione!

Il capocomico: (*stordito, guardando i suoi attori rimasti anch'essi come sospesi e smarriti*). E come sarebbe a dire?

Il padre: (*dopo averli un po' osservati, con un pallido sorriso*). Ma sì signori! Quale altra? Quella che per loro è un'illusione da creare, per noi è invece l'unica nostra realtà (Pirandello 1993, p. 740).

L'espressione "commedia da fare", in riferimento ai *Sei personaggi* è impiegata da Pirandello anche in un'intervista per il *Corriere della Sera* del 28 febbraio 1920: "E lì sarà il vero trionfo dello specchio. La sto scrivendo col sottotitolo: commedia da fare in tre atti. Perché veramente non la faccio io: ma la faranno loro, i sei personaggi, a mano a mano sotto gli occhi degli spettatori" (Pupo 2002, p. 130).

L'opera fa parte del teatro dello specchio, finalizzato a mostrare quello che accade nel momento in cui l'uomo esce dalla solitudine spaventosa del suo mondo e si trova, all'improvviso, dinanzi a uno specchio che gli rimanda la sua propria immagine, nella quale fa fatica a riconoscersi. L'individuo è abituato a credere che il mondo in cui si trova gli appartenga ma non riesce a comprendere che è solo uno dei mondi esistenti, vero e reale per lui, ma falso e assurdo per gli altri. Nei *Sei personaggi* lo specchio è rappresentato dall'arte scenica, riflettendosi nella quale la vita vissuta e reale si percepisce deformata e falsificata. Lo specchio entra in azione quando i personaggi, vedendo ripetere dagli attori, presi dagli aspetti scenici del dramma, i gesti e le parole da loro eseguiti nell'impeto di una irrefrenabile passione, non si riconoscono più e restano disorientati. Come mette in evidenza Marina Polacco, i Personaggi sono inermi spettatori dello scempio che gli attori compiono nel riprodurre la loro vicenda, nella quale non riescono in alcun modo a riconoscersi. Esplicita dimostrazione della più assoluta incompatibilità tra gli uni dagli altri, è la risata stridula con cui la Figliastro accompagna i tentativi della prima attrice di entrare nella parte.

Eppure con vitale e straordinario paradosso, il dramma prende forma proprio nel momento in cui viene dichiarato inattuabile: alla fine i personaggi sono riusciti a esistere, sia pure nelle forme stravolte di un dramma al quadrato, aggrovigliato su se stesso (Polacco 2011, p. 107).

Sei personaggi in cerca d'autore fu rappresentato per la prima volta il 9 maggio 1921 al teatro Valle di Roma, per iniziativa di Dario Niccodemi e fu accolta con sconcerto e disorientamento dal pubblico, che respinse l'opera e l'autore con violenza inaudita tanto che Pirandello, all'urlo unanime "Manicomio!", fu costretto a lasciare il teatro di nascosto. La seconda rappresentazione si ebbe al Teatro Manzoni di Milano il 27 settembre dello stesso anno e la commedia fu accolta trionfalmente dalla platea.

Lo spettacolo raggiunse l'apice del successo con l'edizione parigina diretta dal russo Georges Pitoëff, rappresentata al Teatre des Champs-Elysees di Parigi il 10 aprile 1923. Il regista concentrò l'attenzione sugli aspetti più irrazionali e misteriosi della rappresentazione e sedusse il pubblico

facendo apparire i personaggi dall'alto, su di un montacarichi, illuminati da una spettrale luce verde. Pirandello esprime un personale giudizio sull'allestimento della scena disposto da Pitoëff in un'intervista per *L'arte drammatica* del 5 settembre 1925:

Non adattare il lavoro alla scena, ma, al contrario accuratamente adattare l'allestimento scenico allo spirito del lavoro. Un allestimento sintetico in un caso, in un altro un allestimento ricco ed accurato ma mai, mai il quadro deve assorbire l'attenzione dello spettatore più dell'opera stessa, la cornice non deve mai, a detrimento dell'opera, interessare di soverchio. Questa è la mia legge. Ma io ho soppresso la falsa illuminazione della ribalta, perché io do al giuoco delle luci una grande importanza ed ho nel mio teatro un ricchissimo impianto elettrico e dei proiettori non solo sul palcoscenico, ma anche nella sala, che mi danno tutti i giuochi che voglio d'ombra, di penombra, di luci laceranti, di colori. Il signor Pitoëff faceva scendere sulla scena i miei Sei personaggi da un ascensore e se ciò, al primo momento, mi parve troppo arbitrario, ho poi finito con l'approvarlo" (Pupo 2002, p. 307).

Nell'edizione del '21 l'azione si svolge interamente sul palcoscenico, con un allestimento tradizionale della scena e i personaggi entrano dalla porticina del palco. In seguito Pitoëff si servirà dell'espedito del montacarichi e nell'edizione del '25 il muro immaginario, la cosiddetta "quarta parete", che separava il palco dalla platea viene abbattuto e i due spazi del teatro vengono collegati da alcune scalette. I personaggi, quindi, provengono dal fondo della sala, passando attraverso il pubblico. A tal proposito continua Pirandello nella stessa intervista:

Nondimeno ho preferito al teatro Edouard VII di farli passare dalla platea (o dai corridoi dei palchi) e farli salire sul palcoscenico e quel passaggio degli attori tra il pubblico mi pare debba produrre un effetto singolare, misterioso, perché il pubblico [...] avvicinandosi materialmente agli interpreti, pare debba aumentare il suo interesse per il dramma stesso. [...] quanto voi chiamate il mio segreto non è stregoneria. È il metodo di un autore... [...] ed ecco qual è il mio metodo, ve lo spiego con poche parole: *quello di fare provare non gli attori, ma i personaggi* (Pupo 2002, p. 308).

All'edizione del 1925 l'autore aggiunse una *Prefazione* in cui chiariva la genesi del dramma, quali tematiche volesse affrontare e quali scopi intendesse raggiungere con la stesura di quest'opera.

Alcuni commenti di Stefano Pirandello, in margine ad un'edizione del 1958 (Pirandello 1993, p. 663), svelano che la *Prefazione* sarebbe il risultato di una collaborazione tra padre e figlio e che solo i primi ventuno capoversi apparirebbero esclusivamente a Pirandello. Sostiene Stefano che i capoversi dal ventunesimo al venticinquesimo sarebbero nati da un lavoro comune e di aver scritto autonomamente il resto della *Prefazione*, fino alla fine. Egli commenta, inoltre, che se per il capoverso "Il conflitto immanente tra il

movimento vitale e la forma” (Pirandello 1993, p. 663) il concetto è di Pirandello e la forma del figlio, alla fine dello stesso capoverso si legge “Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e perciò stesso deve morire: tranne l’opera d’arte che appunto vive sempre, in quanto è forma” (Pirandello 1993, p. 664), pensiero che appartiene interamente, per contenuto e forma, a Stefano, tanto da essere in contrasto con un concetto espresso invece dal padre in *Diana e la Tuda* (Pirandello 1993, p. 654).

La *Prefazione* si apre con la descrizione del ruolo della Fantasia, figura che conduce a Pirandello numerose persone, scontente della loro condizione e coinvolte in degli strani casi. Tra loro vi è tutta una famiglia, dalla cui vicenda Pirandello avrebbe potuto trarre una storia, un soggetto per un romanzo. Vengono dunque descritti i sei membri di tale famiglia i quali, soprappaffandosi l’un l’altro, raccontano all’autore le loro disavventure.

Pirandello riflette sul processo della creazione artistica, paragonabile alla nascita naturale ossia al desiderio di una donna di diventare madre: il desiderio soltanto non è sufficiente e la donna si ritroverà un giorno ad essere madre senza aver avvertito precisamente quando sia avvenuto; l’autore, allo stesso modo, accoglie in sé “germi vitali” (Pirandello 1993, pp. 940-941) che in un certo momento diventeranno creature vive, senza che egli sappia spiegare come sia avvenuto. “Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia?”, Pirandello (1993, p.654) si ritrova dinanzi questi personaggi che “nati vivi, volevano vivere”.

Nella stessa *Prefazione* riconosce l’esistenza di due tipi di scrittori, di “natura storica” e di “natura filosofica” (Pirandello 1993, p. 655): egli sostiene di appartenere a quelli di “natura filosofica”, diversi rispetto a quelli di “natura storica” poiché se questi ultimi narrano o descrivono vicende, paesaggi e figure per il solo gusto di farlo, gli altri desiderano che vicende, paesaggi e figure acquistino un particolare senso della vita e un valore universale.

Pertanto, non volendo ancora affliggere i suoi lettori con tristi episodi, Pirandello cerca di allontanare da sé questi personaggi formati nella sua mente, proposito irrealizzabile in quanto essi “già vivevano di una vita che era la loro propria” (Pirandello 1993, p. 655) e non quella dell’autore. Non riesce a scacciarli perché ogni volta che si lascia vincere essi traggono “un nuovo profitto di vita” (Pirandello 1993, p. 656) dalla sua debolezza. Un’idea improvvisa e fulminante, allora, lo colpisce: decide di rappresentare il caso di un autore che rifiuta di far vivere i personaggi che egli stesso ha inventato. Essi però, ormai vivi, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell’arte e, in qualità di personaggi rifiutati, tentano di trovare un autore che possa riprodurre il loro dramma e quell’ardente desiderio di rappresentare i fatti così come sono avvenuti.

Quei sei personaggi “senza volerlo, senza saperlo” (Pirandello 1993, p. 657) esprimono quelli che sono sempre stati i tormenti dell'autore:

l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si ritrovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile” (Pirandello 1993, p. 657).

In particolare il Padre e la Figliastro hanno, rispetto agli altri, maggiore consapevolezza della fissità “atroce inderogabile” (Pirandello 1993, p. 657) della loro forma ed essi, avendo raggiunto la maggiore compiutezza, trascinano dietro di sé il peso morto degli altri.

I Sei Personaggi hanno raggiunto lo stesso punto di realizzazione artistica, come *spirito* il Padre, la Figliastro e il Figlio, come *natura* la Madre e come *presenze* il Giovinetto e la Bambina. La Madre non ha coscienza di essere personaggio e non le importa di avere vita, è “natura fissata in una figura di Madre” (Pirandello 1993, p. 658). Ma il fatto di non sapere di essere personaggio non toglie alla donna l'essenza e la realtà di esserlo e la consapevolezza che il suo dramma si ripete all'infinito e che sta avvenendo proprio in quel momento, mentre spiega al Capocomico ciò che sente: sente lo strazio senza saperlo spiegare e lo strazio porta all'urlo e la fissa nel sentimento fondamentale del *dolore*.

I Personaggi sono stati accolti nella fantasia: hanno trovato espressione e realizzazione come personaggi rifiutati, alla ricerca disperata e viscerale di un altro autore. Ciò che è stato completamente rifiutato è il loro dramma, di cui hanno bisogno per essere, da cui dipende la loro esistenza, poiché “il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere” (Pirandello 1993, p. 659).

In una lettera del 23 luglio 1917 Pirandello (1993, p. 623) spiega al figlio Stefano il suo modo di percepire i personaggi come “fantasmi della mente” che non lo lasciano mai solo ma che si agitano desiderosi di “saltare sul palcoscenico”. Afferma ancora che spesso, quando va a teatro, gli capita di ascoltare non ciò che viene rappresentato davanti ai suoi occhi ma quello che si agita nella sua mente, una sorta di “strana allucinazione” (Pirandello 1993, p. 623). I personaggi sono figure che nascono dalla mente dell'autore come allucinazioni e se per un certo verso rimangono ancorate al loro essere fantasmi, finzioni, “proiezioni mentali” (Pirandello 1993, p. 623), per un altro prendono vita o meglio prendono l'iniziativa di liberarsi del vincolo dell'autore per saltare autonomamente sul palcoscenico.

Nell'opera dei *Sei personaggi* l'espressione del desiderio di tale autonomia ottiene la massima realizzazione; scriveva al figlio Stefano:

Mi vengono appresso per essere composti in un romanzo; un'ossessione, ed io che non voglio saperne, e che non mi importa di loro e che non mi importa più di nulla, e loro che mi mostrano le piaghe e io che li caccio via... (Pirandello 1993, p. 623).

L'autore tenta di allontanarli da sé, di non lasciarsi tentare dalla loro insistente presenza ma i tentativi diventano sempre più deboli e Pirandello è vinto dal desiderio di accontentare le richieste di tali personaggi. La scelta del dramma è la via diretta per dar corpo vivo a quegli spiriti prepotenti e vaganti.

La narrazione dello speciale incontro con la storia di questi singolari personaggi si riscontra anche in un'intervista per *Il popolo d'Italia* del 4 ottobre 1928, in cui l'autore si sofferma su come sia stato concepito il personaggio della Figliastra:

[...] può immaginare me che incontro per un vicolo sudicio una ragazza che mi sfiora recandosi in una casa equivoca. Questa ragazza – che io poi conosco e con cui per pietà, per interessamento, continuo a mantenere i rapporti – resta nella realtà lei con il suo dramma, con le sue preoccupazioni. Ma intanto in me quel suo dramma si trasforma in fantasma artistico: accanto alla ragazza vera un'altra ne sorge: il suo doppione, il suo sosia artistico, nel caso nostro quella giovane che in *Sei personaggi* incontra il padrigno nella casa d'appuntamenti di madama Pace. < La ragazza del vicolo racconta > ma mentre racconta, una le nasce accanto che le somiglia, visibilmente dico, un fantasma ancora pallido, il personaggio della favola immaginata che trae dalla vita del personaggio reale, ma anche dalla mia fantasia, nutrimento. E così la narrazione dei casi della ragazza – dei casi veri – ne suscita altri analoghi – fantastici – e da essi, e da tutto ciò che in me autore si evoca per associazione nascono via via abbozzati i sei personaggi e la loro vicenda (Pupo 2002, p. 407).

Lo scrittore percepisce il proprio lavoro come risultato di un rapporto con questi fantasmi: egli vive in contatto con i personaggi della letteratura e con nuovi personaggi che sorgono dalla sua fantasia, compagni segreti del suo io. È proprio da questa ossessione che nasce la concezione pirandelliana del personaggio come entità distinta dall'autore, come essere che cerca di realizzarsi in modo assoluto e desidera vivere un'esistenza autentica nella letteratura e soprattutto nella scena.

Questo modo di concepire il personaggio ha riscontri fin dalla prima attività di Pirandello, nelle novelle *La tragedia di un personaggio* del 1911 e *Colloqui con i personaggi* del 1915, in cui si menzionano personaggi sospesi, dai caratteri non ancora portati a termine o che sono stati addirittura rifiutati da altri autori; questi personaggi bussano alla porta di Pirandello, il quale fissa delle udienze in cui essi presentano se stessi avanzando la richiesta di divenire personaggi definitivi. Elaborando e sviluppando una “teoria del

personaggio” Pirandello “riesce a fare dei *Sei personaggi* una specie di *summa* delle sue ossessioni dominanti” (Polacco 2011, p. 103). Rispetto a quelli incompiuti descritti nelle due novelle, i Sei Personaggi non sembrano evanescenti fantasmi della mente, ma assumono consistenza corporea: Pirandello avverte, in una delle sue didascalie, che i personaggi non dovranno essere rappresentati come “fantasmi” ma come “realtà create” (Pirandello 1963, p. 678), poiché egli vuole rappresentare il passaggio da fantasma a essere vivo che pretende di vivere. I personaggi sono completamente indipendenti e il senso della loro esistenza e della loro indipendenza si riscontra principalmente nella lotta di ciascuno contro gli altri personaggi e in quella di tutti contro il Capocomico e gli attori, controversie causate dall'inconciliabilità dei punti di vista e dalle sopraffazioni reciproche. In quanto indipendente, una volta creato, un personaggio ha diritto alla sua vita, ad una sua universalità, che non è più legata ai modi in cui l'autore potrà servirsene per impostare delle vicende. Pirandello lo partorisce nutrendo l'ambizione non solo di farlo vivere ma di farlo esistere, ovvero di permettergli di “pensare e immaginare di vivere” (Di Maria 1974, p. 55).

La stessa precisazione è fatta dall'autore nel discorso tenuto nel '25 agli spettatori dell'Odelscalchi nell'intervallo dei *Sei personaggi* allestito dal Teatro d'arte, in stretta relazione con la nuova edizione del '25: i personaggi della commedia non sono abbozzati o informi, ma sono perfettamente realizzati, fissati nella loro forma immutabile e sono vivi. Non devono essere percepiti come fantasmi intrappolati in segni di labilità, essi sono veri più degli attori, perché sono “realtà creata” dall'arte in forma immutabile, di fronte all'instabilità e continua mutevolezza della vita, sebbene gli attori li considerino “pazzi o imbrogliatori” e si rifiutino di dare loro reale consistenza e di riconoscerne la “natura straordinaria” (Polacco 2011, p. 106).

Gli attori, simbolo della vita “ruscellante” (Pupo 2012, p. 411), si muovono rumorosi sulla scena. Invece i personaggi sono statuari, perché rappresentano qualcosa che non muta, che è, che esiste, incorporano un sentimento con una maschera che fissi per sempre sul loro viso la smorfia del loro dolore, il ghigno della loro sofferenza.

I personaggi dunque, nella loro essenza di esseri generati dalla fantasia di un autore, devono mantenersi distinti dagli attori, con i quali non devono confondersi e rispetto ai quali devono occupare uno spazio scenico diverso: gli “spiriti” (Macchia 1981) vivono isolati, anche quando si manifestano ai viventi.

Da questa considerazione deriva l'espedito di illuminarli in una diversa colorazione e di adoperare speciali maschere appositamente costruite:

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. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente

nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastro, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della Mater dolorosa delle chiese (Pirandello 1993, p. 678).

Per i personaggi il teatro diviene luogo di reincarnazione, una “gabbia della tortura spirituale” (Di Maria 1974, p. 57) per mostrare le loro piaghe. Il motivo della tortura è ripreso da Macchia nell'opera intitolata *Pirandello o la stanza della tortura*, in cui parla del palcoscenico come luogo in cui i momenti diventano eterni:

Il palcoscenico ritaglia i confini di quel presente, fatto di un passato stagnante su se stesso, senza avvenire: il luogo del “momento eterno”, della falsa liberazione; [...] stanza della nevrosi, luogo del delirio, della patologia, del caso clinico (Macchia 1981, p. 101)

Le angosciose e insopportabili scene di quella farsa di cui sono protagonisti sono vissute come qualcosa di fissato nell'eternità, che si ripete all'infinito, ma nei momenti più diversi; è questo il motivo dominante dei *Sei personaggi*: il costante e ossessivo ritorno del pensiero a quella vita nella quale desiderano ripetersi, non avendo avuto altro sbocco esistenziale. Per Vincenzo Di Maria è possibile parlare di un

eternamento del vissuto-rivivente-rivissuto nel sempre, come avviene per gli spiriti della commedia dantesca: Paolo e Francesca, Farinata degli Uberti, il conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggeri: compresi per l'eternità nell'atto cosciente di essere stati tali, di non poter mai più essere diversi (Di Maria 1974, p. 49).

Alle vuote forme del teatro e ai suoi meccanismi, i personaggi oppongono così la volontà di vivere, oppongono quella farsa che è la loro unica “vita” autentica e disperata, in cui si ripete, sempre nuova, l'angoscia per colpe a cui è impossibile sottrarsi, e in cui si sedimentano i loro sentimenti immutabili, cristallizzati nella fissità delle forme. Dei Sei Personaggi che gli sono stati ispirati dalla fantasia, il Padre e la Figliastro sono quelli che “più degli altri tengono a vivere e più degli altri han coscienza di essere personaggi, cioè assolutamente bisognosi di un dramma e perciò del proprio, che è il solo che essi possano immaginare a se stessi” (Pirandello 1993, p. 660). Tuttavia si può immaginare di vivere un dramma anche prima che si compia e perciò l'autore avverte il bisogno di assegnare un'autocoscienza precognitiva alle azioni dei personaggi, concedendo loro la libertà ma rendendoli, allo stesso tempo, vincolati a un autore che li rappresenti. Per questo motivo essi si presentano al Capocomico sopraffatti dall'angoscia di non avere un autore che elevi la loro vicenda squallida all'eterno mondo dell'arte.

Nei *Personaggi* è costante l'ossessione della sincerità con cui cercano di esibirsi sulla scena, di ripetersi e rappresentarsi. Quello che scaturisce da tale tentativo di sincerità è un'inevitabile deformazione dell'autenticità, continuamente minacciata da una possibile trasformazione in recitazione, in finzione. Il loro dramma è sempre vivo, il loro dolore si rinnova continuamente e il loro unico bisogno, la loro sola ragione di vita è quella di rappresentarlo; smaniano di mettere in scena la storia a cui l'autore ha rifiutato di dare vita, per dare un senso al loro essere personaggi, per portare a termine lo scopo stesso per il quale essi sono stati creati, cioè quello di vivere il loro dramma:

Il capocomico: E dov'è il copione?

Il padre: È in noi, signore.

Gli attori rideranno.

Il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione! (Pirandello 1993, p. 684).

Ma questa vita avvertita come autentica solo dai *Personaggi* non può essere rappresentata in un flusso continuo, perché alla fine la rappresentazione della morte della Bambina e del Giovinetto lacera il testo drammatico e disintegra lo spazio teatrale, causando la scomparsa dei personaggi con una sospensione che non è una conclusione e che lascia l'opera aperta, lo spazio teatrale squarciato, gli attori estraniati.

A questo proposito Marziano Guglielminetti sostiene:

quella dei *Sei personaggi* è una drammaturgia rivoluzionaria, nella misura in cui introduce, nel ruolo degli interpreti e degli esecutori, i protagonisti della finzione drammatica, o meglio della creazione destinata alla scena, finora loro esclusa (Guglielminetti 2006, p. 221).

Con i *Sei personaggi* non conosceremo più personaggi che agiscono ma che hanno agito: "Il personaggio, del tutto diseroicizzato, viene colto nel momento della sua torbida esasperata coscienza, quando realizza l'orrore dei propri atti che rifiuta" (Macchia 1981, p. 99).

Nella *Prefazione* Pirandello (1993, p. 666) spiega il senso dell'opera, che si esplica nella volontà di rappresentare il caos, "organico e naturale". Ma il caos e la confusione prendono forma nell'ordine del suo dramma, nella perfetta e "intima legge d'ordine" (Pirandello 1993, p. 667) della sua rappresentazione, si realizzano nel raggiungimento della consapevolezza che il dramma dei *Sei Personaggi* non si può rappresentare poiché manca un autore e a nulla serve l'insistente ansia del Capocomico di conoscere lo svolgimento dei fatti. I tentativi e gli sforzi di rappresentare realisticamente le vicende rimangono vani, si spengono piano sulla scena, e i personaggi, abbandonati dal "poeta" (Pirandello 1963, p. 667), sono condannati all'incompletezza della loro storia, falliscono nell'impresa. Il fallimento,

però, è solo apparente perché proprio in esso si realizza i *Sei personaggi*: l'opera è edificata su quel tentativo fallito, vive e si nutre di esso e l'autore, in disparte e nascosto agli occhi di personaggi e attori, osserva tutto da lontano, attento e presente.

3. Capitolo II: *Il gabbiano*

Il gabbiano, composto nel 1895, è il primo lavoro della tetralogia dei drammi cechoviani di maggiore popolarità insieme a *Zio Vanja* (1896), *Tre sorelle* (1900) e *Il giardino dei ciliegi* (1903).

Autore di racconti e di opere teatrali, Anton Čechov si rivela un grande innovatore tanto nel campo della novellistica quanto in quello della drammaturgia e, in quest'ultimo ambito, *Il Gabbiano* rappresenta l'opera drammaturgica in cui i modi innovativi cechoviani riceveranno chiara formulazione per la prima volta.

Il riformismo di Čechov è uno strappo alla routine, disloca gli spettatori in posizioni opposte, provoca sbalordimento e persegue una chiara forma di espressione, cancellando qualsiasi compromesso.

Uno dei primi tentativi teatrali fu *L'orco* del 1889, che costituisce il nucleo del successivo e più famoso *Zio Vanja*. L'opera non è sostenuta dalla critica e Čechov si allontana dal teatro per sei anni. Nonostante la delusione, Čechov resta comunque coinvolto dalle questioni drammaturgiche del periodo e dalla volontà di rinnovamento delle forme teatrali e delle convenzioni sceniche. Infatti nel 1895 intraprende la stesura de *Il gabbiano* che terminerà all'inizio dell'anno successivo.

L'idea della necessità di una riforma teatrale prende forma già agli inizi del 1882, agli esordi della sua attività artistica, quando Čechov intervenne sulla stampa con un articolo dal titolo *Amleto sulla scena puskiniana*, nel quale scriveva: "Niente richiede tanto decisamente un rinnovamento quanto le nostre scene" (Derman 1992, p. 278). Il giovane Čechov desiderava puntare il dito sulla condizione di apatia e di impassibilità del pubblico verso ciò che accadeva in scena, considerando l'indifferenza un difetto radicale.

Il fatto che *Il gabbiano* fosse tanto innovativo provocò negli spettatori, alla prima al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo, una reazione ostile nei confronti della pièce e dell'autore, come in seguito si dirà riferendo i particolari.

Tra le innovazioni in campo teatrale si annovera un nuovo tipo di struttura dialogica: essa non avanza più per linee continue, ma segue delle spezzate e delle sinusoidi (Colucci, Picchio 1997, p. 785). Per fornire alcuni esempi di tale nuova forma di dialogo ne *Il gabbiano*, Trigorin, mentre si complimenta con Nina per come ha recitato nella commedia di Treplëv, fa una pausa per poi dire: "In questo lago ci devono essere molti pesci"; in *Zio Vanja*, Astrov parla del fatto che si debba ferrare il suo cavallo e subito dopo, guardando la carta dell'Africa alla parete, afferma: "In Africa, ora, ci deve essere un caldo da far paura!"; A Maša che in *Tre sorelle* dichiara: "O sapere perché viviamo oppure tutto è una sciocchezza, uno stupido gioco" Versinin

risponde: “Eppure è triste che la giovinezza sia passata...”; ne *Il giardino dei ciliegi*, Gàev interrompe spesso quello che sta dicendo e pronuncia frasi del tipo: “Doppio effetto e carambola! Colpo in pieno...”.

In Čechov la battuta non sempre ha natura “centripeta”, molto spesso appare invece “centrifuga” (Colucci, Picchio 1997, p. 785), finalizzata quindi non a sviluppare il tema principale, quello coerente con l’azione scenica, ma a deviare da esso. Lo scopo di questo genere di battuta è quello di permettere al personaggio di nascondere un sentimento dietro una frase “inconsistente” (Colucci, Picchio 1997, p. 785) oppure dietro un discorso deviante. Soprattutto ne *Il gabbiano* si troverà una forma espressiva vista non come smascheramento delle emozioni, ma trattenuta, dissimulata, in modo tale che le parole e la condotta di un personaggio diano soltanto i segni della presenza di un’emozione riposta.

Si riscontra la presenza, ne *Il gabbiano*, di elementi di metateatralità, insiti nell’idea di Treplëv di allestire un teatrino in riva al lago della casa di Sorin, luogo di ambientazione del dramma, e di rappresentare una messinscena basata su un lavoro teatrale da lui composto. Nell’atto primo, la citazione dei versi dell’*Amleto* sottolinea l’espedito del “teatro nel teatro”, creando un collegamento intertestuale con il dramma shakespeariano, evidente anche nell’intento di Treplëv di attirare l’attenzione della madre Arkadina e di metterla in guardia nei confronti di Trigorin, suo amante, come Amleto fa con la regina Gertrude e lo zio Claudio:

Arkadina: (*declama dall’Amleto*) “Amleto, basta. Mi rivolti gli occhi dentro l’anima, e vedo macchie nere, abbarbicate, che non andranno più via”.

Treplev: (*Da Amleto*) “E perché tu sei sprofondata nel vizio, hai cercato amore nell’abisso del delitto?” (Čechov 2010, p. 255).

Con *Il gabbiano*, Čechov intraprende la strada della ribellione ai rigidi canoni naturalistici ottocenteschi e fa in modo che il proprio tentativo di riforma si rispecchi nell’idea del giovane scrittore Treplëv di esibire un manifesto di denuncia del teatro convenzionale contemporaneo, ovvero l’opera messa in scena nel primo atto: egli intende impressionare e rimproverare la madre, un pilastro di quel teatro che egli denuncia, insieme all’affermato scrittore Trigorin. Si è dunque tentati di vedere nelle rivendicazioni di Treplëv per un nuovo teatro la dichiarazione programmatica lanciata dallo stesso Čechov in quanto, al tempo della stesura de *Il gabbiano*, Čechov stesso parlava della necessità di nuove riforme (Hingley 1976, p. 221). Tuttavia l’impostazione scenica di Treplëv è ovviamente ben distante dalla portata innovatrice delle idee dell’autore. Il teatro rivoluzionario di Čechov consiste in un sottile insieme di naturalismo e simbolismo, nel quale la parola e l’emozione poetica subentrano all’azione dinamica e questi elementi, anche se in forma estrema e senza compromessi, caratterizzano anche la messinscena costruita da Treplëv.

Ma, in questa, l'idea di naturalismo si realizza nello sfondo scenico supposto come reale, sfondo che però allo stesso tempo diventa simbolo, in quanto Treplëv intende far cogliere al suo pubblico il lago e la luna come simboli eterni. La sua rappresentazione è carica di parole e poeticità, a scapito dell'azione; ma la recita mal riuscita non piace a nessuno, degli altri personaggi a causa di una forma troppo nuova e troppo di avanguardia, eccezion fatta forse per Dorn:

Dorn: Konstantin Gavrilovic, a me la vostra commedia è piaciuta immensamente. È strana, sì, e la fine non l'ho sentita, eppure mi ha fatto una forte impressione. Siete un giovane di talento, dovete continuare.

Treplëv gli stringe forte la mano e lo abbraccia con entusiasmo.

Ehilà, come siete nervoso. Le lacrime agli occhi... Che cosa volevo dire? Avete pescato un soggetto dal campo delle idee astratte. E così bisognava fare, perché l'opera d'arte deve assolutamente esprimere un grande pensiero... Solo ciò che è bello, è serio. Come siete pallido!

Treplëv: Dunque voi dite: continuare?

Dorn: Sì... Ma rappresentate soltanto cose importanti ed eterne. Sapete, io ho vissuto in modo vario e con gusto, sono contento, ma se mi fosse toccato di provare l'impulso che sentono gli artisti durante la creazione, allora credo che avrei disprezzato il mio involucro materiale e tutto ciò che con esso è collegato, e mi sarei allontanato dalla terra, verso l'alto (Čechov 2010, p. 262).

Arkadina, nel primo atto, assistendo alla commedia sottovoce, tra sé, dirà: "Ma è decadentismo" (Čechov 2010, pp. 255-256); e ancora:

Arkadina: [...] Però non ha scelto una qualsiasi commedia, ma ci ha costretto ad ascoltare questo delirio decadente (Čechov 2010, pp. 255-258).

Per ironia della sorte anche lo stesso dramma cechoviano patì un destino simile alla prima rappresentazione. Il pubblico reagì al *Gabbiano* come se anch'esso fosse stato decadente e scarso e ci è tramandato che ci fu almeno una voce dalla platea che gridò: "è di Maeterlink" (Colucci, Picchio 1997, p. 785). Il nome di Maeterlink veniva associato da Čechov al movimento decadente.

Baluchatyj, studioso cechoviano, sostiene che *Il gabbiano* fu "un tentativo di dramma psicologico su sfondo di vita" (Baluchatyj 1992, p. 360), con artifici scenici, verbali e psicologici ampiamente rinnovati.

"La drammaticità delle vicende dei personaggi prende forma secondo il principio della *irrisolubilità*" (Baluchatyj 1992, p. 360) delle relazioni reciproche individuate tra i vari personaggi. Tale principio è la causa degli scoppi drammatici nelle azioni, provocati da emozioni insite nei personaggi prima dell'inizio del dramma. L'autore, evitando sul piano scenico modi e situazioni stereotipe, introduce degli artifici nel discorso espressivo, nell'intonazione e nel gesto fino ad allora mai utilizzati nell'interpretazione scenica dei drammi, predisponendo un complesso gioco di pause. È

necessario sottolineare la differenza tra le pause e i casi di interruzione meccanica del discorso, durante il movimento dei personaggi sulla scena. Spesso la pausa rappresenta il sintomo di un'emozione nascostamente e interiormente intensa, è la traccia di un sentimento che non cerca sfogo nelle parole; essa individua il significativo coinvolgimento emotivo del personaggio che ad un tratto avverte la necessità di frenare il fluire delle parole nella conversazione, introducendo una forma espressiva di silenzio. Nel mezzo di una conversazione di un gruppo di personaggi, la pausa segnala una collettiva espressione emotiva, come se i presenti si accordassero nel provare un determinato sentimento (Baluchatyj 1992, p. 355).

Caratteristica prevaricante dell'innovativo dramma cechoviano è l'introduzione delle linee drammatiche in una cornice di sfondo quotidiano, la quale limita lo svolgersi del soggetto nelle condizioni abitudinarie di vita dello stretto ambito intellettuale dei personaggi. L'attenzione per la minuziosa rappresentazione di tale sfondo di vita di tutti i giorni sarà costante in tutto il procedere del dramma, dando motivo all'alternanza tematica, creando i tratti propri dell'andamento dialogico, formando i caratteri, i discorsi ed i comportamenti. Sarà sempre Baluchatyj, nello stesso saggio, ad affermare che

il significato de *Il gabbiano* nella drammaturgia consiste nel fatto che esso si è rivelato la prova di composizione di un dramma con un chiaro schema dinamico su base lirica, dove il materiale per il soggetto risulta organizzato in modo quotidiano. Con ciò si determinano i segni qualitativi di quello stile drammatico-teatrale che Čechov ostinatamente cercò nel corso di una serie di anni (Baluchatyj 1992, p. 361).

Il gabbiano rivela, nell'organizzazione tra le parti e tra le loro funzioni, una forma definita, efficace ed espressiva. I tratti caratteristici dell'opera sono la semplicità di intreccio e di schema scenico, l'assenza di personaggi superflui non legati coll'andamento del soggetto, l'assenza di accumulo di dettagli di vita, la parsimonia nei gesti i quali, nel momento in cui vengono messi in evidenza, sono necessariamente portatori di caratterizzazione; anche per quanto riguarda i discorsi e le parole, sono sempre rispondenti alla loro carica di significato e al senso polifunzionale (Baluchatyj 1992, p. 362).

La prima de *Il Gabbiano* viene rappresentata il 17 ottobre 1896 dal teatro Aleksandrinskij, con un cast costituito dagli interpreti più conosciuti del momento. Il fallimento imminente si rivela già a partire dalle prime battute, che suscitano nel pubblico reazioni inaspettate: la platea esplode in fragorose risate già alla richiesta di tabacco da parte di Maša o all'inizio del monologo di Nina. Gli attori, confusi e disorientati dinanzi a quelle reazioni, perdono il controllo. La prima esperienza è dunque disastrosa; Čechov si

allontana dal teatro senza salutare nessuno, vaga di notte per la Pietroburgo deserta e cerca conforto presso l'amico Suvorin.

La seconda occasione si ebbe grazie alla proposta dell'amico Nemirovič-Dančenko che vuole riallestire *Il Gabbiano* per la prima stagione del suo teatro. Čechov è contrariato, non è convinto di voler rischiare un secondo insuccesso ma le pressioni di Nemirovič-Dančenko, le promesse di grande impegno e professionalità da parte degli attori, convincono Čechov a dare il consenso ad una nuova rappresentazione. Nel frattempo continua a scrivere racconti, sempre perché convinto della propria incapacità di scrivere drammi. La commedia viene rappresentata dall'appena nato Teatro dell'Arte di Mosca, sotto la direzione di Stanislavskij, famoso regista e scrittore teatrale russo: il successo fu incredibile, tanto da trasformare la commedia in un emblema del volto creativo del Teatro. Il pubblico assiste in un profondo silenzio che fa inizialmente sospettare il totale fallimento, ma poi esplode in urla e applausi entusiasti già alla fine del primo atto. Per gli attori il solo modo di rappresentare un dramma tanto innovativo era quello di sostituire l'esteriore manifestazione dei sentimenti con quella interiore. Al drammaturgo spettava il compito di rivelare, con il proprio lavoro, la verità della vita, quella non evidente, quella che non viene urlata ma intimamente confessata, che dunque si nasconde all'occhio indifferente.

Le peculiarità specifiche del dramma sono individuate dall'autore all'inizio stesso della stesura de *Il gabbiano*, in una lettera a Suvorin del 21 ottobre 1895:

Scrivo una pièce non senza soddisfazione, per quanto menta terribilmente di fronte alle convenzioni sceniche. È una commedia di tre ruoli femminili, sei maschili, in quattro atti, c'è il paesaggio (vista sul lago); molti discorsi sulla letteratura, poca azione, un quintale d'amore (Baluchatyj 1992, p. 363).

Il dramma elaborato, tuttavia, non soddisfa l'autore: "La pièce l'ho finita [...] non è venuta fuori bene. Del resto non sono un grande drammaturgo, io". E ancora: "L'ho cominciata *forte* e l'ho chiusa in *pianissimo* (*forte* e *pianissimo* in italiano nell'originale), il che è contro tutte le regole dell'arte drammaturgica. Ne è venuto fuori un racconto. Sono più insoddisfatto che soddisfatto e, leggendo la mia opera appena nata, ancora una volta mi convinco che non sono un drammaturgo. Gli atti sono molto brevi, ce ne sono quattro" (Baluchatyj 1992, p. 364).

In *Storia della civiltà letteraria russa*, Michele Colucci sostiene:

È stato detto che *Il gabbiano* è soprattutto un lavoro sull'arte: il lungo monologo in cui Nina recita un brano della commedia di Treplëv, la discussione fra Treplëv e Arkadina sul teatro contemporaneo, le confessioni di Trigorin a Nina sul suo mestiere di scrittore. Tuttavia ne *Il gabbiano* non è l'arte il vero protagonista del dramma, non è sul suo destino che si accentra davvero l'attenzione dell'autore. L'arte sembra piuttosto solo la circostanza

oggettiva che permette ai personaggi di rivelarsi per quello che sono” (Colucci, Picchio 1997, p. 780).

I personaggi de *Il gabbiano* sono la prova del salto di qualità compiuto dal palcoscenico di Čechov. Non ci sono sbavature nella figura di Nina (il cui prototipo, secondo l’opinione di Colucci (1997, p. 780), può essere considerata Lika Mizìnova, donna corteggiata da Čechov) tratteggiata prima nel fervore sprovveduto dei suoi vent’anni, poi nella tragica disillusione che segue la sua vicenda sentimentale, sempre intrappolata in un destino di sconfitta, sempre lacerata e febbrile; in quella dell’Arkadina, donna egoista e calcolatrice, che esibisce tratti di umanità solo nella sua passione per Trigorin; in quella di Treplëv, tormentato da un sentimento di inadeguatezza rispetto alla vita, sentimento che affonda le radici nel problematico rapporto con la madre e cerca sfogo nel disperato tentativo di raggiungere la sublimazione letteraria; nella figura di Trigorin, lo scrittore di successo, raffigurato nella consapevolezza della propria mediocrit .

Questi quattro caratteri principali si determinano non solo nel gioco delle reciproche relazioni, ma anche nel confronto con la serie di personaggi minori che, anche se relegati al ruolo di minori e in una posizione di secondo livello, “di per s  rappresentano invece ognuno un microcosmo che mima quello maggiore, contribuendo a illuminarlo meglio ed essendone a sua volta illuminato” (Colucci, Picchio 1997, p. 781).

L’autore indica in maniera generica parentele e professioni dei vari personaggi. Per i due protagonisti del dramma, Treplëv e Nina,   data una generica indicazione d’et : Treplëv   “un giovane”, la Zarecnaja “una giovane”. Per quanto riguarda gli altri personaggi, l’et    determinata precisamente dai loro discorsi: attraverso i dialoghi e i discorsi tra i personaggi si palesano i caratteri del dramma.

La forma di definizione del profilo dei personaggi pi  comunemente ed ampiamente utilizzata,   l’*autocaratterizzazione* (Baluchatyj 1992, p. 329), che consiste in una descrizione diretta e autonoma, da parte del personaggio, dei propri tratti essenziali attraverso la confessione delle proprie emozioni o del loro fluire in determinate situazioni esistenziali e psicologiche. Per rafforzare le linee di definizione dei personaggi di secondo livello,   fondamentale l’espedito del *leitmotiv*,² la ripetizione del tratto significativo del discorso (sul piano del tema, del lessico, del tono, del gesto): il tema del denaro per Medvedenko; il tono tragico per Maša, e i gesti di annusare il tabacco e bere vodka, l’andatura pigra e dimessa, l’abitudine di vestire in modo trascurato, sempre in nero; le tese dichiarazioni emotive di Pauline Andreevna a Dorn, il quale invece ha l’abitudine di formulare i discorsi con

² “Motivo conduttore”, rappresentazione ripetitiva di alcuni temi; dal tedesco *leiten* (‘condurre’) e *motiv* (‘tema’).

considerazioni generiche o sentenze, con una fraseologia vacua, spesso canticchia, cura tutti con le gocce di valeriana; i tratti che contraddistinguono Sorin sono la salute malferma, le continue interiezioni, il discorso spesso accompagnato da un riso ironico; Samraev racconta aneddoti teatrali; Trigorin è caratterizzato dalla passione per la pesca, è svogliato, annota le sue osservazioni in un quadernetto di appunti; l'Arkadina è connotata da tratti di irruenza; Treplëv è spesso agitato e Nina è carica di emotività intensa ma trattenuta. Una delle forme di autocaratterizzazione è un uso particolare del monologo, adottato da Čechov per definire il profilo psicologico del personaggio. Infatti il monologo di Nina del primo atto ("Gli uomini, i leoni, le aquile e le pernici" – Čechov 2010, p. 256) "non è un monologo ma un discorso modellato sul monologo con parziale funzione sul piano del soggetto" (Čechov 2010, p. 345). Ugualmente il monologo di Trigorin nel secondo atto (riguardo l'attività dello scrittore) è un diffuso discorso autocaratterizzante, "ma sul piano narrativo mancante di tratti intesi ad una chiara e personale espressione" (Čechov 2010, p. 345).

Oltre alla forma dell'*autocaratterizzazione*, esistono artifici per mezzo dei quali le singole figure vengono definite dalle opinioni degli altri personaggi su di loro, ossia *caratterizzazione incrociata e punto di vista* (Baluchatyj 1992, p. 331). Soltanto il rapporto e l'interazione con gli altri personaggi definiscono in modo organico gli aspetti fondamentali dei vari caratteri, oppure la ripetitività dei singoli tratti individuali. Nei tratti significativi e caratterizzanti i personaggi restano invariati per tutto lo svolgimento dell'azione.

Il principio della corrispondenza emotiva tra i personaggi regge tutta la struttura drammatica dell'opera. Infatti alla base si ritrova una figura travolta dall'emozione amorosa, la quale, tuttavia, nel corso del dramma non riceve alcuna legittimazione e concretizzazione, ma resta sospesa in pura forma di sentimento. Il sentimento alla base del rapporto tra i due personaggi che costituiscono la coppia principale, Treplëv e Nina, è una forma di amore non corrisposto, Treplëv ama Nina ma non è ricambiato. Secondo lo stesso principio sono retti nelle variazioni quotidiane ed emotive, i rapporti reciproci tra gli altri personaggi: Arkadina ama dichiaratamente Trigorin, e questi passivamente risponde all'amore dell'Arkadina, innamorandosi episodicamente di Nina; Nina continua ad amare perdutamente Trigorin, che la lascia; Maša ama Treplëv, Treplëv non ama Maša; Pauline Andreevna ama Dorn, Dorn non l'ama; Medvedenko ama Maša, e Maša non ama Medvedenko; Samraev è il marito di Pauline.

Globalmente la pièce è plasmata sul ruolo centrale di Treplev, con un'attenzione particolare alla funzione drammatica del suo carattere, con riferimento ad esso nel disegno delle linee di comportamento e dei destini degli altri personaggi e con uno svolgimento parallelo del destino drammatico di Nina.

Il primo atto della pièce non segna in modo determinante lo svolgimento delle linee drammatiche, ma già si prefigurano le relazioni tra i personaggi e viene presentata la disposizione delle figure a coppie: Medvedenko e Maša, Maša e Treplëv, Pauline e Samraev, Pauline e Dorn, Treplëv e Nina, Treplëv e Arkadina, Trigorin e Arkadina. Le trame e le situazioni drammatiche del primo atto sono determinati dalla relazione che le figure instaurano con Treplëv: dunque è il personaggio di Treplëv ad organizzare, dal punto di vista drammatico, l'atto primo.

Nel secondo atto si rafforzano principalmente i tratti caratteristici dei personaggi di secondo piano (Sorin, Dorn, Samraev, Arkadina) e, allo stesso tempo, procede lo sviluppo delle loro relazioni, che comporta un approfondimento della sfera caratteriale delle singole figure. Vengono definiti i rapporti tra Nina e Treplëv, Nina e Trigorin e Nina e Arkadina. L'atto secondo, perciò, dal punto di vista drammatico, è organizzato da Nina.

Il terzo atto fornisce uno sviluppo delle tracce fondamentali della *fabula*: Nina decide di intraprendere la carriera di attrice a Mosca, Treplëv si è sparato, Trigorin confessa il proprio amore a Nina ed il destino di un personaggio di secondo ordine si compie parzialmente poiché Maša sposa Medvedenko.

L'atto quarto, lontano nel tempo dal terzo di due anni, porta a compimento le relazioni tra le figure in scena ma senza che si verifichi un evento eclatante o che qualcuno assuma un comportamento tale da determinare un condizionamento dello sviluppo delle vicende: tutto resta fissato nella quotidianità e, come negli atti precedenti, le persone continuano a vivere nelle stesse condizioni e si determinano negli stessi rapporti reciproci. L'ultimo atto non determina il compimento dei caratteri in una nuova fase conclusiva ma si limita a trasferire l'azione, cristallizzata nelle usuali condizioni di vita, in circostanze temporali nuove e lontane dagli atti precedenti, con i rapporti già esistenti tra le figure; la monotonia delle azioni dei personaggi "ribadisce la drammatica indecisione emotiva della maggioranza dei caratteri della pièce" (Baluchatyj 1992, p. 342). Perfino il compimento delle relazioni tra Medvedenko e Maša, suggellato dal matrimonio, non dà di fatto una via d'uscita al dramma poiché i loro sentimenti sono rimasti immutati e Maša è ancora innamorata di Treplëv: dunque in questo senso tale compimento risulta fittizio. Esiste una sola eccezione in tutto l'intreccio, costituita dal rapporto tra i due giovani protagonisti, che è l'unico a trovare espressione nel racconto di Treplëv su Nina proprio nell'ultimo atto, interamente edificato sulla rivelazione dei rapporti drammatici di Treplëv e di Nina e organizzato sulla base delle emozioni di Treplëv.

L'idea dell'importanza dell'immagine del gabbiano – il cui significato in quanto simbolo sarà esplicito più avanti – insieme al nucleo del dramma,

dal punto di vista del soggetto della pièce, scaturiscono da un caso concreto di vita, che Čechov riferisce a Suvorin l'8 aprile del 1892:

È ospite da me il pittore Levitain. Ieri sera sono stato con lui a caccia di anatre. Egli ha sparato a un beccaccino; questo, colpito nell'ala, cade in una pozza. Io lo raccolsi: un becco lungo, occhi grandi, neri, ed un piumaggio meraviglioso. Guarda stupito. Che farne? Levitain fa una smorfia, chiude gli occhi e chiede col tremito nella voce: "Caro, picchiagli la testolina sul calcio del fucile [...]" Io dico: non posso. Egli continua nervosamente a stringere le spalle, scrolla il capo e insiste. E il beccaccino continua a guardare stupito. Mi toccò dare ascolto a Levitain e ucciderlo. Una bella ed amorevole creatura venne meno, mentre due sciocchi tornarono a casa e si sedettero a cena" (Baluchatyj 1992, p. 362).

La questione relativa all'originale finale dell'opera, insieme ad altre particolarità dal punto di vista drammaturgico, furono oggetto di riflessione negli epistolari:

Ho un interessante soggetto da commedia, ma non ne ho ancora escogitato il finale. Chi inventerà dei nuovi finali da teatro, aprirà una nuova era! Non si ammettono conclusioni misere! L'eroe o si sposa o si spara, altra via d'uscita non c'è! (Baluchatyj 1992, p. 363).

Solo *Il gabbiano*, tra i drammi della maturità cechoviana, si conclude con la morte di un personaggio, dal momento che negli altri non sono presenti eventi luttuosi, sebbene si tratti comunque di vere e proprie tragedie. Il dramma, come avviene in *Zio Vanja* e *Tre sorelle*, si consuma affievolendosi nella tristezza quotidiana e sono proprio i gesti della normalità a soffocare le speranze di riscatto dei personaggi.

Ettore Lo Gatto, famoso slavista italiano, ci informa del fatto che un critico del tempo, il Kugel', sentenziò che, poiché il soggetto de *Il gabbiano* non era nulla più che una narrazione da parte di uno degli eroi della commedia, Trigorin, nella valutazione positiva che si doveva dare del teatro cechoviano, *Il gabbiano* si poteva addirittura ignorare in quanto potevano bastare *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi*.

Invece Vera Komissarzevskaja, la grande attrice che interpretò la parte di Nina nella prima de *Il gabbiano*, intuì immediatamente il valore della commedia; le reazioni ostili del pubblico la sorpresero e la spaventarono a tal punto che perse la voce. Dopo il fallimento dello spettacolo la Komissarzevskaja scrisse a Čechov: "Il nostro *Gabbiano* s'è imposto con un successo pieno, unanime... Il "nostro" *Gabbiano* è vivo, soffre e crede così caldamente che spingerà molti a credere" (Lo Gatto 1968, p. 445). Queste commosse parole dimostravano che qualcuno aveva capito che al centro del dramma non c'erano solo gli intrighi amorosi ma, accanto ad essi e al di sopra di essi, si poneva il problema della vocazione artistica e del valore

dell'arte nella vita, con un riferimento alla polemica sulle correnti artistiche del tempo.

4. Capitolo III: Analisi comparativa

Le convenzioni del teatro borghese furono stravolte dalla portata innovatrice della drammaturgia dei due autori in analisi, alla quale la critica e il pubblico inizialmente opposero un totale rifiuto determinato dalla difficoltà di comprensione delle forme e degli elementi con cui tale innovazione si esprimeva.

Pirandello è l'inventore di una scena nuova, l'ideatore di costruzioni drammatiche originali che suggeriscono nuove direttive agli attori; realtà e finzione entrano in contatto fino a confondersi, gli attori si congiungono con le loro parti, gli spettatori con la scena, il retroscena col proscenio. Il teatro pirandelliano fa crollare le certezze dello spettatore il quale, sebbene destabilizzato e confuso, deve constatare "che il dramma a cui egli stesso ha preso parte era per lo meno molto interessante" (Pupo 2002, p. 379).

Sei personaggi in cerca d'autore rappresenta il fulcro dell'originalità del teatro pirandelliano: l'opera consiste nella giustapposizione dei singoli drammi, al di fuori di ogni tentativo di composizione organica dei diversi punti di vista. Non esiste un dramma unico, perché ogni personaggio si fa portavoce di un suo particolare dramma, diverso dai drammi degli altri e con essi inconciliabile. Il Padre e la Figliastro mettono prepotentemente in atto il tentativo di far prevalere il *proprio* dramma, mentre il Figlio partecipa solo esercitando il rifiuto, fin quando può, di condividere il suo, barricandosi in un ostinato mutismo. I caratteri fondamentali del teatro borghese sono messi in discussione anche attraverso "il rifiuto di una ricomposizione armonica degli elementi dissonanti sulla base di una ipotetica prospettiva superiore" (Polacco 2011, p. 105). Inoltre sostiene Romano Luperini:

Dal punto di vista del tragico, sono contraddittori e poco credibili tanto il Padre, il cui rimorso convive con l'ipocrisia piccolo borghese, quanto la Figliastro, la cui ansia di vendetta si associa a spavalderia sessuale e reale sudditanza psicologica nei confronti di Madama Pace, quanto infine la Madre, vittima incosciente di forze che non capisce e non prova neppure a capire. [...] Se la realtà è polivalente e contraddittoria e se perciò è impossibile determinare un senso unitario, all'autore non resta che rinunciare alla tragedia e rifiutare i propri personaggi. Il vero dramma dei *Sei personaggi* è l'impossibilità del dramma (Luperini 1999, p. 108).

Con il teatro di Pirandello i saldi valori borghesi si disintegrano, perdono l'aura di inviolabilità di cui godevano con il teatro naturalista: in *Sei personaggi*, infatti, è possibile individuare la questione dell'ipocrisia che si cela dietro il rispetto apparente delle convenzioni morali – ad esempio nel momento in cui il Padre dichiara di aver fatto tutto secondo coscienza, rendendosi però responsabile della rovina di tutta la sua famiglia – insieme a

quella della falsa coscienza borghese, e si mette in scena anche la contrapposizione tra figli legittimi e illegittimi e la rappresentazione straniata dei legami coniugali, sotto il segno dell'incomunicabilità e dell'equivoco – l'adulterio della Madre è una supposizione mentale del Padre, che egli stesso contribuisce a rendere concreta (Luperini 1999, p. 108).

Čechov si inserisce con difficoltà nel mondo letterario – e in particolare in quello teatrale – della sua epoca proprio a causa della portata rivoluzionaria delle sue idee e si rende conto della necessità di sostenere l'esordio del suo lavoro innovativo, *Il gabbiano*, con la spiegazione delle proprie esigenze teoriche e artistiche, in maniera tale che fossero chiare per il pubblico e per la critica. Lo scopo della pièce era quindi duplice: “testimoniare i principi artistici dell'autore e dare un saggio di dramma nuovo” (Baluchatyj 1992, p. 364).

L'esordio cechoviano in Italia avviene negli anni Venti e, neppure in questo caso risulta semplice. Le prime rappresentazioni incontrano delle forti resistenze dovute a profonde incomprensioni; a disorientare è, soprattutto, la mancanza di una vera e propria azione scenica e la fissità dei personaggi, i quali agiscono poco e si crogiolano in continue considerazioni esistenziali, inchiodati ad una quotidianità che, crudelmente, li schiaccia. Gli spettatori si trovano immersi in un'atmosfera insolita, grigia e stagnante, e non riescono a comprendere che la piatta vita quotidiana e l'ambientazione monotona non costituiscono solo un aspetto superficiale del dramma ma rappresentano la sua vera sostanza, resa percepibile attraverso pause, silenzi, sospiri, rimandi ad un passato nostalgico o ad un futuro pieno di speranze. Il lento fluire del tempo, che si dimostra imperante in ogni opera cechoviana, non può essere in armonia con una tradizione teatrale che considera il movimento e l'azione le principali caratteristiche di una rappresentazione (Persichetti 1998, pp. 4-5).

La prima messa in scena italiana de *Il gabbiano* avvenne il 13 aprile 1924 al teatro Manzoni di Milano, con la direzione di Virgilio Talli. Fu questo lo spettacolo d'esordio di Marta Abba e, allo stesso tempo, l'occasione in cui Pirandello la vide esibirsi per la prima volta, assumendola a figura d'ispirazione. Sebbene non esistano riscontri oggettivi, non è neppure impossibile ipotizzare l'eventualità che questa circostanza abbia potuto influire sulla decisione di aggiungere, in *Sei personaggi*, la *Prefazione* esplicativa a distanza di un anno. Un giudizio sulla drammaturgia cechoviana è espresso proprio in una lettera a Marta Abba del 22 Marzo 1929:

Hanno dato le *Tre sorelle* di Cecoff. Anche noi volevamo darla... Che bella cosa che è... Come la sento in questo momento! Cecoff è il più disperato dei poeti, anche più forse del nostro Leopardi... Il dolore del Leopardi era intenso sì, ma alto e *pensato*; in lui c'è almeno questa larghezza del pensiero; Cecoff è stretto, stretto come la stessa angoscia; e non pensa, ma vive la disperazione della vita, la vive non in sé soltanto, ma in tutti, in tutte le povere anime

umane, nella vita di tutti i giorni la vive, anche nel sole delle belle giornate, anche nei fiori delle vane primavere. Io vorrei avere qua le *Tre sorelle* per rileggermele; (Pirandello 1995, p. 82).

In un'intervista del 21 settembre 1932 a *La Stampa* intitolata "Da 'Adamo ed Eva' a 'Quando si è qualcuno'", l'autore di *Sei personaggi* viene paragonato a Čechov per l'abitudine di prendere appunti, di annotare delle frasi non appena esse prendono forma nella mente:

La tecnica degli appunti di uno scrittore anch'essa dice molto. Pirandello di solito annota una frase diretta, una battuta di dialogo in cui è tutto un carattere; oppure una similitudine attorno a un personaggio, un tratto fisico, che è già il nucleo di un'esistenza. Questo metodo mi ha ricordato quello di certi appunti di Čechov. A leggere uno di questi brani la fantasia d'un lettore si mette a trottare per suo conto come sul filo d'una scoperta e il procedimento dell'arte appare di una facilità estrema (Pupo 2002, p. 496).

Sia per Pirandello che per Čechov il primo insuccesso rappresentò un motivo di grande delusione e sconforto, tanto da indurli a prendere la decisione – che si rivelò momentanea – di abbandonare il teatro e dedicarsi alla stesura di racconti, ovvero quello che Pirandello riteneva essere il "più naturale lavoro di narratore" (Pupino 2000, p. 96). Si presentò una seconda occasione, e le opere furono nuovamente rappresentate su insistenza di due capocomici e amici degli autori: Dario Niccodemi per Pirandello e Nemirovič-Dančenko per Čechov.

Sei personaggi in cerca d'autore e *Il gabbiano* sono entrambi testi che si realizzano in forma di metateatro, artificio drammatico che consiste nel mettere in scena, all'interno di un dramma, un'ulteriore azione teatrale. Il termine è coniato dal critico inglese Lionel Abel nel 1965 e consiste nel "rispecchiamento prodigioso che il teatro compie di se stesso" (D'Angeli 2004, p. 76). L'espedito del metateatro permette di focalizzare l'attenzione sul vincolo che lega il pubblico allo spettacolo rappresentato, rapporto indissolubile che non può essere trascurato senza rischiare di mettere in discussione la stessa esistenza del teatro. Con il metateatro l'obiettivo del testo drammatico diviene lo svelamento dell'universo teatrale e delle sue leggi, con riferimento al mestiere dell'attore, all'apparato tecnico del teatro e al ruolo del pubblico.

Pirandello dedica a questa forma teatrale un'intera trilogia, che egli stesso definisce "Trilogia del teatro nel teatro", in un'intervista rilasciata a Romeo Ricci, dal titolo "Pirandello scrittore e Pirandello uomo", apparsa su *L'Ora*, il 5-6 ottobre 1933 (Pupo 2002, p. 521).

La sperimentazione metateatrale ha inizio con *Sei personaggi*, il primo dei tre drammi, nei quali Pirandello rende noti il meccanismo e la magia della creazione artistica e il passaggio dalla persona al personaggio, dall'aver forma all'essere forma, procedendo ad una scomposizione delle strutture

drammatiche. Il secondo lavoro è *Ciascuno a suo modo*, in cui è centrale la riflessione sul rapporto tra arte e realtà; con questo dramma la distinzione tra spazio della rappresentazione e spazio esterno si fa, rispetto al primo, ancora più evanescente e la messinscena irrompe oltre i confini del palcoscenico, invadendo “non solo la platea, ma anche i palchi, il foyer, lo spazio antistante il teatro, i corridoi, le scale d’accesso” (Polacco 2011, p. 110). Tuttavia non arriva al punto di coinvolgere veramente il pubblico: sono comunque gli attori, nascosti in mezzo al pubblico vero, a ricoprire il ruolo di spettatori. *Ciascuno a suo modo* ripropone e approfondisce i temi fondamentali di *Sei personaggi*, quali i limiti di ogni presunzione realistica, la convenzionalità dello spazio teatrale, il difficile rapporto tra attori e personaggi. A completare la trilogia si aggiunge *Questa sera si recita a soggetto* che tratta il comportamento autoritario del regista di teatro e indaga il suo rapporto con gli attori e, di conseguenza, il rapporto tra questi ultimi e il pubblico.

Marina Polacco (2011, p. 103) definisce *Sei personaggi* “un esempio perfetto di metateatro [...] che *finge* la vita reale” ed evidenzia il rapporto tra la corporeità degli attori e il mondo etereo della creazione artistica.

Lo scopo del dramma è quello di far apparire lo spettacolo teatrale denudato, privato della sua magia; gli attori non appaiono come i *personaggi* delle opere rappresentate ma come *persone* animate da gelosie e meschinità, che commettono degli errori e sono pronte a infuriarsi se criticate. Più in profondità, la riflessione metateatrale riprende la concezione tipicamente pirandelliana del personaggio come creatura dotata di una sua propria forma di vita, e il dubbio sulla possibilità di conciliare la realtà concreta e materiale degli attori con la condizione immateriale dei personaggi. L’impegno dei personaggi è quello di lottare per affermare il loro diritto immateriale all’esistenza, sostenendo di essere persino più reali delle persone nella loro fisica concretezza, perché mentre essi possono considerarsi fissati definitivamente in un carattere, gli uomini possono darsi solo una consistenza illusoria:

Il padre: (*con dignità, ma senza alterigia*). Un 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” (Polacco 2011, p. 741).

Se nei *Sei personaggi* si riscontrano tre livelli drammatici (come si è spiegato nel primo capitolo), ne *Il gabbiano* coesistono due livelli di rappresentazione, individuati da Concetta D’Angeli (2004, p. 77) in *Forme della drammaturgia*: il pubblico reale assiste al teatro di primo livello, quello maggiore della vicenda di Treplëv e Nina e dei personaggi che ruotano intorno ad essi, all’interno del quale se ne apre un altro, una specie di teatro

più piccolo, quello allestito da Treplëv nella prima scena; anche questo piccolo teatro di secondo livello ha il suo pubblico, costituito da una parte dei personaggi del dramma:

Treplëv (*gettando uno sguardo al teatro*): Ecco il teatro. Il sipario, la prima quinta, poi la seconda e oltre lo spazio vuoto. Niente scene. La vista si apre direttamente sul lago e sull'orizzonte. Alzeremo il sipario alle otto e mezzo in punto, al sorgere della luna (Čechov 2010, p. 249).

La tematica metateatrale è rafforzata dall'attenzione focalizzata sulla vita di Irina Arkadina, l'attrice madre di Treplëv, dalle numerose questioni riguardanti la letteratura e in particolare il teatro, delle quali spesso i personaggi discutono.

Il senso dell'azione metateatrale si definisce completamente con il riferimento all'*Amleto* di Shakespeare, nella scena iniziale del teatrino di Treplëv. Infatti come Amleto fa rappresentare, davanti allo zio usurpatore e alla madre traditrice, una tragedia per smascherare l'omicidio di cui si sono macchiati (lo zio ha ucciso il padre di Amleto e la madre è stata forse sua complice), così il protagonista de *Il gabbiano* allestisce, davanti a sua madre e al suo amante Trigorin, un dramma da lui scritto, che serve ad avere prova dell'interesse e dell'amore che l'Arkadina nutre nei confronti di Treplëv, e a dare sfogo alla gelosia che l'amante gli suscita. Sono aspre le parole che Treplëv usa per descrivere la madre ma allo stesso tempo non può fare a meno di elogiarla per quello che più apprezza di lei e per le sue doti di attrice:

Treplëv: Le fa rabbia che su questa piccola scena avrà successo la Zarecnaja e non lei. (*Guarda l'orologio*) È una rarità psicologica, mia madre. È indubbiamente ricca di talento, intelligente, capace di singhiozzare su un volumetto, di impararti a memoria tutto Nekrasov, di curare i malati come un angelo; ma provati a lodare in sua presenza la Duse! oh-oh! Lei sola è da elogiare, solo di lei si deve scrivere, per lei bisogna urlare, andare in delirio [...]. Inoltre è superstiziosa, ha paura delle tre candele, del numero tredici. È avara. A Odessa ha settantamila rubli in banca, lo so per certo. Prova a chiederle un prestito, si mette a piangere (Čechov 2010, p. 250).

E ancora, facendo riferimento alla relazione della stessa con Trigorin:

Io amo mia madre, profondamente; ma lei fuma, beve, convive agli occhi di tutti con quel letterato, i giornali tirano sempre in ballo il suo nome e questo mi disturba (Čechov 2010, p. 251).

È possibile rilevare tra le due opere alcune analogie nella svolgimento della trama e nella struttura drammatica.

I drammi si aprono entrambi con l'allestimento di un teatro e con la descrizione di operai che lavorano per montare la scena; gli spettatori, in un caso e nell'altro, si trovano di fronte ad un teatro appena allestito e, se nella

commedia di Pirandello siamo in presenza di una vera e propria sala di teatro, ne *Il gabbiano* la scena è quella di un piccolo teatrino in riva al lago. Nei *Sei personaggi* il palco è quasi buio e vuoto, il sipario alzato, la scena nuda, com'è il teatro di giorno, quando la scena non è stata ancora allestita. Ai fini della resa di una rappresentazione realistica, per mettere a nudo i meccanismi dell'universo teatrale, le luci si spengono e fa la sua comparsa il Macchinista che comincia ad inchiodare le assi di scena. Dopo la figura del Macchinista, appariranno gli attori, uno a uno, ridendo, chiacchierando serenamente prima delle prove, e saranno messi in scena anche i rimproveri del Direttore e del Capocomico:

Il capocomico (*battendo le mani*): su, su cominciamo.

Al direttore di scena: Manca qualcuno?

Il direttore di scena: Manca la Prima Attrice.

Il capocomico: Al solito!

Guarderà l'orologio. Siamo già in ritardo di dieci minuti. La segni, mi faccia il piacere. Così imparerà a venire puntuale alla prova.

Non avrà finito la repressione, che dal fondo della sala si udrà la voce della Prima Attrice.

La Prima Attrice: No, no, per carità! Eccomi, eccomi! (Pirandello 1993, p. 673-674).

L'autore rende in modo verosimile la vita teatrale, da un punto di vista interno ai processi di preparazione dello spettacolo, servendosi delle azioni di attori, capocomico, direttore di scena, macchinisti, suggeritori che ricoprono tutti un ruolo nel dramma *Sei personaggi*.

Autore del dramma che figura nel teatro di secondo livello de *Il gabbiano* è Treplëv. Il teatrino allestito in riva al lago sbarra il viale che conduce al fondo del parco, proprio verso il lago, il quale non è visibile perché coperto dal palco. È sera e la preparazione della scena è ancora in corso: infatti Jakov, un garzone, e altri operai, sono impegnati a inchiodare, si sente battere e tossire dietro il sipario ancora abbassato. Prima attrice dello spettacolo in riva al lago è Nina, la quale è allo stesso tempo, protagonista di entrambi i livelli della commedia, scelta da Treplëv per la parte principale della sua rappresentazione e primo personaggio femminile, insieme a Irina Arkadina, del primo livello della commedia.

Il richiamo all'immagine del teatrino si ritrova anche nell'ultimo atto, nelle parole di Medvedenko e di Trigorin, e sembra farsi simbolo della rovina che si è abbattuta sui personaggi, perché anch'esso non è più come un tempo; a distanza di due anni è stato dimenticato e trascurato, lasciato esposto alle intemperie e, nell'immaginario dei personaggi, diventa emblema di un passato gioioso, di giorni spensierati, di un tempo in cui gli eventi non erano ancora stati stravolti e la vita non si era ancora raggelata nell'angoscia di non poter mutare quello che ormai è avvenuto:

Medvedenko: È buio in giardino. Bisognerebbe dire che abbattessero quel teatro. Sta lì nudo, informe, come uno scheletro, e il sipario sbatte per il vento. Quando ieri sera ci sono passato accanto, mi è parso che qualcuno lì dentro piangesse (Čechov 2010, p. 290).

Anche nella memoria di Trigorin affiora il ricordo della commedia di due anni prima, descritta come un evento lontano, quasi dimenticato. È come se Trigorin lo ricordasse per caso ed è vago nel rievocarlo tanto da definire il teatrino “quel posto”:

Trigorin: Il tempo non mi ha riservato una buona accoglienza. C'è un vento gelido. Domattina, se si calmerà, andrò al lago a pescare. A proposito, bisogna dare un'occhiata al giardino e a quel posto dove, vi ricordate? si recitò la vostra commedia. Mi è maturato un nuovo motivo, bisogna solo che rinfreschi nella memoria il luogo dell'azione (Čechov 2010, p. 298).

Il teatrino cade a pezzi e si logora, come si è logorata l'esistenza dei personaggi, in modo particolare dei protagonisti, Treplëv e Nina, scivolati nel baratro della rovina e dell'insoddisfazione, dopo aver compiuto un percorso iniziato con le gioiose speranze e dolci illusioni della giovinezza e conclusosi con la disillusione e la caduta nella consapevolezza della fredda realtà.

Insieme all'apertura del dramma, anche il finale presenta caratteri simili: infatti sia in *Sei personaggi* sia ne *Il gabbiano* l'evento finale è un suicidio provocato da un colpo di rivoltella.

Nel dramma pirandelliano è il Giovinetto a commettere l'estremo gesto del suicidio, come effetto dell'esplosione del proprio dolore, rimasto intrappolato nel mutismo per tutta la durata della rappresentazione. Come fa ben notare Ivan Pupo (2012, p. 37) “[...] il Giovinetto si limita a guardare, spettatore impotente e quasi complice, l'affogamento della sorellina”. Il Giovinetto, il personaggio che insieme alla Bambina resta chiuso nel proprio silenzio durante tutto il dramma, alla fine sarà il motore della svolta tragica, responsabile di un finale luttuoso che fa precipitare la situazione già di per sé dolorosa.

Treplëv, ne *Il gabbiano*, assiste negli anni al disintegrarsi della sua vita, vede Nina allontanarsi da lui per tentare la carriera di attrice e per inseguire il suo sogno d'amore con Trigorin e, sebbene sia riuscito a pubblicare dei racconti e a realizzare l'ambizione della scrittura, perde ogni entusiasmo nello scrivere, trova monotono il suo stile e prova difficoltà nel creare, sprofondato ormai nella depressione. Fa fatica a trovare i termini giusti poiché ha perso le forze e inevitabilmente gli viene in mente Trigorin, suo rivale in amore e scrittore affermato, sebbene mediocre:

Treplëv: (*si accinge a scrivere; rilegge ciò che ha già scritto*) Ho tanto parlato di forme nuove e adesso sento di scivolare io stesso, a poco a poco, nella

routine. (*Legge*) “Un manifesto su uno steccato notificava... Il pallido viso incorniciato da capelli scuri...”. Notificava, incorniciato... Com’è tutto banale. (*Cancella*). Comincerò da quando il rumore della pioggia svegliò l’eroe, e tutto il resto via. La descrizione della serata di luna è lunga e ricercata. Trigorin si è fabbricato degli artifici, per lui è facile. In lui sulla diga brilla il collo di una bottiglia rotta e nereggia l’ombra della ruota di un mulino, e la notte di luna è bell’e fatta, per me invece la luna baluginante, il quieto balenio delle stelle, e i lontani suoni di un pianoforte che si spengono nella tranquilla aria profumata... Che sofferenza. (*Pausa*) Mi convinco sempre più che il problema non sta nelle forme nuove o vecchie, ma in quello che si scrive, senza pensare alle forme, che si scrive perché sgorga liberamente dall’anima (Čechov 2010, p. 302).

Il suicidio è commesso immediatamente dopo l’incontro con Nina. La ragazza giunge di nascosto, nella notte, alla finestra dello studio di Treplëv e i due, tra le lacrime, rimpiangono il tempo passato. Treplëv si commuove nel vederla e ammette di averla odiata e maledetta ma di non essere in alcun modo riuscito a trovare la forza per smettere di amarla; l’affetto che, però, Nina nutre nei confronti di Treplëv non può superare il disperato amore che prova per Trigorin, nonostante la delusione e l’abbandono subito. Frammenti di vita passata riaffiorano tra le parole dei due personaggi, nel loro dialogo commosso, ma è ormai troppo tardi per ricomporre i cocci; Nina è distrutta dagli eventi e Treplëv, caduto in depressione, è in uno stato confusionale troppo grande da superare:

Treplëv: (*tristemente*) Avete trovato la vostra strada, voi sapete dove andate, io invece vagolo ancora nel caos di chimere e immaginazioni, senza sapere per che cosa e a chi, questo sia necessario. Io non ho fede e non so quale sia la mia vocazione (Čechov 2010, p. 306).

Nina abbraccia Treplëv e, non appena fugge via, egli straccia tutti i suoi scritti nel più assoluto silenzio. Poi uscirà di scena e risuonerà il rumore di uno sparo.

Si evidenzia come in entrambi i drammi la scena tragica del suicidio non venga rappresentata e come si oda solo il suono agghiacciante dello sparo, dietro gli alberi dove è nascosto il Giovinetto, in *Sei personaggi* e nello studio di Treplëv, ne *Il gabbiano*, mentre gli altri personaggi sono in salotto a giocare a carte. Secondo i canoni della tragedia classica, subito dopo l’evento rovinoso, un messaggero deve presentarsi al pubblico e narrare con intensità e trasporto quello che è accaduto fuori scena: in tal modo l’azione tragica, che non può essere visibile, si trasforma in racconto (D’Angeli 2004, p. 110). In *Sei personaggi* la narrazione degli eventi luttuosi conclusivi, le morti della Bambina e del Giovinetto, è allo stesso tempo anticipazione poiché, come spiega la Madre al Capocomico, la loro storia “avviene ora, avviene sempre” (Pirandello 1993, p. 735), si ripete all’infinito ed essi devono solo trovare il

modo di rappresentarla. Dunque, prima che allo spettatore sia possibile conoscere effettivamente lo sviluppo degli eventi, i personaggi ne sono già al corrente e soffrono perché condannati al compimento inevitabile del loro destino e sanno che non possono fare nulla per cambiarlo. Infatti la Figliastra si appresta a preparare la scena per l'annegamento della Bambina, che dovrà necessariamente trovarsi vicino alla vasca, e ne annuncia sofferente la morte, commossa al pensiero della sorellina che perde la vita:

La Figliastra: Aspettate! Aspettate! Prima, la bambina alla vasca!
Correrà a prendere la Bambina, si piegherà sulle gambe davanti a lei, le prenderà la faccina tra le mani.
Povero amorino mio, tu guardi smarrita, con codesti occhioni belli: chi sa dove ti par d'essere! Siamo su un palcoscenico, cara! Che cos'è un palcoscenico? Ma, vedi? un luogo dove si giuoca a far sul serio. Ci si fa la commedia. E noi faremo ora la commedia. Sul serio sai! Anche tu...
L'abbraccerà, stringendola sul seno e dondolandosi un po'.
Oh amorino mio, amorino mio, che brutta commedia che farai tu! che cosa orribile è stata pensata per te! Il giardino, la vasca... [...] (Pirandello 1993, pp.750-751).

La Figliastra sottolinea come, sebbene sia tutto per finta, sebbene il teatro sia finzione e tutto avvenga per gioco, per i personaggi è tutto vero, essi soffrono veramente e muoiono veramente:

Ma no, sarà per gli altri un gioco; non per te, purtroppo, che sei vera, amorino, e che giochi per davvero in una vasca vera [...] (Pirandello 1993, pp.750-751).

In seguito punterà il dito accusatore nei confronti del Giovinetto, con il solito tono beffardo, "col solito piglio" (Pirandello 1993, pp. 750-751) e smaschererà le intenzioni del ragazzo, costringendolo a mostrare la rivoltella che nasconde in tasca:

Che stai a far qui, sempre con codest'aria di mendico? Sarà anche per causa tua, se quella piccina affoga [...] Sciocco, in te, invece d'ammazzarmi, io, avrei ammazzato uno di quei due; o tutti e due: il padre e il figlio! (Pirandello 1993, pp. 751-752).

Come la Figliastra, anche il Figlio prende parte alla narrazione della morte del Giovinetto e della Bambina, raccontando la vicenda dal suo punto di vista; tuttavia, mentre la Figliastra sputa le parole che non riesce a trattenere, è smaniosa di riferire i fatti per permettere che il dramma si realizzi, il Figlio è riluttante, parla a stento su insistenza del Capocomico, vorrebbe non ricordare l'orribile episodio ed anche lui insiste sull'impotenza, l'immobilità del Giovinetto e sulla sua parziale colpevolezza:

Il Figlio (*esasperato, nascondendo il volto con un braccio*): Ma perché mi vuol far dire, signore? È orribile! [...] Accorsi; mi precipitai per ripescarla... Ma a un tratto m'arrestai, perché dietro quegli alberi vidi una cosa che mi gelò: il ragazzo, il ragazzo che se ne stava lì fermo, con occhi da pazzo, a guardare nella vasca la sorellina affogata (Pirandello 1993, p. 756).

E, proprio negli stessi istanti in cui i personaggi stanno narrando, esplose tra gli alberi il colpo di pistola, la fine già annunciata che diffonde il panico tra gli attori increduli e smarriti, incapaci di spiegarsi se la morte sia reale o fittizia. Sono incapaci di decidere se credere o meno che la morte che si è insinuata su quel palco sia vera e soltanto il Padre cercherà di togliere ogni dubbio: “Ma che finzione! Realtà, realtà signori! Realtà!” (Pirandello 1993, p. 757).

Nel finale de *Il gabbiano* – sostiene Concetta D'Angeli (2004, p. 110) in *Forme della drammaturgia* – il suicidio del protagonista, annunciato più volte nel corso del dramma, si consuma in una sorta di “spegnimento” e non in maniera clamorosa, tramite l'espedito di escludere l'atto tragico dalla scena. In Čechov la conclusione risulta innovativa non solo per il modo in cui la fine luttuosa viene rappresentata, ma anche per la modalità di narrazione della stessa: nell'ultima scena si sente, da dietro le quinte, il rumore di uno sparo e il medico Dorn, che ricopre il ruolo di messaggero, non svolge nessun racconto, ma bisbiglia all'orecchio di Trigorin quello che è accaduto, prendendolo da parte con una scusa, per allontanarlo dall'Arkadina:

Dorn (*sfogliando una rivista, a Trigorin*): Due mesi fa qui avevano pubblicato un articolo... una lettera dall'America, ora io vi vorrei pregare tra l'altro... (*prende Trigorin per la vita e lo conduce verso la ribalta*) ...poiché questo problema mi sta molto a cuore... (*Con tono più basso, a mezza voce*). Portate via Irina Nikolaevna. Konstantin Gavrilovic si è ucciso... (Čechov 2010, p. 308).

“È come se Čechov – scrive la D'Angeli (2004, pp. 110-111) – avesse trovato la chiave della modernità per concludere la tragedia: non è il momento culminante della vita, in cui si addensa e diventa definitivo il significato delle azioni rappresentate, ma è una delle tante occasioni di oppressione e tristezza e sconforto che travagliano la vita umana e che devono essere raccontate sottovoce”.

La mancata rappresentazione sulla scena di eventi fondamentali non riguarda solo le luttuose scene finali, ma è un espediente che ricorre in altri punti dei due drammi.

In *Sei personaggi* l'episodio attorno al quale gravita tutta la vicenda è quello dell'incesto, il più classico dei temi tragici, come sostiene Corrado Donati (1993, pp. 78-85) in *I Sei personaggi e l'orchestrazione delle*

incongruenze, terribile frammento di vita che segna in modo irreversibile l'integrità del nucleo familiare.

Ma, come ci fa ben notare Ivan Pupo (2012, p. 185), l'episodio dell'incesto è riprodotto "solo come oggetto di rifiuto, come vicenda rifiutata", con l'intento di una fortissima "autocensura, talmente pretenziosa da mettere in scena solo l'idea dell'incesto", il quale, in realtà, non sarà mai commesso e figurerà per tutto il dramma come incesto mancato. Esso non può realizzarsi perché i due personaggi, un padre e una figliastra, non sono legati da un vero rapporto di sangue e nell'istante in cui esso sta per compiersi, l'urlo della Madre impedisce che il fatto accada. L'autore ostacola il compimento del gesto persino nella finzione della rappresentazione sul palcoscenico: dapprima fallisce il tentativo di messa in scena degli attori poiché ad ogni loro battuta, i personaggi non possono fare a meno di intervenire per correggere l'intonazione, i gesti, le parole degli interpreti e non permettono, dunque, che essi arrivino al momento critico dell'episodio nella casa d'appuntamenti. Quando invece saranno i veri protagonisti della tragica vicenda a tentare la riproduzione del fatto, il Macchinista fa calare il sipario prendendo alla lettera il Capocomico, profondamente entusiasta della resa della scena:

Il capocomico (*ammirato e convinto*). Ma sì. Qua. Senz'altro! Sipario! Sipario! Alle grida reiterate del Capocomico il Macchinista butterà giù il sipario, lasciando fuori, davanti alla ribalta, il Capocomico e il Padre.

Il capocomico (*guardando in alto con le braccia alzate*). Ma che bestia! Dico sipario per intendere che l'atto deve finir così, e m'abbassano il sipario davvero! (Pirandello 1993, p. 737).

Ne *Il gabbiano*, oltre alla mancata rappresentazione del suicidio finale, si riscontra la presenza di altri due momenti ai quali non è possibile assistere nell'istante in cui accadono, ma che vengono in seguito raccontati dai personaggi. Nell'atto terzo, dalle parole dell'Arkadina si ha conoscenza del fatto che Treplëv abbia già tentato il suicidio una prima volta:

Arkadina: [...] Ecco, me ne vado senza sapere perché Konstantin ha tentato di uccidersi. Penso che la causa principale sia stata la gelosia, e prima porterò via da qui Trigorin, tanto meglio sarà (Čechov 2010, p. 280).

Dal successivo dialogo tra Treplëv e l'Arkadina, si evince anche che il tentato suicidio si è avuto con un colpo di pistola alla testa e la madre è preoccupata che lui possa farlo nuovamente:

Treplëv: Mamma, cambiami la fasciatura. Tu lo sai fare bene.

Arkadina: (*prende dall'armadio dei medicinali lo iodofornio e la cassetta con il materiale per le medicazioni*) Il dottore è in ritardo.

Treplëv: Aveva promesso di arrivare per le dieci ma è già mezzogiorno.

Arkadina: Siediti. (*Gli toglie la benda dal capo*) È come se avessi un turbante. Ieri un passante ha chiesto in cucina di che nazionalità sei. Si è cicatrizzata quasi del tutto. È rimasta solo qualche traccia. (*Gli bacia il capo*). Non è che senza di me farai di nuovo cik-cik?

Treplëv: No mamma, è stato un momento di disperazione folle, in cui non sono riuscito a trattenermi. Non si ripeterà più. (*Le bacia le mani*) (Čechov 2010, p. 282).

Un altro momento fondamentale del dramma, di cui si narra ma al quale non è possibile assistere, è il soggiorno di Nina a Mosca e il suo tentativo di diventare una famosa attrice. Dallo stesso dialogo tra Treplëv e la madre, oltre al folle tentativo di suicidio di Treplëv, si evince anche che Arkadina partirà per Mosca insieme a Trigorin. Treplëv sa bene che Nina è innamorata di Trigorin e sa anche di non essere ricambiato ma l'Arkadina lo tranquillizza, dicendo che la partenza di Trigorin per Mosca sistemerà ogni cosa e Nina tornerà ad amarlo. Tuttavia i due non sanno che Nina, invece, ha deciso di partire per Mosca proprio per seguire l'amato Trigorin. Così si chiude il terzo atto e, all'apertura del quarto sono trascorsi due anni, durante i quali la vita dei protagonisti si è consumata con svolte drammatiche, a Mosca quella di Nina, nella tenuta quella di Treplëv. È in forma di racconto che, secondo Baluchatyj (1992, p. 342), il rapporto tra Treplëv e Nina si realizza al massimo. Treplëv è a conoscenza delle sue disavventure e, partecipe del suo dolore, le racconta agli altri e il dramma di Nina prende forma nelle parole dell'uomo che la ama:

Treplëv: È una storia lunga, dottore.

Dorn: Raccontamela in breve.

(*Pausa*)

Treplëv: Fuggì di casa e si unì a Trigorin. Questo lo sapete?

Dorn: Lo so.

Treplëv: Ebbe un bambino. Il bambino morì. Trigorin si stancò di lei e tornò ai suoi legami precedenti, com'era logico aspettarsi. Tra l'altro non se n'era mai staccato, ma per mancanza di carattere si destreggiava fra gli uni e gli altri. Per quanto posso giudicare da quello che so, la vita privata di Nina è stata un fallimento.

Dorn: E la scena?

Treplëv: A quanto pare, ancor peggio. Debuttò presso Mosca, nel teatro di un luogo di villeggiatura, poi partì per la provincia. Allora io non la perdevo di vista e per un po' di tempo dove andava lei andavo anch'io. Si lanciava sempre in ruoli grandiosi, ma recitava volgarmente, senza gusto, sopratono e con gesti bruschi. C'erano momenti in cui urlava con talento, moriva con talento, ma erano soltanto momenti.

Dorn: Comunque di talento ne aveva?

Treplëv: Era difficile a dirsi. Probabilmente sì. Io la vedevo ma lei si rifiutava di ricevermi, e la cameriera non mi lasciava entrare nella sua stanza d'albergo. Io capivo il suo stato d'animo e non insistevo per incontrarla (Čechov 2011, pp. 295-296).

A parere di chi scrive, Treplëv narra impassibile la storia di Nina, con estrema freddezza e lucidità, facendo il nome di Trigorin e riferimento alla madre come se si trattasse di estranei e, parola dopo parola, riferisce i momenti della vita di Nina a Mosca senza alcuna esitazione, nessuna emozione, come se la storia non lo riguardasse, come se il fatto che la ragazza sia fuggita con Trigorin, che quest'ultimo l'abbia crudelmente abbandonata e il loro figlio sia morto non gli provochi alcun sentimento. Esprime un giudizio distaccato e oggettivo sul suo modo di recitare, pur ammettendo di averla assiduamente seguita da un teatro all'altro, e definisce la sua vita privata un "fallimento". Poche righe dopo si comprende che il sentimento che fra tutti ha sopraffatto l'animo di Treplëv è quello della rassegnazione nei confronti di un'esistenza che non può essere cambiata e tale sentimento si cristallizza nella risposta che Treplëv dà all'intervento di Medvedenko:

Medvedenko: Sì, l'ho vista. Andava da quella parte, verso la città. L'ho salutata, le ho chiesto perché non viene a farci visita. Ha risposto che verrà.
Treplëv: No, non verrà (Čechov 2011, p. 297).

Il velo di rassegnazione che ricopre l'animo di Treplëv sarà, però, squarciato dall'esplosione di tutti i sentimenti che giacciono sotto di esso, nel momento dell'ultimo incontro con Nina. L'impatto dell'incontro sarà talmente forte che il "caos di chimere e immaginazioni" (Čechov 2010, p. 306) in cui Treplëv dice a Nina di trovarsi, si dissolve e, come fosse un gesto liberatorio, Treplëv straccia tutti i suoi scritti e si spara.

I due personaggi femminili principali dei due drammi, la Figliastra in *Sei personaggi* e Nina ne *Il gabbiano*, sono contraddistinti da caratteri simili, soprattutto vivono delle situazioni drammatiche che le segnano in modo irreversibile.

La Figliastra, all'età di diciotto anni, ha già vissuto esperienze spaventose, ha conosciuto troppo in fretta lo squallore di un mondo nel quale è stata scaraventata prematuramente, colmandosi di vergogna e di disgusto e maturando un intenso desiderio di vendetta. In seguito alla morte del secondo compagno della Madre, il nuovo nucleo familiare – la Figliastra, il Giovinetto e la Bambina – formatosi dopo l'abbandono da parte del Padre, entra in crisi, il suo equilibrio crolla e dunque la Madre e la Figliastra cercano lavoro presso l'atelier di moda di Madama Pace la quale, però, è insoddisfatta del lavoro della Madre e propone alla Figliastra, approfittando della sua bellezza e della giovane età, di intrattenersi con degli uomini nel retrobottega del suo atelier. La ragazza, sapendo che la Madre avrebbe rischiato di perdere il lavoro, accetta. Così, ormai immersa in questo squallido mondo, raggiunge l'apice del disgusto nel momento in cui è proprio il Padre a entrare nell'atelier e in cui si giunge ad un passo dall'incesto. La "scena horribilis nel retrobottega" – così definita da Marco Manotta (1998, p. 239) – provocherà

in lei un profondo ribrezzo ma, da quel momento in poi, riuscirà a vivere solo nell'intento di rappresentarla, di riprodurla sul palcoscenico, proprio nel modo in cui è avvenuta, senza cambiare un minimo dettaglio.

Reagisce dunque così, la Figliastro, alle proprie sventure, con una smodata mania di rendere pubblica la propria vicenda, (“Senta, per favore: ce lo faccia rappresentar subito questo dramma” – Pirandello 1993, p. 685) di raccontarla nei minimi particolari, riprodurre parola per parola l'incontro con il patrigno, lo squallore di quel momento, il proprio imbarazzo, per compiere la vendetta e riscattarsi dalla terribile umiliazione:

La Figliastro (*di scatto*) Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla quella scena! La camera... qua la vetrinetta dei mantelli; là il divano-letto; la specchiera; un paravento; e davanti la finestra, quel tavolino di mogano con la busta cilestrina delle cento lire. La vedo! Potrei prenderla! Ma lor signori si dovrebbero voltare: son quasi nuda! Non arrossisco più, perché arrossisce lui adesso!

Indicherà il Padre.

Ma vi assicuro ch'era molto pallido, molto pallido in quel momento (Pirandello 1993, p. 691).

La Figliastro racconta, senza sosta. Narrare e rivivere gli attimi del passato sono gli unici atti che può compiere, può vivere solo eternando la sua misera vita nella narrazione e nella riproduzione sul palcoscenico.

Non può più provare vergogna – ne ha già provata abbastanza – e non può più arrossire ma arde solo dal desiderio di vendetta. È sprezzante, crudelmente ironica, la sua risata beffarda echeggia in tutto il teatro. E nel racconto si inserisce anche un vecchio ricordo, scovato nella sua memoria di bambina, quello di un uomo che la aspetta all'uscita di scuola per guardarla, e quella bambina con “le mutandine più lunghe della gonna” (Pirandello 1993, p. 697) non sa chi sia e perché un giorno le abbia regalato una “paglia di Firenze con una ghirlanda di roselline di maggio” (Pirandello 1993, p. 697):

La Figliastro: Eh, altro! Piccina piccina, sa? con le treccine sulle spalle e le mutandine più lunghe della gonna – piccina così – me lo vedevo davanti al portone della scuola, quando ne uscivo. Veniva a vedermi come crescevo... (Pirandello 1993, p. 696).

Lentamente il fatto viene ricostruito, all'apparizione di Madama Pace si ripetono le stesse parole che i personaggi hanno pronunciato durante la terribile scena e si comincia a riprodurla così come è realmente avvenuta, con gli stessi gesti, le stesse parole; i personaggi interpretano se stessi al momento del reale accadimento del fatto, sembra che non aspettino altro, e sono pronti a provare nuovamente gli stessi sentimenti, seppure spregevoli o disgustosi, come il ribrezzo della Figliastro, che è ancora disposta a “vincere lo sdegno e la nausea” (Pirandello 1993, p. 725), a sentirsi nuovamente dire di togliere

quel vestitino nero che indossa e a vedersi pulsare sul braccio, nell'atto di posare la testa sul petto del Padre, una vena che le fa orrore e a strizzare forte gli occhi per non guardarla (Alonge 2004, p. 106). Tuttavia è quello il suo destino, e può ben accettare di ripetere continuamente quella scena ma quello che non può accettare è che la verità della sua storia venga distorta, che di quel terribile dramma ne venga fuori "un pasticcetto romantico sentimentale" (Pirandello 1993, p. 732) solo per il compiacimento del pubblico che assisterà:

La Figliastro: [...] No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e vile dell'altra, per cui io sono "questa", "così", vorrebbe forse cavarne un pasticcetto romantico sentimentale, con lui che mi chiede le ragioni del lutto e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: "Togliamo via subito, allora, codesto vestitino!". E io, con tutto il mio lutto nel cuore, di appena due mesi, me ne sono andata là, vede? là, dietro quel paravento, e con queste dita che mi ballano dall'onta, dal ribrezzo, mi sono sganciato il busto, la veste... (Pirandello 1993, p. 732).

Non è possibile cambiare quello che è avvenuto, la rappresentazione deve essere perfettamente fedele a quello che realmente è stato e, soprattutto la Figliastro non vuole che al Padre venga risparmiata la spettacolarizzazione dei suoi errori e della sua vergogna:

La Figliastro: E come scusi? Dico, come potrebbe rappresentare tutti i suoi "nobili" rimorsi, tutti i suoi tormenti "moralì", se lei vuol risparmiargli l'orrore d'essersi un bel giorno trovata tra le braccia, dopo averla invitata a togliersi l'abito del suo lutto recente, donna e già caduta, quella bambina, signore, quella bambina ch'egli si recava a vedere uscire dalla scuola? (Pirandello 1993, p. 734).

Alla fine, però, forse la Figliastro riuscirà ad ottenere una forma di riscatto nell'allontanamento dal teatro e dunque da casa. Mentre gli altri personaggi rimangono sul palco "come forme trasognate" (Pirandello 1993, p. 758), lei fuggirà verso le scalette e, con l'ultima risata, scomparirà dalla sala.

Il personaggio di Nina viene tratteggiato, nel corso del dramma, in due diversi momenti della sua vita: dapprima nella dorata illusione dei vent'anni, spensierata e innamorata, sognante e speranzosa e poi quando, fulminante, giunge il momento della disillusione, il sentimento doloroso della scoperta di una realtà diversa dalle aspettative, fredda e penosa.

Il momento che meglio rende la spensieratezza e la piena vitalità della giovane è quello del dialogo con Trigorin, che segue immediatamente la deposizione, da parte di Treplëv, del gabbiano ucciso ai piedi di Nina. Questo primo profilo di Nina è caratterizzato da uno spirito ingenuo e speranzoso e l'amore che nutre per Trigorin trabocca dagli occhi e dalle labbra, nelle parole ammirate che rivolge allo scrittore, il quale esercita su di lei un fascino

coinvolgente. La sola vicinanza di Trigorin la fa sentire leggera ed alla notizia che egli non dovrà partire con l'Arkadina si esprime con queste parole: "È un sogno!" (Čechov 2010, p. 276). La devozione di Nina nei confronti di Trigorin è espressa apertamente nell'atto terzo: la ragazza regala a Trigorin un medaglione, con la richiesta di ricordarla. Sul medaglione sono incisi i numeri delle pagine e delle righe di un libro dello scrittore che corrispondono alla frase "Se in un momento qualsiasi avrai bisogno della mia vita, vieni e prendila" (Čechov 2010, p. 284). Questa dimostrazione di totale sottomissione è una prefigurazione di quello che accadrà: Trigorin eseguirà alla lettera quelle parole, priverà Nina di ogni soffio vitale, si prenderà la sua vita senza scrupoli, distruggendola e abbandonandola. Trigorin non prova amore per lei, solo curiosità e attrazione e per questo, una volta svanito il momentaneo interesse, provocherà la sua rovina.

Lo spettatore si ritroverà a compiere un salto, tra il terzo atto e il quarto, dalla felicità più assoluta della protagonista, che si corona nel lungo bacio con Trigorin in chiusura di atto, al resoconto della sua irrimediabile caduta.

Come è già stato detto, il racconto della vita di Nina a Mosca è fatto da Treplëv.

Nina, per amore di Trigorin, è fuggita in un'altra città e, per inseguire il sogno di fare l'attrice, ha abbandonato la tranquillità della campagna e la propria famiglia che, seppur severa, le garantiva serenità. Ha distrutto la propria vita perché ammaliata dal fascino di un uomo dall'animo apparentemente profondo, in realtà superficiale ed opportunistico, egoista e frivolo. È stata schiacciata anche nella maternità, nell'affrontare la morte di un figlio avuto dall'uomo che l'ha abbandonata. L'incontro tra i due avviene in un'esplosione di sentimenti, ognuno dà sfogo ai propri pensieri e alle proprie sofferenze con forte commozione e tra le lacrime, ognuno racconta le proprie sventure. Treplëv nota come Nina abbia subito una trasformazione fisica, come sia dimagrita e come gli occhi sembrino più grandi. Nina esprime il timore che ha provato nel pensare che Treplëv la odiasse e le esitazioni nel considerare l'eventualità di recarsi da lui; non sa trattenere i singhiozzi e racconta il sogno ricorrente in cui si presenta da Treplëv e non viene riconosciuta. Tuttavia se in un primo momento reagisce con disperazione, immediatamente a questa subentra la rassegnazione alla propria infelicità:

Nina: [...] Non fa niente. (*Singhiozza*).

Treplëv: Nina, di nuovo... Nina!

Nina: Non fa niente, mi dà sollievo... Sono già due anni che non piango. Ieri sera, tardi, sono andata a vedere in giardino se era ancora in piedi il nostro teatro. Si regge ancora. Per la prima volta in due anni sono scoppiata a

piangere, e ho provato sollievo, mi si è alleggerita l'anima. Vedete, non piango più (Čechov 2010, p. 303).

Nina riflette su come il suo destino sia cambiato: ha lasciato una vita tranquilla, in cui cantava e viveva come una bambina, amava Treplëv, sognava la gloria, e poi tutto è sfumato in un'esistenza "volgare" (Čechov 2010, p. 304).

La confusione di Nina è grande, la sua mente è ormai danneggiata dal pensiero ossessivo di essere un gabbiano. Smarrita, parla tra sé e dai suoi deliri si comprende come si siano rivelate veritiere le parole di Trigorin dell'atto secondo, come quel "soggetto per un racconto breve" (Čechov 2010, p. 276) abbia preso forma nella realtà. Il gabbiano, ucciso da un uomo che voleva "ammazzare il tempo" (Čechov 2010, p. 276), è Nina e quell'uomo, così crudele e privo di scrupoli, è proprio Trigorin. La ragazza si paragona ad esso per la propria fragilità, la rovina e la disgrazia di essersi imbattuta nella superficialità di un uomo che ha giocato con i suoi sentimenti.

Gli ultimi pensieri di Nina, prima di lasciare Treplëv, sono rivolti al disperato amore che ancora nutre nei confronti di Trigorin e ad un ulteriore richiamo alla memoria dei giorni ormai perduti, in cui la vita era "luminosa, calda, felice, pura" (Čechov 2010, p. 306).

Entrambi gli autori riversano nel dramma momenti della loro vita; è possibile, infatti, riscontrare la presenza di elementi autobiografici.

In Pirandello l'autobiografismo è presente nella stessa vicenda che i Sei Personaggi sono desiderosi di rappresentare e nel tema dell'incesto è possibile ritrovare il riferimento ad un momento critico della vita dell'autore: Pirandello sposa Maria Antonietta Portulano, la quale con gli anni comincia a manifestare i segni di una malattia psichica che la porterà a distorcere la realtà, scambiando l'affetto tra Pirandello e la figlia Lietta per una relazione incestuosa. Turbata da tale accusa, Lietta tenta il suicidio con un colpo di rivoltella ma la pistola si inceppa. Vorrebbe gettarsi nel fiume e annegare ma, non riuscendo a trovare il fiume, si rifugia da alcune sue amiche. Tale evento così doloroso della vita di Pirandello trova espressione artistica nel dramma, privato di rappresentazione, dei *Sei personaggi*. L'autore, in una sorta di esorcizzazione dell'evento traumatico, porta sulla scena il proprio dolore, conferisce una forma a una terribile esperienza per liberarsi dal pensiero di essa, trasforma i ricordi e il sentore pungente di quell'evento in opera letteraria, in personaggi di fantasia che riproducono su un palcoscenico il suo intimo dramma familiare. I tentativi di suicidio di Lietta si realizzeranno artisticamente nella morte del Giovinetto e della Bambina al termine del dramma, rispettivamente con uno sparo e per annegamento. Sostiene Ivan Pupo (2012, p. 38) che Pirandello si serve di espedienti quali il grido della madre, la caduta del sipario e il metateatro per "rendere accettabile la

rappresentazione dell'*altra scena*, l'infrazione del tabù, la trasposizione del nucleo più angosciante della sua tormentatissima vita coniugale”.

Il disagio della propria vita familiare è espresso dall'autore in maniera diretta anche in un'intervista rilasciata al *Giornale di Sicilia* il 16-17 dicembre 1922, con queste parole:

Io sento, in realtà, che dentro di me c'è ancora molto di inespresso che cerca una sua manifestazione. La mente conserva tutto il suo fervore di meditazione e di realizzazione. Me ne accorgo dalla febbre di attività da cui sono preso. Taluno trova ch'io produco molto e con troppa frequenza. Se questo taluno crede che ciò sia dovuto a elementi estrinseci, si inganna. Certo non nego che la mia stessa vita di solitudine, le condizioni stesse in cui essa si svolge, le circostanze dolorose che l'hanno accompagnata, sono un forte elemento di attrazione al lavoro” (Pupo 2002, pp. 188-189).

Mentre per i *Sei personaggi* l'elemento autobiografico è fortemente concentrato nell'episodio centrale del dramma, *Il gabbiano* è puntellato di aspetti, numerosi e vari, che richiamano la vita dell'autore. Concetta D'Angeli (2004, pp. 72-73) riflette sulla presenza, in Čechov, di elementi autobiografici. Sostiene che Čechov si può identificare in ben tre dei personaggi del dramma, ovvero Treplëv, Trigorin e Dorn. Treplëv con la propria commedia vuole sovvertire il teatro tradizionale e le sue modalità formali, odiato perché praticato dalla madre. Lo stesso spirito di innovazione appartiene a Čechov che scrive *Il Gabbiano* proprio con lo scopo di rivoluzionare il teatro dei suoi tempi, prendendo come modello il teatro occidentale e in particolare Shakespeare. Tuttavia Treplëv sembra particolarmente affascinato dal teatro simbolista verso il quale Čechov ha invece sempre dimostrato diffidenza.

Trigorin rappresenta ciò che era Čechov prima di cominciare a produrre opere teatrali: scrittore di racconti. Ma, mentre Trigorin non è in grado di stabilire una cesura tra la realtà e la finzione di una letteratura di cui egli stesso è l'artefice, Čechov è fortemente influenzato dal Naturalismo russo. L'ultimo personaggio è Dorn, il medico, figura con cui l'autore si identifica storicamente dal momento che lo stesso Čechov era medico e su cui trasferisce le proprie caratteristiche e il proprio interesse, la propria tolleranza e curiosità nei confronti del genere umano.

I due drammi si caratterizzano per la presenza di elementi non verbali, dunque gesti e simboli, che esprimono forti significati, più di quanto farebbero le parole.

Riguardo l'importanza del gesto in *Sei personaggi*, il critico francese François Orsini osserva:

Nonostante la drammaturgia pirandelliana sia prevalentemente “logico-discorsiva”, nella *Prefazione di Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello

evidenzia il carattere *mendace* della parola parlando di *inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole...* (Orsini 2005, p. 155).

Pirandello, consapevole dell'insufficienza del mezzo linguistico, intraprende la strada dell'utilizzo di un linguaggio più diretto, non discorsivo e costituito da elementi emblematici "visivi, gestuali, mimici, coloristici" (Orsini 2005, p. 155). In particolare è necessario soffermarsi sull'importanza del gesto, adottato con valore espressionistico, attraverso cui è possibile rendere concetti che, altrimenti, sarebbero inesprimibili. "Si tratta, non del gesto abitudinario, ma del gesto *fondamentale* che Brecht chiamò il *gestus* e che Kornfeld definì *l'anima che, senza vergogna, si svela nel corporeo*" (Orsini 2005, p. 156).

Emblematici di questo tipo di linguaggio sono, nel dramma dei *Sei personaggi*, l'urlo della Madre e la risata della Figliastro. Essi rappresentano il rispecchiarsi della realtà psichica dei personaggi nella sua spontanea immediatezza. L'urlo della Madre, alla vista delle braccia della Figliastro strette intorno al collo del Padre, è l'esternazione di uno strazio che esplose dentro, di un disgusto e di un ribrezzo scatenante una reazione di disperazione che sfocia nell'emblematico urlo.

Un significato analogo a quello dell'urlo è attribuito da Pirandello al riso. Il riso della Figliastro esplose isterico, risuonando tra il palcoscenico e la sala, intriso della stessa tragica angoscia dell'urlo e come l'urlo costituisce "la spia fonica di un malessere" (Orsini 2005, p. 156); la Figliastro, segnata dalla mostruosa esperienza, non può trattenere dentro di sé tutto il dolore, l'orrore di ciò che ha vissuto e l'azione di ridere istericamente aiuta a esprimere tutto il disprezzo di cui le parole, il linguaggio, non potrebbero assolutamente rendere l'idea.

Oltre all'importanza del gesto nei *Sei personaggi* si può considerare anche l'importanza del simbolo; in particolare, intrisa di significato è l'immagine della "busta cilestrina":

Il padre: il rimorso? Non è vero; non l'ho acquietato in me soltanto con le parole.

La figliastra: Anche con un po' di danaro, sì, sì, anche con un po' di danaro! Con le cento lire che stava per offrirmi in pagamento, signori!

Movimento d'orrore degli Attori.

Il figlio: (*con disprezzo alla sorellastra*). Questo è vile!

La figliastra: Vile? Erano là, in una busta cilestrina sul tavolino di mogano, là nel retrobottega di Madama Pace. Sa, signore? Una di quelle madame che con la scusa di vendere *Robes et Manteaux* attirano nei loro *ateliers* noi ragazze povere, di buona famiglia.

Il figlio: E s'è comperato il diritto di tiranneggiarci tutti, con quelle cento lire che lui stava per pagare, e che per fortuna non ebbe poi motivo – badi bene – di pagare.

La figliastra: Eh, ma siamo stati proprio lì lì, sai! (Pirandello 1993, p. 691).

La Figliastra insiste sul fatto che sulla scena, allestita per rappresentare l'incontro nel retrobottega, non possa mancare "il tavolino di mogano per la busta cilestrina" (Pirandello 1993, p. 708). Accusa il padre di essersi voluto liberare del rimorso e della colpa servendosi dei soldi: la busta con le cento lire rappresenta, infatti, quel denaro che il padre voleva offrirle in cambio della prestazione. L'immagine di quella busta, una "busta da lettere" (Pirandello 1993, p. 715), è ancora piantata negli occhi della Figliastra, non può essere cancellata, in quanto simbolo della vergogna provata e del pudore leso.

Centrale e complesso è il ruolo dell'immagine del gabbiano che, nell'omonima commedia cechoviana, ricorre costantemente nelle azioni, nelle parole e nell'immaginario dei personaggi.

Il gabbiano si fa simbolo e sigillo del rapporto tra Treplëv e Nina, e racchiude in sé tutto il senso della loro relazione: Treplëv ha ucciso il gabbiano e lo ha fatto per dimostrare che potrebbe uccidere se stesso per amore di Nina. Allo stesso tempo esso è simbolo del rapporto tra Nina e Trigorin, il cui significato si rivela nelle parole di Trigorin in chiusura del secondo atto:

Nina: Che cosa scrivete?

Trigorin: Così, prendo appunti... Un soggetto mi è balenato... (*Nascondendo il taccuino*). Un soggetto per un racconto breve: sulla riva di un lago vive fin dall'infanzia una ragazza, giovane come voi; ama il lago, come un gabbiano, ed è libera e felice come un gabbiano. Ma il caso portò un uomo che la vide e, per ammazzare il tempo, la rovinò, proprio come questo gabbiano (Čechov 2010, p. 276).

Treplëv si è presentato davanti a Nina dopo aver ucciso un gabbiano e lo ha depresso ai suoi piedi. L'innalzamento dell'oggetto a simbolo è reso chiaro nelle parole rivolte a Treplëv da Nina:

Negli ultimi tempi siete diventati inquietanti, esprimete tutto in modo incomprensibile, con certi simboli. Anche questo gabbiano, ecco, sembra anch'esso un simbolo [...] (Čechov 2010, p. 271).

Treplëv spiega il significato di quella figura, che rappresenta la sua vigliaccheria e la sua debolezza, la possibilità di uccidere se stesso, per amore di Nina, proprio come ha ucciso quel gabbiano. Treplëv è disperato perché avverte la freddezza della ragazza, che ha cominciato a rendersi conto dell'amore che prova per Trigorin:

La vostra freddezza è terribile, incredibile, come se mi fossi svegliato e vedessi che il lago improvvisamente si è asciugato o è sprofondato nella terra (Čechov 2010, p. 271).

Uscito Treplëv, compare sulla scena Trigorin e vedendo il gabbiano morto esprime davanti a Nina quell'idea per il racconto. Già nel primo atto è la stessa Nina a menzionare per prima la figura del gabbiano e a paragonarsi ad essa, prima di recitare la propria parte nella commedia di Treplëv, seppur ostacolata dal padre che non vorrebbe che lei si recasse al lago:

Mio padre e sua moglie non mi lasciano venire qui. Dicono che qui si vive la bohème... han paura che io possa diventare attrice... Ma io sono attratta qui dal lago come un gabbiano... Il mio cuore è colmo di voi [Treplëv]. (Čechov 2010, p. 252).

Nella richiesta fatta da Nina a Trigorin di ricordarla, prima della partenza di quest'ultimo per Mosca, egli promette che non la scorderà e che serberà nella mente l'immagine di lei com'era "in quel giorno luminoso", in cui indossava un abito chiaro e il gabbiano era steso ai suoi piedi. Invece Trigorin la scorderà e scorderà il gabbiano, non avrà cura di lei e non si preoccuperà di lasciarla sfiorire, di risucchiare via da lei ogni minimo soffio di vita; nell'ultimo atto, quando Samraev gli parlerà del gabbiano impagliato, Trigorin, sebbene si sforzi, non riuscirà a ricordare ma una fitta di inquietudine lo assale, probabilmente legata all'inconscia consapevolezza di aver provocato la rovina di Nina, come anni prima era avvenuto per quel gabbiano:

Samraev: (*a Trigorin*) Qui da noi, Boris Alekseevič, è rimasto qualcosa di vostro.

Trigorin: Che cosa?

Samraev: Una volta Konstantin Gavrilovič aveva ucciso un gabbiano, e voi mi avevate incaricato di farlo impagliare.

Trigorin: Non mi ricordo! (*Riflettendo*). Non ricordo! [...] (*Spalanca la finestra, si mette in ascolto*). Che buio! Non capisco perché sono tanto inquieto (Čechov 2010, p. 301).

Mentre Trigorin la rimuove dalla memoria, nell'immaginario di Nina resterà per sempre indelebile la figura del gabbiano, nell'unico modo in cui riesce a rappresentarselo nella mente, ovvero in una ossessiva comparazione con se stessa. L'identificazione completa e totale avviene nell'ultimo atto, già nel racconto che Treplëv fa della vita di Nina a Mosca. Con il tempo la fantasia di Nina è stata sconvolta dal martellante pensiero del gabbiano, ombra che compromette la sua capacità di pensare lucidamente e che ormai non può essere scacciata:

Treplëv: [...] non si lamentava, ma io sentivo che era profondamente infelice, che ogni riga era un nervo teso, malato. Anche la fantasia era piuttosto sconvolta. Si firmava Gabbiano. Nella *Rusalka* il mugnaio sostiene di essere

un corvo, lei nelle sue lettere ripeteva sempre di essere un gabbiano. (Čechov 2010, p. 296).

Si assisterà in maniera diretta ai suoi vaneggiamenti nell'incontro finale con Treplëv, durante il quale, di tanto in tanto, sembrerà perdere il filo dei suoi pensieri e sosterrà di essere un gabbiano:

Nina: [...] Ho sofferto tanto! Potessi riposare! (*Alza la testa*). Io sono un gabbiano... No, non c'entra. Io sono un'attrice. Ebbene, sì! (*Sentendo le risa dell'Arkadina e di Trigorin tende l'orecchio, poi corre verso la porta di sinistra e guarda dal buco della serratura*). C'è anche lui... (*Ritornando da Treplëv*). Ebbene sì... Non fa nulla... Sì... Egli non credeva nel teatro, non faceva che ridere dei miei sogni, e a poco a poco anch'io ho smesso di credere e mi sono perduta d'animo... E poi le pene d'amore, la gelosia, la paura continua per il piccolo... Divenni meschina, una nullità, recitavo assurdamente... Non sapevo cosa fare delle mani, non sapevo stare sulla scena, non controllavo la voce. Non potete capire la condizione di chi sente che sta recitando in modo orrendo. Io sono un gabbiano. No, non c'entra... Ricordate quando uccideste un gabbiano? Giunse per caso un uomo, lo vide e per ingannare il tempo lo rovinò... Un soggetto per un racconto breve... No, non c'entra... (*Si strofina la fronte*). Di che stavo parlando? Parlavo della scena. [...] (Čechov 2010, p. 305-306).

Non esiste un ordine nelle sue meditazioni, che si sovrappongono, la successione dei concetti è frammentata, e a frammentarla è l'esternazione della convinzione di essere un gabbiano. Si avverte un fremito che attraversa il flusso delle parole di Nina, nel momento in cui avverte la presenza di Trigorin nella stanza accanto, udendo la sua risata. Quella presenza la turba e immediatamente le si rovesciano addosso i ricordi di Mosca, le paure, l'insoddisfazione, la sensazione di inadeguatezza, l'orrore dell'abbandono e della consapevolezza del fallimento sulla scena. Pensare al gabbiano la riporta al tempo passato, al giorno dello spettacolo in riva al lago; i due anni trascorsi hanno nettamente cambiato i personaggi, quella di due anni prima sembra un'altra vita, lontanissima. I momenti del passato ricordati da Nina assomigliano a sprazzi di sogno che si insinuano nella fredda realtà, per addolcirla.

Il gabbiano si fa oggetto significativo all'interno del dramma, metafora della libertà della giovinezza, della vitalità di Nina e di Treplëv, uccisa dalle condizioni avverse della vita.

Si nota, nei due drammi in questione, un caratteristico uso fatto dei nomi assegnati ai personaggi.

Per quanto riguarda i *Sei personaggi*, in *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Angelo Pupino affronta la questione dell'assegnazione del nome ai personaggi e soprattutto i casi dell'assenza di nome. In *Colloqui coi personaggi* si racconta che l'autore sospende presso il proprio studio le

“udienze” con quanti vogliono entrare a far parte di un racconto: infatti, l'angoscia provocata dalla guerra non permette all'autore di lavorare serenamente. Soltanto un ometto, che aspetta da più di un anno, si ostina a rimanere davanti alla porta e non vuole andar via. “La particolarità di questo personaggio – sostiene Pupino (2000, p. 87) – è rappresentata dal fatto che non abbia un nome, elemento sicuramente fondamentale in Pirandello, la cui assenza è indubbiamente insolita e non casuale”. A sostegno del ruolo fondamentale del nome, si riporta anche il parere di Leo Spitzer (1931, pp. 116-117) in *Die Klassische Dampfung in Racines Stil*, secondo il quale il nome costituisce “l'imperativo categorico del personaggio”.

Nel particolare caso dei *Sei personaggi*, vengono impiegati nomi generici, che sottolineano l'appartenenza ad una famiglia e identificano, appunto, i personaggi come membri di essa.

I sei non possiedono un nome in quanto creature generate dalla mente dell'autore e realtà spirituali, fatta eccezione per la Madre (Amalia) e la Bambina (Rosetta). Il loro stato di realtà spirituali implicherebbe l'anonimia, ma il fatto che alla Madre venga assegnato un nome può essere considerato lo strumento per sottolineare il divario tra la finzione rappresentata sulla scena e la verità narrata dai personaggi. Tuttavia il nome della Madre comparirà solo una volta e non verrà più pronunciato da nessuno dei personaggi e, anche nelle didascalie e tra le *dramatis personae*, la Madre sarà indicata sempre e solo come tale. Nella commedia è il Padre a chiamarla con il suo vero nome, Amalia, “considerato dall'autore un nome particolarmente adatto alla funzione materna” (Pupino 2000, p. 87). Questo atteggiamento provoca lo sbalordimento del Capocomico, che non riesce a concepire che il vero nome della donna possa essere usato anche solo per la finzione sul palcoscenico ma è il Padre a insistere, vedendo nel nome reale l'unico nome possibile, nonostante si renda conto che nella rappresentazione non dovrà essere la Madre ad usarlo ma un'attrice che interpreterà quella parte:

Il Capocomico: [...] Ma già, a proposito! bisognerà assegnar le parti. Oh, è facile: sono già di per sé assegnate:

alla Seconda Donna:

lei signora, *La Madre*.

Al Padre:

Bisognerà trovarle un nome.

Il padre: Amalia, signore.

Il Capocomico: Ma questo è il nome della sua signora. Non vorremo mica chiamarla col suo vero nome!

Il padre: E perché no, scusi? se si chiama così... Ma già, se dev'essere la signora...

Accennerà appena con la mano alla Seconda Donna.

Io vedo questa

accennerà alla Madre

come Amalia, signore. Ma faccia lei...

Si smarrirà sempre più (Pirandello 1993, p. 711).

Anche il nome della Bambina comparirà una sola volta, pronunciato dal personaggio della Figliastra:

sembra che il nome le sfugga dalla bocca e avviene nel momento in cui viene sottolineato il fatto che il dramma è reale, l'annegamento è reale e lo è la stessa Bambina e il pronunciare il suo nome evidenzia ancora di più la caratteristica di realtà, in forte contrasto con la finzione della resa sul palcoscenico (Pupino 2000, p. 87).

Pirandello sceglie di non assegnare dei nomi a questi personaggi e, nel caso della Madre e della Bambina, lo usa e poi non lo ripete poiché, come spiega nella *Prefazione*, mira a far identificare in ognuno dei sei personaggi una particolare caratteristica umana nella quale essi si fissino. In questo modo, lasciandoli nella loro spiritualità, nel loro essere creature, non permette che essi prendano consapevolezza dell'essere personaggi e restano, così, personificazioni di passioni, flusso continuo di sentimento fissato in forme e figure specifiche.

In Čechov esiste una netta separazione tra i personaggi in base al tratto indicativo della classe sociale di appartenenza, determinata dall'assegnazione di nomi e cognomi. Alla "serie *intellettuale*" appartengono Irina Nikolaevna Arkadina, Konstantin Gavrilovič Treplëv, Nina Michajlovna Zarecnaja, Boris Alekseevic Trigorin, Evgenij Sergeevic Dorn; la serie "di *gente comune*" comprende Il'ja Afanas'evic, Masa, Semen Semenovica Medvedenko, Jakov (Baluchatyj 1992, p. 329).

Si evidenzia la presenza di una sorta di poetica del personaggio comune ai due drammi, un'attenzione particolare rivolta al ruolo svolto dal personaggio e alla sua essenza.

In Pirandello la riflessione si inserisce nell'ambito di una complessa elaborazione concettuale del ruolo del personaggio, presente già a partire dai primi lavori di Pirandello: infatti i sei personaggi, che autonomamente si presentano davanti al Capocomico per chiedere che la loro storia venga messa in scena, sono l'eccezionale risultato finale di una poetica edificata sull'idea che il personaggio sia un essere autonomo, indipendente e distinto dall'autore, che debba essere una creatura con lo scopo di realizzarsi sulla scena e nella letteratura in maniera totalmente autosufficiente e che fa del dramma la sua sola ragione di vita. La natura di questi personaggi che, come specifica Pirandello nella *Prefazione*, "nati vivi, volevano vivere", è espressa nello svolgersi del dramma tramite le parole del padre, portavoce di questa poetica:

Il padre: No, scusi, per lei dicevo, signore, che ci ha gridato di non avere tempo da perdere coi pazzi, mentre nessuno meglio di lei può sapere che la

natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione.

Il capocomico: Sta bene, sta bene. Ma che cosa vuol concludere con questo?

Il padre: Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi!

Il capocomico: (*con finto o ironico stupore*). E lei, con codesti signori accanto è nato personaggio?

Il padre: Appunto, signore. E vivi, come ci vede. (Pirandello 1993, pp. 681-682).

E subito dopo:

Il padre: [...] l'autore che ci creò, vivi, non volle poi o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!

Il capocomico: Tutto questo va benissimo! Ma che cosa vogliono loro qua?

Il padre: vogliamo vivere signore!

Il capocomico: (*ironico*). Per l'eternità?

Il padre: No signore: almeno per un momento, in loro (Pirandello 1993, p. 683).

Ne *Il gabbiano* è Nina a sottolineare la necessità di rappresentare, in una commedia, personaggi vivi e lo fa nell'esprimere una critica alla rappresentazione di Treplëv:

Nina: È difficile recitare nella nostra commedia. Non ci sono personaggi vivi.

Treplëv: Personaggi vivi! La vita va raffigurata non così com'è, e non come dovrebbe essere, ma così com'è rappresentata nei sogni (Čechov 2010, p. 253).

Nell'ultimo atto sarà espressa una nuova critica nei confronti dei lavori di Treplëv, a proposito dell'assenza di "personaggi vivi" e sarà Trigorin a farlo:

Trigorin: È sfortunato. Non riesce assolutamente a trovare il tono giusto. In lui c'è qualcosa di strano, di indefinito, che talvolta ricorda addirittura il delirio. Non c'è un solo personaggio vivo (Čechov 2010, p. 300).

Chi scrive ha riscontrato, confrontando le due opere, le tracce di alcune fonti comuni, di un background letterario caratterizzato dalla predilezione di determinate letture e dall'accordo su determinati pareri, in merito ai movimenti letterari dell'epoca.

Alla base del processo di innovazione e del riformismo, di cui Pirandello e Čechov si fanno promotori, si nota un'avversione alle correnti letterarie del Naturalismo, del Verismo e del Simbolismo.

A tal proposito, in *Storia della civiltà letteraria russa*, Colucci (1997, p. 784) sostiene che “la drammaturgia di Čechov si inserisce in un panorama caratterizzato dallo sforzo di superare i limiti del palcoscenico naturalistico”. Questa forma di rifiuto del Naturalismo è un sentimento comune tra gli scrittori di fine Ottocento e inizio Novecento, che sfocia in esiti diversi, fino a rappresentare la crisi della classe borghese e dei valori – tra cui la fede e la famiglia – la crisi dell'individuo e le deformità della società. Čechov non è l'unico a manifestare opposizione al dramma naturalista: Ibsen cerca di rinnovare il teatro calando nei personaggi la complessità psicologica caratteristica del romanzo, o sovrapponendo il modello intellettuale della tragedia greca alla realtà contemporanea; Maurice Maeterlink, commediografo belga vissuto tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento, “aggira l'ostacolo situando la sua drammaturgia su di un piano metastorico e simbolico” (Colucci, Picchio 1997, p. 784). Sarà Pirandello a postulare un'assoluta teatralizzazione della vita, giungendo ad una mescolanza totale dei rapporti tra maschera e volto, scena e vita, fino a renderne impossibile la distinzione.

Pirandello rifiuta il Verismo e il Simbolismo e lo dichiara apertamente sia in alcune interviste sia nella *Prefazione ai Sei personaggi*.

In un'intervista a *La Stampa* del 2 febbraio 1927, intitolata “Pirandello tra i fantasmi”, lo scrittore dà il proprio parere sul verismo:

Il verismo a teatro? Intanto mi dica che cos'è il vero. [...] ed il torto è di credere che l'arte sia uno specchio della vita. La vita è assurda, non le pare? Non lo dicono tutti? E l'arte non è mai assurda. Non è assurda perché è vita, sì, ma liberata, indipendente autonoma. Nella vita si incontrano le coercizioni, le coincidenze, le strettoie (i frantumi) del caso ed i sobbalzi dell'imprevisto; un uomo non si realizza mai del tutto, non diventa mai quello che avrebbe potuto diventare, mentre un personaggio è sempre perfetto, completo, segnato dal destino, obbediente ad una legge segreta e inafferrabile, quella dello spirito (Pupo 2002, p. 363).

L'avversione al simbolismo si riscontra nella *Prefazione* del 1925, nella quale Pirandello (1993, p. 655) dice di rifiutare in arte il “simbolismo allegorico” perché esso “parte da un concetto, è anzi un concetto che si fa, o cerca di farsi, immagine”; avanza questo suo rifiuto in nome del “bisogno spirituale” autentico che spinge invece l'autore a cercare nell'immagine, “che deve restar viva e libera di sé in tutta la sua espressione, un senso che gli dia valore”. Secondo Luperini (1992, pp. 88-96) Pirandello, sebbene confonda i termini “simbolo” e “allegoria”, fa riferimento all'atto della significazione allegorica; tale atto, però, non permette che il significato universale venga

immediatamente percepito dal lettore né che si possa considerare automaticamente insito nell'immagine elaborata dall'artista: esso risulta chiaro solo in seguito alla ricerca dell'artista stesso, mosso dal suo bisogno spirituale. Tuttavia nei *Sei personaggi*, a causa dell'assenza dell'autore della vicenda, Pirandello esclude la possibilità di un significato universale che dia valore al dramma delle sei creature.

A sostenere che Pirandello non sia invece troppo distante dall'arte allegorico-simbolista è Angelo Pupino, che apporta come prova della presenza di tracce di Simbolismo la didascalia aggiunta al testo della commedia nel 1925, in cui si dispone che gli attori, che si apprestano a interpretare i sei personaggi, debbano fare uso di speciali maschere. Esse costituiscono l'elemento visivo dell'idea dei Personaggi come "realtà create", sono cioè dei veri e propri "concetti figurati" (Pupino 2001, pp. 95-105).

Un parere sul Simbolismo è espresso nella stessa intervista del '27, in cui Pirandello dichiara di non amare il teatro simbolico:

È un nascere continuo di cose possibili, è un dissidio tra il moto e la forma, il moto capisce che nella forma si intrica e poi in lei fluisce e si plasma: ed allora sarebbe la morte. Ma ecco esso ritrova il suo impeto, rompe il guscio provvisorio e caduco, e va oltre forme nuove, inesprese e insperate. [...] Il capolavoro è appunto la forma morta e immortale. Certo. Il capolavoro è un'espressione totale e quindi totalmente liberata, ferma, intangibile, eterna; non potrà più morire, perché è già irrigidita nella placidità terribile di ciò che non muta. Fa spavento la solitudine della forma, l'incomunicabilità del capolavoro. Un gesto che non oscillerà più, che non piegherà più e che deve essere un gesto essenziale. [...] La vita s'abbatte su queste figure ermetiche, solenni, per cavarne una saggezza misteriosa (Pupo 2002, p. 363).

Al concetto di forma è riservata una particolare attenzione anche ne *Il gabbiano*: Treplëv incarna la figura dell'innovatore, dell'artista all'avanguardia che si rende conto della decadenza del teatro contemporaneo, di cui la madre Arkadina è esponente, e della necessità di forme nuove:

Treplëv: [...] Lei il teatro lo ama, le sembra di compiere un servizio per l'umanità, per la sacra arte; per me invece il teatro contemporaneo è una routine, un pregiudizio. Quando si alza il sipario e, alla luce della sera, in quella camera con tre pareti questi grandiosi talenti, questi sacerdoti della sacra arte rappresentano gli uomini intenti a mangiare, bere, amare, camminare, e portare la propria giacca; quando da quadri e frasi grossolane si sforzano di trarre una morale, una morale meschina, comprensibile a tutti, utile agli usi quotidiani; quando in mille varianti mi ripropongono la stessa cosa, la stessa, la stessa; allora io scappo, scappo come Maupassant scappava dalla torre Eiffel, che gli offuscava il cervello con la sua volgarità. [...] Sono necessarie forme nuove. Nuove forme sono necessarie, e se queste mancano allora è meglio che niente sia necessario (Čechov 2010, pp. 250-251).

La sua ansia di rinnovamento rispecchia proprio quella di Čechov, anche se Treplëv rimarrà intrappolato in forme di naturalismo e simbolismo estremamente marcate che Čechov, invece, riuscirà a superare con la forte portata innovatrice delle sue opere.

L'autore riversa nell'idea della messinscena di Treplëv – e nella reazione degli altri personaggi che vi assistono – tutte le problematiche del teatro del suo tempo.

Come è già stato accennato, Čechov e Pirandello si inseriscono in una linea di riforme del teatro che si sviluppa a partire da Ibsen.

Henrik Ibsen è considerato il precursore del teatro moderno, colui che, sulla scena, infrange numerosi tabù. Roberto Alonge (1984, p. 76), in *Epopèa borghese nel teatro di Ibsen*, sottolinea come con questo autore si attesti la nascita del teatro borghese moderno in Europa.

Atto di nascita di tale teatro è – ancora secondo il parere di Alonge – la lettera di Ibsen a Bjørnstjerne Martinus Bjørnson, del 9 dicembre 1867, scritta in seguito ad un attacco al *Peer Gynt*, poema drammatico dello stesso anno, accusato di non essere poesia:

Io sono comunque contento dell'ingiustizia che mi è stata fatta. Ci vedo un effetto dell'intervento divino. L'indignazione accresce le mie forze. Se vogliono la guerra, sia! Si farà la guerra. Io non ho nulla da perdere se non sono realmente un poeta. Il mio progetto è di farmi fotografo, farò posare davanti al mio obiettivo i miei contemporanei, ad uno ad uno [...] non risparmierei né il bambino nel ventre della madre, né un pensiero, né un'atmosfera nascosta nelle parole di nessuna anima, ogni volta che mi trovi in presenza di uno spirito che meriti la riproduzione (Alonge 1984, p. 76).

Ibsen è un grande innovatore della scena europea, attua una sinergia tra realismo e moralità; le sue tragedie analizzano le problematiche dell'io, quelle familiari e coniugali. Gli uomini e le donne creati da Ibsen sono pronti a sacrificare tutto pur di esprimere la propria personalità e gridare che si viene al mondo per vivere. L'autore mette in discussione alcuni principi fondamentali della società come il matrimonio ed il cristianesimo – soprattutto in *Spettri* del 1881 – facendo riferimento a tabù quali l'incesto (tema in comune con Pirandello), le malattie veneree e l'eutanasia, temi mai affrontati in passato in modo così esplicito.

Uno degli aspetti più interessanti del teatro ibseniano, che permette di rilevare un'affinità con il pensiero pirandelliano, è il problema dell'identità, affrontato in modo particolare nel capolavoro di Ibsen, *Casa di bambola* (1879). L'identità della protagonista, Nora, è cristallizzata nell'epiteto di "bambola", che racchiude in sé l'idea di una personalità fragile, facilmente trascinabile, infantile, immatura, sottomessa ad altri, una sorta di personaggio bello da vedere, ma con una personalità nulla che, infatti, vive di scelte altrui. Gli atteggiamenti infantili assunti da Nora sono quelli di una donna

intrappolata in un'etichetta della quale non può liberarsi, ed è la stessa Nora a negarsi la possibilità di vivere in maniera diversa, per timore di non piacere più. La donna, dunque, tenterà di trovare, nel profondo della propria interiorità, un compromesso tra l'autenticità della vita e la menzogna delle regole di comportamento passivamente subite. È il problema dell'identità, cardine del pensiero pirandelliano, che costringe gli uomini – come avviene per Nora e per tutti i personaggi di Pirandello – ad assumere una maschera, per compiacere le persone che si hanno intorno e non sconvolgerle dimostrando di non essere come loro pensano (Cantoro 1970, p. 22).

In un'intervista rilasciata ad Enrico Rocca per *La fiera letteraria* del 27 dicembre 1931, intitolata “Luigi Pirandello, il finimondo, punto e da capo”, Pirandello fa una considerazione su Ibsen affermando:

Ibsen stesso vive di là dai generici fini antisociali che tra l'altro forse si proponeva, perché in lui c'è un germe potente, una vitalità artistica senza pari che di là da ogni fine immediato ha agito e agisce ancora sulla realtà (Pupo 2002, p. 481).

Pirandello aveva sicuramente assistito ad alcune rappresentazione di drammi ibseniani, nei quali si esibì Marta Abba, come si evince dalle lettere alla stessa del 3 aprile 1929 (“*La commedia dell'amore* di Ibsen, mi pare, per ora, una delle migliori scelte che Tu abbia fatto” – Pirandello 1995, p. 110) e del 2 giugno 1930 in cui scrive “E non sono stato io a lavorare tanto per prepararti un testo degno per la interpretazione della *Donna del Mare* di Ibsen” (Pirandello 1995, p. 499).

In Russia – ci informa Baluchatyj – il primo dramma di Ibsen messo in scena fu *Nora*, nel 1883. L'apprezzamento di Ibsen comincia dal 1896 e va in crescendo fino al 1901; Čechov lo conosceva e lo apprezzava tanto da trarre ispirazione dalla sua drammaturgia per introdurre alcuni dei suoi principi innovativi, quali la mancata suddivisione degli atti in scene, i modi di conduzione dei dialoghi, l'introduzione delle pause, i principi di caratterizzazione dei personaggi, le vaste descrizioni (Baluchatyj 1992, pp. 327-328); alcuni critici teatrali e intellettuali dell'epoca, tra cui Tolstoj, notarono una tale affinità con il mondo ibseniano da definire *Il gabbiano* un dramma pessimo, scritto a imitazione di Ibsen.

I due autori sono accomunati da un sentimento di ostilità nei confronti del drammaturgo belga Maeterlink, di cui non condividono lo stile drammaturgico.

Nel caso di Pirandello si può parlare di vero e proprio disprezzo, se si considerano le parole e il tono usati nell'intervista per *L'Ora* del 15 aprile 1924:

Le confesso che io non ho mai potuto soffrire Maeterlink, è un autore che non mi va, ecco tutto. Falso in ogni atteggiamento, falso e affettato: falsa

spiritualità, falsa bontà, falsa poesia, sempre falso... Il suo giudizio sulla Sicilia³ è degno di un imbecille, di un rammollito: non è possibile credere che ci sia persona di gusto che non senta la Sicilia; Maeterlink non sapeva che la Sicilia fu ed è un purissimo emporio d'arte? Non sapeva che i Greci, i Romani, gli Svevi, i Normanni, gli Arabi, gli Spagnoli vi lasciarono le loro impronte geniali? Il giudizio così volgare fa torto allo stesso Maeterlink il quale non ha visto e sentito la Sicilia; salvo, è logico, che non si tratti di piccole vendette personali... ma comunque sono sempre spropositi. Questo povero belga rimbecillito e rammollito ne ha combinato di tutti i colori (Pupo 2002, p. 235).

Severo anche il giudizio che Pirandello esprime su Maeterlink nella stessa lettera a Marta Abba del 3 aprile 1929, in cui il drammaturgo belga è definito “piccola e leziosissima scimmia di Shakespeare” (Pirandello 1995, p. 110).

Neppure Čechov apprezzava Maeterlink, infatti considerò un'offesa personale il fatto che il suo dramma, alla prima, fosse associato a quel nome e, dunque, al decadentismo, proprio come accade per Treplëv nella commedia, che è infastidito dal fatto che i vari personaggi de *Il gabbiano* non comprendano le sue idee innovative e rifiutino, così, il suo lavoro; la prima a farlo sarà la madre, accusando il figlio di presunzione e definendo lo spettacolo “decadente” (Čechov 2010, p. 258).

Nel complesso di letture comuni ai due autori si inserisce anche Shakespeare, in particolare l'*Amleto*, indubbio modello drammatico sia per *Il gabbiano* sia per i *Sei personaggi*.

Concetta D'Angeli sottolinea il fatto che Čechov riprenda, dall'*Amleto*, l'elemento metateatrale e il tema del rapporto madre-figlio:

L'*Amleto* di Shakespeare è fra l'altro un conflitto che contrappone madre e figlio nella gestione del potere e apre vasti interrogativi sulla relazioni fra la dimensione morale e intellettuale e quella pratica del comando politico. Nel *Gabbiano*, la questione è analoga ma riprodotta in termini più moderni, meno estremi e sanguigni, e spostata sul piano intellettuale: si tratta comunque di un conflitto edipico, che provoca un'ostilità intensa tra il figlio e l'amante della madre, colui che non solo ha preso, nel cuore della madre, il posto del figlio, ma ha anche tolto a quest'ultimo la stima della madre, la sua approvazione affettuosa e quell'amoroso sguardo idealizzante che al figlio è necessario per riconoscere, insieme alla legittimità della sua vita, il valore letterario della sua opera di scrittore drammatico (D'Angeli 2004, p. 78).

La problematicità delle relazioni tra genitori e figli e lo scontro edipico sono temi individuabili anche in *Sei personaggi* e – secondo Ivan Pupo (2012, p.

³ Pupo (2002, p. 242) spiega che Maeterlink giunge in Sicilia nel mese di aprile del 1923. Il tour nell'isola si rivela per lo scrittore fiammingo un'esperienza molto negativa e deludente: il paesaggio è arido e secco, le strade impraticabili, la sporcizia, ignoranza e la fannullaggine regnano sovrane, persino i monumenti gli appaiono inferiori alla loro fama. La delusione è tanto più cocente in quanto ad ogni passo il visitatore è costretto a constatare l'enorme discrepanza tra la menzogna letteraria (i versi di Teocrito e di Mallarme) di cui si è nutrita la Sicilia dei suoi sogni e la nuda realtà sottratta alle mistificazioni.

37) – trovano realizzazione nel sentimento fondamentale della Figliastra, la vendetta, che “assume inevitabilmente valenze parricide”. Il rapporto tra il Padre e la Figliastra assume le forme di uno scontro edipico, aspetto che non può essere considerato l'unica valenza del loro rapporto, profondamente ambiguo, “di tipo punitivo-seduttivo, l'atteggiamento sadico-vendicativo affiancandosi e mescolandosi ad una forte solidarietà tra i due personaggi e ad una furibonda attrazione reciproca” (Pupo 2012, p. 37).

L'importanza che l'*Amleto* ricopre per la stesura dei *Sei personaggi* si può riscontrare anche in *Scienza e critica estetica*, in cui si fa riferimento ad un “terribile dramma” in cui i personaggi “si sopraffanno l'un l'altro” (Pirandello 1994, pp. 19-45). Simili parole appaiono nella *Prefazione* in cui l'autore descrive la situazione dei personaggi che, rifiutati e desiderosi di narrare la loro storia, urlano “ciascuno le proprie ragioni, l'uno sopraffacendo l'altro” (Pirandello 1993, p. 654).

Tra i motivi per i quali i personaggi sono in conflitto tra loro si individua indubbiamente il rifiuto da parte dell'autore di rappresentare il loro dramma: nella *Prefazione* Pirandello afferma che il suo rifiuto della storia dei *Sei personaggi* nasce dall'impossibilità di dare un valore universale alle creature della sua fantasia. Tuttavia, alla fine, questo valore universale si manifesta attraverso la considerazione che

il rifiuto del “fatto di cronaca” [...] relativo alla tragedia dell'incesto sovrappone ad essa il dramma esistenziale dell'“inganno della comprensione reciproca e del gioco delle parti che ne consegue” (Donati 1993, pp. 78-85).

Il rifiuto, dunque, rappresenta una strategia di straniamento radicale dell'autore e l'assenza di un punto di vista dominante lascia i personaggi in preda alla loro conflittualità. La reticenza nel narrare provoca il caos dei vari punti di vista e lo scopo dell'autore è proprio quello di “valorizzare teatralmente il caos verbale (non dialogico ma dialogizzato) e pulsionale a scapito della storia” (Donati 1993, pp. 78-85). Questo caos non può che essere drammatizzato e difatti nel momento in cui il Capocomico, come abbiamo visto, sottolinea l'inutilità del racconto per la messa in scena, il Padre riprenderà il discorso affermando che è proprio in quel momento che prende forma, nuovo e complesso, il dramma dell'incomprensione reciproca che emerge dall'azione del Padre stesso e della Figliastra di strapparsi la parola a vicenda.

5. Conclusioni

Fa crollare ogni certezza questo metateatro: fino al termine del dramma lo spettatore fa fatica a individuare al suo interno una linearità, continuamente sconvolta dall'irruzione di eventi inaspettati. I due autori non hanno intenzione di dare agli spettatori certezze, vogliono che il piano della finzione e quello del reale si sovrappongano fino a confondersi, fino a che risulti difficile districarli.

Nel metateatro il teatro diventa specchio di se stesso e l'intera performance è sorretta dal vincolo tra pubblico e rappresentazione, senza il quale si metterebbe in discussione la stessa esistenza del teatro il cui universo e le cui leggi vengono, alla fine, ampiamente svelate.

L'obiettivo della ricerca condotta è stato quello di realizzare il confronto sugli aspetti dei due drammi anticipati nell'introduzione e di ricostruire un legame che fornisca un motivo per sospettare, in assenza di riscontri oggettivi, una possibile influenza, minima o decisiva che sia, esercitata dalla lettura delle opere di Čechov da parte di Pirandello. Meravigliosa coincidenza o sottile condizionamento il fatto che *Il gabbiano* sia stato lo spettacolo d'esordio di Marta Abba e l'occasione in cui Pirandello l'abbia vista per la prima volta su un palco? È stata, inoltre, ipotizzata, nell'ambito della presente ricerca, l'eventualità che questa circostanza abbia potuto influire sulla decisione di aggiungere, a distanza di un anno, in *Sei personaggi*, la *Prefazione*.

La stessa *Prefazione* sottolinea quanto gli elementi non verbali siano fondamentali all'interno del dramma pirandelliano, e lo stesso è stato riscontrato nel susseguirsi delle vicende che sconvolgono le vite di Treplëv, Nina, Trigorin e Arkadina: la disperazione nell'urlo della Madre, il disprezzo nella risata della Figliastro, i sentimenti di orrore e umiliazione che scaturiscono dalla vista della "busta cilestrina", il gabbiano come allegoria della vita di Nina, muto simbolo dei suoi sogni distrutti.

Come il teatro si fa specchio di se stesso, così il dramma rispecchia la personalità degli autori i quali ripongono inevitabilmente elementi della propria vita nella finzione del teatro, elementi che il lettore-spettatore dovrà essere abile a scovare, in quanto reinterpretazioni di scorci di vita privata.

Entrambi gli autori, desiderosi di sovvertire la visione ottocentesca del teatro, si fanno promotori di un potente processo di innovazione e di un riformismo connotato dall'avversione alle correnti letterarie del Naturalismo, del Verismo e del Simbolismo e dei limiti strutturali ad esse connessi. È stato sottolineato, infine, per entrambi, il prediligere determinate letture fino alla creazione di un background letterario di simile sostanza, dedicando particolare attenzione all'influenza esercitata dalla lettura dei drammi di

Ibsen e dall'affascinante complessità psicologica dei personaggi ideati dal drammaturgo norvegese, caratteristica che apporta enormi novità al teatro dell'epoca, attraverso un adattamento dei modelli tragici classici alla complessa realtà contemporanea.

Riferimenti bibliografici

- Alonge R, 1984, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, Guida Editore, Napoli.
- Alonge R. 2004, *Donne terrifiche e fragili maschi: la linea teatrale D'Annunzio-Pirandello*, Laterza, Bari/Roma.
- Baluchatyj S. D. 1992, *Il gabbiano* in Eridano Bazzarelli-Fausto Malcovati (a cura di), *Anton Čechov. Antologia critica*, Led, Milano.
- Cantoro U. 1970, *Pirandello e il problema della personalità*, Gallo, Bologna.
- Čechov A. 2010, *Il gabbiano in Teatro*, a cura di Fausto Malcovati, Gian Piero Piretto, Garzanti, Milano.
- Colucci M. e Picchio R., 1997, *Storia della civiltà letteraria russa*, UTET, Torino.
- D'Angeli C. 2004, *Forme della drammaturgia*, UTET, Torino.
- Derman A. 1992, *L'innovazione nella drammaturgia cechoviana* in *Anton Čechov. Antologia critica* a cura di Eridano Bazzarelli, Fausto Malcovati, Led, Milano.
- Di Maria V. 1974, *Il teatro di Pirandello: dal paradosso al mito poetico*, G. Di Maria, Catania.
- Donati C. 1993, *I Sei personaggi e l'orchestrazione delle incongruenze*, in Lauretta E. (a cura di), *Pirandello e il teatro: atti del 29. Convegno internazionale: Agrigento, 1-4 dicembre 1992*, Mursia, Milano, pp. 73-99.
- Guglielminetti M., 2006, *Pirandello*, Salerno, Roma.
- Lo Gatto E. 1968, *La letteratura russa moderna*, Sansoni, Firenze-Milano.
- Luperini R. 1992, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Roma/Bari.
- Luperini R., 1999, *Pirandello*, Laterza, Bari/Roma.
- Macchia G. 1981, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori.
- Macchia G., 2007, *Il teatro di Luigi Pirandello* in Luigi Pirandello, *Teatro*, BUR, Milano.
- Manotta M. 1998, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano.
- Orsini F. 2005, *Drammaturgia europea dell'Avanguardia storica: Pirandello, Rosso di San Secondo*, Pellegrino editore, Cosenza.
- Pirandello L. 1993, *Sei personaggi in cerca d'autore* in D'Amico A. (a cura di) *Maschere nude*, vol. 2, Mondadori, Milano, pp. 672-757.
- Pirandello L. 1994, *Arte e scienza*, Mondadori, Milano
- Pirandello L. 1995, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Mondadori, Milano.
- Polacco M. 2011, *Pirandello*, Il Mulino, Bologna,
- Pupino A. 2000, *Pirandello maschere e fantasmi*, Salerno, Roma.
- Pupino A. 2001, *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*, Liguori, Napoli.
- Pupo I. (a cura di), 2002 *Interviste a Pirandello "parole da dire, uomo, ad altri uomini"*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Pupo I. 2012, *Luigi Pirandello*, Mondadori Education, Milano.
- Spitzer L. 1931, *Die Klassische Dampfung in Racines Stil in Romanische Stil-und Literaturstudien*, Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg.
- Taffon G. 2005, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900: tecniche, forme, invenzioni*, Laterza, Roma/Bari.

© 2018 Università del Salento

Coordinamento **SIBA**
UNIVERSITÀ DEL SALENTO
<http://siba.unisalento.it>