

AUTENTICAZIONE ESPERIENZIALE DI UN'OPERA DI PIRANDELLO ATTRAVERSO PROCESSI DI DECOSTRUZIONE E RITESTUALIZZAZIONE

Un'analisi comparativa di *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Characters in Search of a Country*

ADELE ERRICO
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This article explores the play *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Six characters in search of an author*) by Luigi Pirandello in a parallel analysis with *Characters in search of a country*, a reinterpretation staged by the New York's theatre company Kairos Italy Theatre. The two texts have been read taking into account the Deconstructionist theories (Derrida 1978, De Man 1979, Culler 1988), considering Deconstruction as a 'mode of reading' (Culler 1988, p. 77). Following a preliminary structuralist analysis, it is clear that it is not simple to apply the Structuralist theories to this text because of its innovative nature. Pirandello's theatre is not meant to be kept within the framework of Structuralism. For this reason *Sei personaggi* is particularly appropriate for a deconstructive reading and new interpretation, activating a deferment of meaning called "différance". An example of reinterpretation and recontextualization is, indeed, *Characters in search of a country* that represents the experience of the six characters within the current context of the migration of a Syrian family escaping war. Starting from a linguistic study of the experience of displacement, discussed in both texts, the focus is the analysis of the words, images and the metaphors used to express the concepts of loss of identity and displacement of the self which, instead, is conveyed not only through language but also through psychological aspects. The study, therefore, shows how the text by Pirandello is suitable not only for a deconstructive process, but also for being proposed in a current context such as the migration.

Keywords: Pirandello; migrants; Deconstruction; recontextualization; displaced identity.

1. Introduzione

“Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!” (Pirandello 1993, p. 743). I protagonisti di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello sono esseri incompiuti, nati dalla fantasia di un autore che, dopo averli creati, rifiuta loro un'esistenza. Tuttavia, una volta messi al mondo, i membri di questa famiglia sventurata hanno, ormai, una vita propria, indipendente dall'autore. Se ne stanno lì, così “vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro” (Pirandello 1993, p. 654), in attesa di gridare a tutti le loro “scomposte passioni” (Pirandello 1993, p. 654). Avviluppati insieme in un destino di sventura, arrovellandosi ciascuno nel proprio tormento, chiedono di poter entrare a far parte del mondo dell'Arte e realizzare, così, l'ardente desiderio di rappresentare i fatti come sono avvenuti. Partendo dalle parole pronunciate dal personaggio del Padre, è possibile porre *Sei personaggi in cerca d'autore* al centro di un processo di decostruzione, inteso come “modalità di lettura” (Culler 1988, p. 77), come momento dell'incontro tra il lettore e il testo. L'atto di leggere – per i decostruzionisti - vede come solo protagonista il lettore che attribuisce al testo un

significato, ricreandolo e interpretandolo “attraverso una molteplicità di forme libere” (Guido 1999, p. 109). Il lettore può scegliere, quindi, di dare al testo – e ai personaggi – un significato che nemmeno l’autore aveva preso in considerazione, attivando quella che Derrida chiama “différance”, il differimento di significato.

Sei personaggi in cerca d'autore si presta particolarmente ad una lettura in chiave decostruzionista (Derrida 1969, 1990; De Man 1975, 1979; Culler 1988; Ferraris 1984, 1997): l’opera pirandelliana presenta elementi tanto innovativi da non poter essere letta secondo i canoni delle teorie strutturaliste (Genette 1976; Culler 1975; Chatman 1981, Todorov 1980; Barthes 1984). È una realtà plurale che prevede la possibilità di letture alternative e reinterpretazioni, di essere decostruita e ricostruita in base a quelle che sono le esigenze e le esperienze di ciascun lettore. La decostruzione è il risultato dell’incontro tra il testo scritto e la memoria, le sensazioni e il background culturale di ciascun lettore che, leggendo, si avvicina al testo, interagendo con esso fino a identificarsi completamente con l’esperienza letteraria.

Un interessante caso di ri-testualizzazione dei *Sei personaggi* è costituito da *Characters in search of a country*, portato in scena dalla compagnia italo-newyorkese “Kairos Italy theatre”. La “commedia da fare” (Pirandello 1993, p. 668) vede come protagonisti i membri di una famiglia siriana in fuga dalla guerra. Come i Sei personaggi, i migranti hanno perso i propri punti di riferimento e sono alla ricerca della propria identità. Afflitti ciascuno dal proprio personale dramma, ricordano i numerosi soprusi subiti, le difficoltà affrontate, la guerra, la fuga dalla propria terra, il viaggio in mare e l’approdo su una terra straniera. In una fase iniziale del processo di migrazione l’approdo rappresenta, nell’immaginario dei migranti, la salvezza. In seguito diventa il simbolo di una realtà in cui si sentono rifiutati, proprio come i Sei personaggi subiscono il rifiuto da parte del loro autore. Quando i migranti giungono in una nuova terra non hanno identità; si sente, perciò, il bisogno di definirli, schedarli, racchiuderli in categorie, registrarli come parte di un elenco. Ognuno di essi, invece, ha una storia unica e irripetibile: il loro dramma resta sconosciuto, taciuto, passa inosservato fino a quando qualcuno non si preoccupa di ascoltare le loro storie, di conoscerli realmente.

Con *Characters in search of a country* i personaggi della commedia pirandelliana sono stati immaginati – proprio come sostiene il Padre – in un contesto totalmente diverso rispetto a quello originale che, tuttavia, comporta ugualmente una sensazione di spaesamento e un’incessante ricerca identitaria. Lo smarrimento dell’identità che tormenta i Sei personaggi viene riproposto nel contesto tutto attuale dei viaggi di migrazione; come i personaggi pirandelliani sono alla ricerca di un autore che possa dar loro quell’illusione che è la loro sola realtà possibile, così i migranti sono alla ricerca di una terra che consenta loro di trovare nuovamente radici.

Scopo del presente lavoro, dunque, è quello di individuare in che modo, in *Characters in search of a Country*, sia stato affrontato il tema del *displacement*, il dislocamento che è al centro di *Sei personaggi*, e quali siano le immagini proposte per rappresentare la perdita dell’identità in contesti interculturali.

2. Background teorico

Nella prima delle due sezioni di *Storia e discorso* dedicate al “Discorso”, Chatman (1981, pp. 153-154) sostiene che alla dicotomia “storia-discorso” se ne sovrappone una seconda che corrisponde, sostanzialmente, alla distinzione fatta da Platone tra *mimesis* (mostrare o

rappresentare) e diegesi (raccontare). Nel momento in cui esiste una narrativa, deve esistere un narratore, della cui presenza è indice la percezione, da parte del pubblico, di un intento comunicativo evidente. Dal punto di vista formale, il testo teatrale si distingue dal testo narrativo proprio per l'assenza del narratore (sebbene "anche in un'arte scenica come il balletto o il dramma" – Chatman 1981, p. 154 -, la pura mimesi sia un'illusione). Il testo teatrale è riconosciuto come il "testo oggettivo per eccellenza" (Lauretta 1994, p.107) e non c'è spazio per la soggettività dell'autore, il quale ha abdicato in favore dei personaggi stessi.

Fa eccezione il teatro di Pirandello, che non esclude un'interferenza narrativa: tra le maglie della mimesi spunta la diegesi, riservando alla figura autoriale quello che Lauretta (1994, p.107) chiama il "cantuccio dell'autore". In *Sei personaggi in cerca d'autore* la vicenda è narrata attraverso le varie interpretazioni che ciascuno dei personaggi fornisce dei fatti. L'azione scenica consiste nel conflitto tra i punti di vista di tutti i presenti sulla scena che, contrapposti l'uno all'altro, non vanno a costituire e rappresentare la vicenda ma sono portatori di interpretazioni di fatti già accaduti e risaputi, che sulla scena divengono l'oggetto – o il pretesto – del contrasto di opinioni.

L'esposizione degli eventi, è tuttavia, inibita dal ripetuto grido della Figliastro "Qui non si narra! Qui non si narra!" (Pirandello 1993, p. 692): il pubblico, dunque, si ritrova a seguire la vicenda *in medias res*, anzi, in uno stato dei fatti in cui il dramma è già compiuto e pronto a precipitare verso la catastrofe risolutiva. La vicenda può essere ricostruita unendo i tasselli che altro non sono che le interpretazioni dei vari personaggi, i quali cooperano ad un'informazione collettiva che non è affatto corale ma discorde. Ogni versione dei fatti è frammentata, reticente, oscura e lo spettatore si ritrova a dover ricavare da sé la *fabula*, facendo affidamento al contorto resoconto dei personaggi. Sulla scena non si susseguono eventi, ma solo interpretazioni di fatti oscillanti tra la visione e il ricordo: "non esistono attanti, ma solo visioni di attanti" (Lauretta 1994, p.107). Si hanno tante interpretazioni dei fatti quanti sono i personaggi sulla scena, alle quali si aggiunge l'interpretazione che riporta il punto di vista dell'autore. L'espressione "punto di vista" è da intendersi nella definizione data da Chatman: "punto di vista non significa espressione, significa solo la prospettiva secondo cui è resa l'espressione" (Chatman 1981, p. 161). Pirandello escogita sostanzialmente due modi di intervenire per esprimere il proprio punto di vista: il personaggio esegeta e le didascalie (Lauretta, 1994).

Il personaggio esegeta appare, in un primo momento, un personaggio come tutti gli altri. È, in realtà, un testimone dei fatti chiamato ad interpretarli come se accadessero sotto i suoi occhi, nel preciso istante del racconto; parla al pari degli altri personaggi che non sono però gli unici destinatari delle sue parole. Il personaggio esegeta porta in scena quello che Bachtin definisce il "discorso d'autore" (Bachtin 1979): è responsabile di un discorso che rifrange le intenzioni dell'autore sebbene sia dotato di "autonomia semantico-verbale e di un proprio orizzonte" (Bachtin, 1979, p. 123). L'esegeta ha una visione globale della vicenda indubbiamente sovraordinata rispetto alla visione settoriale degli altri personaggi e, in qualità di portavoce, ha il compito di riepilogare le interpretazioni altrui e di fornire una chiave di lettura esaustiva non solo per gli altri personaggi, ma anche per gli spettatori.

Deputato al ruolo di personaggio esegeta, in *Sei personaggi*, è il Padre. Egli e la Figliastro, infatti, sono i personaggi "più vivi, più compiutamente creati" (Pirandello 1993, p. 658). Essi "vengono naturalmente più avanti e guidano e si trascinano appresso il peso morto degli altri" (Pirandello 1993, p. 658). È il Padre a tenere le redini del discorso: è il personaggio che si rapporta più spesso e più direttamente con il Capocomico, è il portavoce, appunto, di tutti gli altri membri della famiglia ed è il solo a tenere dialetticamente testa alla Figliastro e al suo divieto di narrare.

Il secondo mezzo di cui si serve l'autore per rendere manifesta la propria presenza è rappresentato dalle didascalie. Solitamente, le didascalie teatrali contengono disposizioni necessarie alla messa in scena indirizzate al regista e agli interpreti. Pirandello, invece, oltre a riportare le direttive per l'allestimento scenico, si serve delle didascalie per assolvere ad una vera e propria funzione narrativa, affidando ad esse gli interventi inequivocabili di una voce narrante, presenza attenta e intenta a indagare l'animo dei personaggi. Le didascalie subentrano agli strumenti teatrali quando questi vengono meno, quando il linguaggio gestuale o la mimica facciale degli attori appaiono inadeguati e insufficienti – rispetto alla parola – nell'accostarsi all'emotività dei personaggi.

Se, dunque, il punto di vista dell'autore è solo uno dei tanti punti di vista nell'esposizione dei fatti, di conseguenza scompare il punto di vista della narrazione, sostituito da una focalizzazione multipla relativa ai vari personaggi. A sua volta la focalizzazione multipla interagisce con il punto di vista degli spettatori: il sistema meta-testuale di *Sei personaggi* permette al mondo della finzione scenica di interferire con la realtà circostante e di coinvolgere lo spettatore. All'interno del dramma, i livelli di comunicazione si sovrappongono creandone uno trasversale che mette in relazione scena ed extrascena, rompendo la convenzione della cosiddetta “quarta parete”, la separazione tra palcoscenico e pubblico da cui ha origine la finzione scenica.

La comunicazione teatrale, quindi, si sdoppia. Riprendendo la terminologia utilizzata da Genette (1976, p. 275) nell'ambito dei suoi studi sui livelli narrativi, ad un primo livello, definito “intradiegetico”, si collocano i personaggi della vicenda che comunicano tra loro e, attraverso le parole degli attori, interagiscono e si scambiano le battute che costituiscono il testo teatrale. Ad un livello “extradiegetico” (ovvero un meta-livello superiore che contiene anche il precedente) la comunicazione di primo livello diventa oggetto di una comunicazione “esterna”, i cui protagonisti sono l'autore e il destinatario, quindi gli spettatori. Di conseguenza, il conflitto dei punti di vista messo in scena al primo livello, quindi tra i personaggi che intervengono nella vicenda rappresentata, diventa oggetto di un conflitto di interpretazioni più ampio, ovvero quello tra la proposta autoriale e la collettività degli spettatori. Come sottolinea Genette (1976) il prefisso “meta” connota il passaggio ad un livello secondario. Se, dunque, il “metaracconto” è un racconto nel racconto, la “metadiegesi” è l'universo del “racconto secondo” (proprio come la diegesi designa l'universo del “racconto primo”). La metadiegesi dei Sei personaggi rientra nel primo di tre tipi proposti da Genette, ovvero quello di causalità diretta fra gli avvenimenti della metadiegesi, che conferisce al “racconto secondo” una funzione esplicativa. L'autore-personaggio, infatti, non entra a far parte del “circuitto comunicativo” (Lauretta 1994, p.110) nel quale si collocano gli altri personaggi del dramma, ma si pone ad un meta-livello di osservazione. Il passaggio da un livello all'altro, nel momento in cui non è garantito dalla voce narrante (che nel nostro caso è assente) avviene attraverso una figura narrativa definita da Genette (1976) “metalessi dell'autore” e consiste nel fingere che l'autore sia responsabile personalmente degli effetti che narra. Genette (1976) fa proprio l'esempio di *Sei personaggi in cerca d'autore* in cui

gli stessi attori sono di volta in volta protagonisti e commedianti, è solo una vasta estensione della metalessi (...): personaggi fuggiti da un quadro, da un libro, da un ritaglio di stampa, da un sogno, da un ricordo, da un'illusione ecc. ecc., tutti questi giochi manifestano con l'intensità dei loro effetti l'importanza del limite che essi si ingegnano di superare a scapito della verosimiglianza, coincidente proprio con la narrazione o con la rappresentazione stessa. (Genette 1976, p. 282)

Nel caso dei *Sei personaggi*, i personaggi non fuggono ma vengono rifiutati dall'autore e si ritrovano, quindi, a dover attribuire un senso alla propria esistenza, piegati sotto il peso e la smania di dover rappresentare la loro storia, poiché quella che per il Capocomico “è un'illusione da creare” (Pirandello, 1993, p. 740) per loro è l'unica realtà possibile.

L'autore non è più fuori dal testo e al di sopra di esso ma ne diventa parte, tanto che il suo nome appare chiaramente nel testo teatrale - “(...) quanti si suppone debbano prendere parte alle prove della commedia di Pirandello *Il giuoco delle parti*, segnata all'ordine del giorno” (Pirandello 1993, p.672) - e assume la funzione di bachtiniana “parola bivoca”, “la parola a due voci” (Bachtin 1968, p. 239) che ha, dunque, natura dialogica e duplice direzionalità: nasce, all'interno del dialogo, come replica viva. Ogni parola presuppone, infatti, una risposta: mentre evoca l'oggetto dell'enunciazione, si prepara alla “parola altrui”, ossia ad una possibile risposta che prende forma nell'immaginazione dell'enunciatore. In questo caso, la presenza del nome dell'autore è la manifestazione di una dissociazione, della maniera in cui è visto dagli occhi del pubblico e dei critici: l'autore si immagina, si vede attraverso gli occhi degli spettatori.

Entrando a far parte della sua stessa opera, annullando le distanze rispetto ai personaggi, l'autore “si assottiglia come una figurina sullo sfondo della scena letteraria” (Barthes 1984, p. 54). Impallidendo, prende posto accanto alle ombre dei Sei personaggi che lui stesso ha messo al mondo incompiuti. La sua *auctoritas* risulta compromessa e, così, Pirandello si sottrae deliberatamente alla funzione di demiurgo, di padrone assoluto del suo mondo fittizio consegnatagli dalla tradizione. Abdica alla propria onnipotenza e rifiuta il potere egemonico sui personaggi e sul mondo creato: “l'autore entra nella propria morte” (Barthes 1984, p. 57). L'“Autore-Dio” (Barthes 1984, p. 55) si fa improvvisamente mortale e diventa semplice “strumento” della produzione letteraria, come dichiara il personaggio del Padre al fine di far comprendere al Capocomico la propria natura di personaggio: “Morirà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione” (Pirandello 1993, p. 683). Immortale è, invece, la creatura, che vive per l'eternità e non deve preoccuparsi della morte.

Il teatro, con Pirandello, diventa il mezzo attraverso cui “la letteratura fa parlare i personaggi nati dalla fantasia dei suoi poeti” (Pupino 2000, p. 73): la vicenda dei personaggi, nata dalla mente dell'autore, non è più soltanto creazione letteraria. Si libera da ogni vincolo per trovare realizzazione sul palcoscenico.

Le premesse dimostrano quanto sia difficile inquadrare *Sei personaggi in cerca d'autore* entro i principi dello Strutturalismo. L'opera si presenta decostruita, priva di struttura: è chiaro fin da subito – a partire dal titolo – che in *Sei personaggi* non esiste un autore (i personaggi lo stanno cercando) né un copione del dramma da rappresentare. A primo impatto gli spettatori si confrontano con l'assenza della commedia: hanno “l'impressione di uno spettacolo non preparato” (Pirandello 1993, p. 671), la sala è vuota, le luci spente. La rappresentazione non ha neppure un finale: è inesistente e può dirsi “fantastico” se si prende in considerazione la definizione del “fantastico” data da Todorov come momento di esitazione tra il reale e l'irreale (Todorov, 1975). La conclusione del dramma non si realizza se non nell'affrettarsi dei Personaggi e degli Attori ad allontanarsi dal palcoscenico facendo risuonare all'interno del teatro le parole “Finzione! Realtà!” (Pirandello 1993, p. 757). Lo spettatore non acquisisce mai la certezza che i Personaggi esistano realmente, la loro esistenza è finta o immaginaria. Lo spettacolo termina e il finale non c'è mai stato.

La commedia non ha conclusione perché, per Pirandello, “la vita non conclude”: è quello che sostiene Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e centomila*. La fine, la conclusione appartiene ai morti. La vita non può essere fissata, non si può

contenere entro i limiti delle forme. E i personaggi - che non hanno nemmeno raggiunto tutti lo stesso punto di “realizzazione artistica” (Pirandello, 1993, p. 658), che non sono tutti “compiutamente formati” (Pirandello 1993, p. 658) poiché allontanati dall’autore prima di essere completati - vogliono vivere a tutti i costi ma, intrappolati nell’“atroce inderogabile fissità della loro forma” (Pirandello, 1993, p. 657) sono costretti a chiedere insistentemente che gli Attori e il Capocomico concedano loro di vivere solo “per un momento” (Pirandello, 1993, p. 684), in essi. Gli attori, simbolo della vita “ruscellante” (Pupo 2012, p. 411), si muovono ingombranti sulla scena; i Personaggi, invece, non hanno consistenza, sono statuari nel loro rappresentare qualcosa che non muta: un sentimento incorporato in una maschera che imprime sul volto la smorfia del loro dolore, che fissi per sempre il ghigno della loro disperazione. L’unica esistenza che è stata loro concessa è in qualità di personaggi rifiutati, alla ricerca sofferente e viscerale di un altro autore che li accolga. La loro esistenza dipende dal dramma che l’autore ha rifiutato, poiché “il dramma è la ragion d’essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere” (Pirandello 1993, p. 659). Come il Don Chisciotte di Foucault (1967, p. 61) ha riscoperto la propria dimensione nell’intreccio di segni alfabetici, ha compreso di appartenere ad un universo fatto di parole e pagine stampate, così i Sei personaggi, per vivere, hanno bisogno che la loro vicenda venga rappresentata ed è come se, in assenza di un copione, si sentissero perduti. Cercano una voce per dare forma, identità e presenza alla loro volontà di esistere. Vogliono servirsi del teatro come strumento per stare al mondo per quello che sono: esseri a metà tra realtà e fantasia; sono personaggi “spiranti parlanti semoventi” (Pirandello, 1993, p. 657), vivi, eppure hanno bisogno di qualcuno che infonda loro vita. Il loro essere al mondo può dipendere solo da un copione che non esiste, dal momento che al pubblico non viene presentato un dramma fatto di scene e battute già prestabilite, ma l’opera è “da fare” (Pirandello 1993, p. 666). I Sei personaggi si aspettano che a fare l’opera sia il Capocomico, che sia lui deputato a dare loro una ragione di esistere, che si spogli dei panni di Capocomico per rivestire il ruolo di autore.

Ma a chi spetta, dunque, fare l’opera?

Nella prospettiva decostruttivista il compito è del lettore. Con “la morte dell’autore” proclamata da Barthes, muore ogni forma di autoritarismo ermeneutico e il lettore diviene protagonista assoluto dell’esperienza interpretativa. Egli non è solo *consumer* dell’opera letteraria ma anche *producer*, riscopre il ruolo di produttore di significato che si addentra nel labirinto del testo, diviene luogo virtuale in cui confluiscono le scritture molteplici (Barthes, 1984) che il testo, in quanto realtà plurale, contiene. Il lettore, dunque, non è tenuto a decifrare o decodificare il testo. Dal momento che l’esperienza della lettura avviene in un contesto culturalmente e storicamente determinato, l’avvicinamento del lettore al testo è il prodotto del rapporto tra “natura” e “cultura” (De Man 1979) e provoca una riscrittura sulla base dei suoi *schemata*, attivando la *différance* (Derrida, 1990). Il fine della lettura non è comprendere il significato ultimo del testo ma coglierne le contraddizioni e la pluralità di significati, viverlo nella sua molteplicità. Leggere non vuol dire rispettare il testo, ma scardinarlo, provocarne una sovversione dall’interno (Derrida 1969, p. 28), farlo esplodere e ridurlo in frammenti per poi riscriverlo. È così che il testo da “leggibile” diventa “scrivibile” (Barthes 1970, p. 10), da chiuso e definitivo diventa testo dinamico che consente al lettore di creare significati. L’atto del leggere consiste in un’“emorragia” (Barthes 1984, p. 37) della struttura che si sfalda, si spacca, si dissolve, lasciando il testo aperto, l’“opera da fare” (Pirandello 1993, p. 666).

3. Metodologia

Il dramma pirandelliano “contiene già in sé stesso le proprie modalità di decostruzione” (Ferraris 1984): “non sono io che decostruisco” (Ferraris 1997, p. 98) afferma Derrida ma la decostruzione avviene da sé, è un processo in corso, è insita nel testo, è già all'interno del sistema. Bisogna solo prenderne atto. Lo stesso Derrida si chiede “perché decostruire?” o meglio, perché lasciare che la decostruzione faccia il suo corso? Che il testo esploda dal di dentro, che vada in frantumi?

Lasciare che la decostruzione avvenga significa assicurare “un'apertura all'avvenire” (Ferraris, 1997, p. 22), lasciare che le tracce del testo decostruito accolgano qualcosa che non si può predeterminare. La decostruzione è una forma di ospitalità a nuove possibilità, nuove letture, nuovi significati. Decostruire vuol dire non chiudere il testo, non opporre barriere al suo adattamento a nuove interpretazioni. La vicenda dei Sei personaggi si presenta già pronta per essere inserita in contesti nuovi: i personaggi, che sono stati creati liberi per poter essere immaginati “in tant'altre situazioni” (Pirandello 1993, p. 743), in *Characters in search of a Country* diventano i protagonisti di una situazione tutta attuale: il contesto è quello di un viaggio di migrazione dalla Siria verso l'Europa.

Si è scelto di realizzare un confronto tra i due testi soffermandosi in particolare sull'esperienza di dislocamento dei “personaggi in cerca d'autore” paragonata a quella dei *Characters in search of a country*. Sono stati, dunque, selezionati i brani ritenuti più significativi per quanto riguarda il tema del “displacement”: una volta avvenuta la decostruzione, il testo ridotto in frantumi può essere ricostruito e ricontestualizzato attraverso un nuovo “linguaggio del dislocamento” che si esprime sia attraverso un “lessico dello smarrimento” sia per mezzo di una mimica che si sostituisce alle maschere caratterizzanti il “sentimento fondamentale” di ciascun personaggio. Dall'analisi del lessico scelto per esprimere la perdita di identità da parte dei personaggi dell'adattamento teatrale preso in analisi, si evince come, in un contesto così attuale, la ricerca di un autore si traduca nella ricerca di un luogo. La scelta di connotare il monologo di ciascun personaggio con una gestualità volutamente accentuata, inoltre, risponde all'esigenza di ricorrere ad un linguaggio non verbale laddove la parola si rivela insufficiente ad esprimere un'esperienza terrificante come quella della guerra. Nell'analisi dei gesti compiuti dai personaggi, si terrà conto degli studi di Michail Čechov sul “gesto psicologico” (Čechov 2005), in particolare inteso nella sua funzione di movimento soggetto a ripetizione in grado di stimolare l'interiorità dell'attore, il quale trae ispirazione dall'immagine cinestetica del suo gesto (Gordon 1992).

Attraverso l'incontro della parola col gesto si realizza l'idea di Halliday (2004) di un linguaggio che consenta di dare senso all'esperienza e di recitare le relazioni sociali – “making sense of our experience, and acting out our social relationships” (Halliday 2004, p. 29) -. Il linguaggio, infatti, esprime ed interpreta l'esperienza umana, la costruisce persino, dal momento che il linguaggio all'esperienza dà forma e la rende condivisibile. I personaggi di *Characters in search of a country* – così come i *Sei personaggi in cerca d'autore* – inventando un linguaggio nuovo, si ritrovano sul palcoscenico proprio per narrare e condividere la propria esperienza di smarrimento.

4. Il “displacement”

In *Characters in search of a country* il senso del “displacement” è innanzitutto fisico e, di conseguenza, identitario. Viene reso per mezzo di un costante riferimento al concetto di

luogo, soprattutto all'idea di un "nowhere", all'idea della sua assenza. Infatti, i personaggi, costretti a fuggire dal proprio Paese d'origine, la Siria, perdono la possibilità di riconoscersi in un posto. Il viaggio li ha resi sospesi, relegati ad un limbo di discontinuità, lontani dalle radici e ancora alla ricerca di un dove. Già a partire dal titolo, è evidente come il concetto di luogo assuma un significato importante nella rappresentazione. Il termine "country", "terra", "nazione", rimanda a quella naturale relazione tra il viaggio e la meta, tra lo sbarco e l'approdo, evidentemente assente nella vicenda dei *Characters in search of a country*, sostituita, invece, dalla sensazione di oggettivo disorientamento spirituale e geografico e dal bisogno di un luogo in cui stabilirsi, in cui collocarsi, mettere nuovamente radici. "Country" diventa una parola fondamentale nella resa in termini attuali del dislocamento dei *Sei personaggi* che, dunque, non solo viene attualizzato, ma anche reso reale, concreto quanto il suolo sul quale si cammina, quanto il terreno che viene calpestato. A questa parola rinvia il "nowhere" che più di una volta è al centro dei dialoghi tra i personaggi; il dislocamento fisico prende forma nella battuta "We have nowhere to go", consapevolezza – espressa a voce alta dalla Madre – della sospensione della propria stabilità:

IL PADRE (risoluto, facendosi avanti) Io mi faccio meraviglia della loro incredulità! Non sono forse abituati lor signori a vedere balzar vivi quassù, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là (indicherà la buca del Suggestore) un copione che ci contenga?

FATHER: I marvel your incredulity gentleman. Just because there is no script which contain us, you refuse to believe.

MOTHER: Believe me, we are the most interesting characters! We have nowhere to go!

LA FIGLIASTRA (facendosi avanti al Capocomico, sorridente, lusingatrice) Creda che siamo veramente sei personaggi, signore, interessantissimi! Quantunque, sperduti.

IL PADRE No, scusi, per lei dicevo, signore, che ci ha gridato di non aver 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.

FATHER: entirely, Sir. I said that for your sake, because you said you have no time for lunatics, but you should know that nature riches her highest creative level through imagination.

IL CAPOCOMICO Sta bene, sta bene. Ma che cosa vuol concludere con questo?

DIRECTOR: Ok, ok and where are the state?

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!

FATHER: Nowhere. It's to show you that one can be born in different shapes, in many forms, as a tree, as a stone, as a water, butterfly as a woman. One maybe can also be born as a character in a play.

Nella traduzione in inglese di entrambi i brani è presente l'avverbio "nowhere", assente, invece nell'originale. Nel primo passo lo "sperduti" pronunciato dalla Figliastro per descrivere la loro condizione di personaggi orfani di autore è reso, nell'adattamento, con un'intera frase ("we have nowhere to go") che rende totalmente esplicita la condizione di estraniamento dei personaggi relativo a una dimensione sia spaziale sia identitaria. Nel secondo brano il "niente" è sostituito da "nowhere" nel tentativo del Padre di spiegare al Capocomico la loro natura di personaggi, il loro essere nati tali, collocati nel mondo come creature concepite dall'immaginazione di un autore.

Ma, se fino a questo momento si fa menzione all'idea di luogo in relazione alla sua assenza e alla sua ricerca, parlando dell'eventualità di dare rappresentazione alla vicenda

della famiglia siriana, l'idea di luogo muta, viene presa in considerazione una nuova prospettiva, una nuova parola con cui esprimerla: "home".

IL PADRE Come! Non abbiamo la nostra espressione?

IL CAPOCOMICO Nient'affatto! La loro espressione diventa materia qua, a cui dan corpo e figura, voce e gesto gli attori, i quali – per sua norma – han saputo dare espressione a ben più alta materia: dove la loro è così piccola, che se si reggerà sulla scena, il merito, creda pure, sarà tutto dei miei attori.

(...)

IL PADRE Eh, dico, la rappresentazione che farà – anche forzandosi col trucco a somigliarmi... – dico, con quella statura... (tutti gli Attori rideranno) difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto – a parte la figura – sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli mi sentirà – se mi sentirà – e non com'io dentro di me mi sento. E mi pare che di questo, chi sia chiamato a giudicare di noi, dovrebbe tener conto.

FATHER: Exactly. Sir, everything we feel here...

DIRECTOR: Everything you feel. Everything you feel, you think you have the monopoli of it? You don't. Forget it!

FATHER: but aren't our feelings our home?

DIRECTOR: no! they are material for the actors. They flash it out, they give them (the feelings) form, voice, gestures. Nothing else. And believe me, my actors (...) much better material than this one. If your little drama works you have to thank them.

Se un luogo materiale in cui riconoscersi non è ancora stato trovato, allora si cerca nell'immateriale, nel non corporeo, facendo dei sentimenti la propria casa, del proprio "sentire" una certezza, un appiglio dallo smarrimento e dall'estraniamento. Il Padre si pone un quesito fondamentale: non è, forse, quello che sentiamo la nostra casa? È questo un tentativo da parte del personaggio del Padre di ritrovare un'identità perduta, di prendere consapevolezza che prima di un luogo in cui ricominciare a vivere è necessario ritrovare la certezza dei propri valori, delle proprie radici, dei propri sentimenti; è necessario "sentirsi vivere" (Pirandello 1993, p. 95), condizione che, sebbene sia un "triste privilegio" (Pirandello 1993, p. 95) appartenente esclusivamente all'uomo, è l'unica cosa che ci rende veramente umani: l'albero, la natura non si sentono vivere e, dunque, non hanno percezione della "bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario" (Pirandello 1993, p. 95).

In *Characters in search of a country* non soltanto il "displacement" è concreto, ma altrettanto concreta è la sua causa: la guerra. È la Storia che irrompe nella quotidianità dei personaggi stravolgendola, costringendoli al cambiamento. Il dramma familiare e personale dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, il dramma che si consuma dietro il paravento del negozio di Madama Pace, l'evento che stravolge le esistenze dei protagonisti, diventa dramma universale, storico, che attraversa il mare e i continenti, dalla Siria all'Europa.

Nel contesto attuale di *Characters in search of a Country* risulta attuale anche il momento dell'apparizione sul palco dei Personaggi: nel buio del teatro, è visibile solo la luce dello schermo di tre smartphones sospesi. Sono i personaggi a cercare di illuminare, così, l'angoscioso buio della sala. Tre luci sospese, come sospese sono le loro identità. L'apparizione dei tre rettangoli di luce è accompagnata da un fragore di onde che ricorda il momento della traversata compiuta dai migranti. Sia gli smartphones, sia il riferimento al mare costituiscono due elementi caratterizzanti, indiscutibilmente, l'epoca attuale, che denotano immediatamente il contesto in cui il dramma si svilupperà. L'idea di assegnare ai personaggi una configurazione luminosa ricorda la rappresentazione più riuscita dei *Sei personaggi*, quella tenutasi a Parigi il 10 aprile del 1923. Il regista era Georges Pitoëff, il quale sedusse il pubblico puntando sugli aspetti più irrazionali e misteriosi della

rappresentazione: l'entrata in scena dei personaggi avvenne, infatti, dall'alto, su di un montacarichi, illuminati da una spettrale luce verde, proprio come nella descrizione del finale della commedia:

Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente, si spegnerà il riflettore dietro il fondalino, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. (Pirandello, 1993, p. 758)

I Personaggi dell'adattamento da sei si riducono a tre: un uomo, una donna e un ragazzo. Sono presenti, poi, sulla scena, la figura del Capocomico e un altro personaggio femminile che ricopre un ruolo ibrido che si colloca tra quello dell'operatore e quello dell'attore. I tre personaggi costituiscono una sintesi dei personaggi pirandelliani. Nel dramma di Pirandello, i quattro personaggi dei figli (due maschi e due femmine) sembrano costituire l'uno la controparte dell'altro: al contrario della Figliastro e del Figlio, la Bambina e il Giovinetto sono muti, non parlano. Il loro posto è ciascuno a un lato della Madre, attaccati a lei inerti, muti, "creaturine che quasi non hanno alcuna consistenza se non appena nella loro apparenza e che han bisogno di essere condotte per mano" (Pirandello 1993, p. 658). È come se la Bambina e il Giovinetto fossero le versioni mute, inibite, annichilite della Figliastro e del Figlio. Sono tuttavia responsabili della tragicità del finale della vicenda. Non parlano ma agiscono: la Bambina affoga nella vasca, il Giovinetto si spara un colpo in testa. Questa duplicità, questa forma di *split identity*, di sdoppiamento caratteriale si risolve, però, nell'eliminazione della parte debole: la Bambina e il Giovinetto vengono fagocitati dai personaggi *parlanti* e, in un atto di autodistruzione, scompaiono dalla scena. Nel caso dei personaggi siriani, però, la personalità non è scissa, anzi è ben definita dal monologo di cui ciascun personaggio si serve per narrare la propria storia. Nella profonda consapevolezza di sé e dei propri desideri, i tre personaggi hanno bisogno di un luogo che dia loro la possibilità di un nuovo inizio.

In *Characters in search of a country* la Madre, in quanto sintesi, dunque, dei tre personaggi femminili pirandelliani è unica esponente di un universo femminile che in *Sei Personaggi* è, invece, tripartito; sulla sua figura pesa tutto lo strazio viscerale che nell'opera pirandelliana trova espressione tanto nella disperazione della Madre, quanto nell'atteggiamento isterico della Figliastro e nel mutismo della Bambina. Nei *Sei Personaggi* è la Figliastro a sostenere che la Prima Attrice non è adatta a impersonarla, che lei non ci si rivede affatto:

IL CAPOCOMICO (...) Per adesso designeremo i personaggi così: (*all'Attor Giovane*) lei
 IL FIGLIO; (*alla Prima Attrice*) lei, signorina, s'intende, la figliastro.
 LA FIGLIASTRA (*esilarata*) Come come? Io, quella lì? (*Scoppierà a ridere.*)
 IL CAPOCOMICO (*irato*) Che cos'ha da ridere?
 LA PRIMA ATTRICE (*indignata*) Nessuno ha mai osato ridersi di me! Pretendo che mi si rispetti, o me ne vado!
 LA FIGLIASTRA Ma no, scusi, io non rido di lei.
 IL CAPOCOMICO (*alla Figliastro*) Dovrebbe sentirsi onorata d'esser rappresentata da...
 LA PRIMA ATTRICE (*subito, con sdegno*) – «quella lì!».
 LA FIGLIASTRA Ma non dicevo per lei, creda! dicevo per me, che non mi vedo affatto in lei, ecco. Non so, non... non m'assomiglia per nulla! (Pirandello, 1993, p. 712)

La derisione della Figliastro, il suo atteggiamento isterico e irriverente, si trasformano, nel caso di Raba, in profonda consapevolezza dell'impossibilità di rendere sulla scena quello che le ribolle dentro, di rendere la maniera in cui lei si

vede:

Acting me as I really am could be very difficult. Her look doesn't matter. What matters is how she interprets me, how she sees me which is maybe difficult than how I see myself. Any of this must be considered before anyone comes to judge us.

La Madre risponde al nome di "Raba". È il Padre a pronunciarlo: quando il Direttore propone di assegnarle un nome, il Padre suggerisce di usare quello reale. Il Direttore dapprima si ribella a questa possibilità, poi, considerata l'insistenza del Padre – il quale riesce a riconoscerne l'autenticità solo in quel nome e in nessun altro - accetta. La stessa situazione si verifica nel testo pirandelliano:

IL CAPOCOMICO Non s'immagineranno mica di saper recitare, loro! Fanno ridere... (*Gli Attori, difatti, rideranno.*) Ecco, vede, ridono! (*Sovvenendosi:*) 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.*) Non so più che dirle... Comincio già... non so, a sentir come false, con un altro suono, le mie stesse parole.

IL CAPOCOMICO Ma non se ne curi, non se ne curi, quanto a questo! Penseremo noi a trovare il tono giusto! E per il nome, se lei vuole «Amalia», sarà Amalia; (Pirandello, 1993, p. 711)

DIRECTOR: (talking to the Mother) you play the Mother. Oh, we should find a name.

FATHER: Raba.

Director: Raba is your wife. We cannot use her name.

FATHER: why not? It's her name. but, it's that woman to play her, I see that woman as Raba. I don't know what to say. Do everything you like. So my words sound so false to me now.

DIRECTOR: ok, ok if it's Raba that you want, Raba you get. Let's just go on, let's start.

Raba, come Amalia, è "velata di nero" (Pirandello 1993, p. 657) ed è l'unica ad esserlo tra i protagonisti di *Characters in search of a Country*, caratteristica comune, invece, a tutti i personaggi pirandelliani (fatta eccezione per la Bambina che indossa un vestito bianco ornato di un nastro nero stretto intorno alla vita). Nel colore del suo abito, tra le pieghe del velo che le lasciano scoperto solo il volto, trova espressione tutto il suo cupo dolore di Madre che ha lasciato i suoi tre figli in Siria. La Madre del dramma pirandelliano ostenta il proprio dolore indossando una maschera "con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della *Mater dolorosa* nelle chiese" (Pirandello 1993, p. 678). Questa figura "umanissima" (Pirandello 1993, p. 662) è stata concepita dalla mente dell'autore come "natura fissata nella figura di madre", in lei confluiscono tutte le funzioni tipiche della sua figura, "procreare, allattare, curare e amare la sua prole" (Pirandello 1993, p. 663). Lo stesso disinteressato amore per la prole scaturisce dall'atteggiamento di Raba che nel suo monologo racconta di essere originaria della Siria. Racconta di come la sua terra un tempo fosse meravigliosa, almeno

fino a quando la guerra non ha distrutto ogni cosa e tutto si è trasformato in un'esplosione di violenza e orrore. Raba ha tre figli di 15, 11 e 9 anni. A causa della guerra, dalla Siria decidono di intraprendere un viaggio verso la Grecia, ma si ritrovano per strada, senza cibo, senza acqua, senza sapere cosa fare o dove andare. Raba racconta la sua vicenda da seduta poiché, mentre il Padre insiste affinché il Direttore acconsenta a rappresentare il loro dramma, la Madre, ripensando ai suoi figli, si sentirà mancare e il Padre chiederà che le venga data urgentemente una sedia. Lo stesso accade in *Sei personaggi*:

LA MADRE (con infinita angoscia al Capocomico) Signore, in nome di queste due creature la supplico... (si sentirà mancare e vacillerà) – oh Dio mio...

IL PADRE (accorrendo a sorreggerla con quasi tutti gli Attori sbalorditi e costernati) Per carità una sedia, una sedia a questa povera vedova!

GLI ATTORI (accorrendo) – Ma è dunque vero? – Sviene davvero?

IL CAPOCOMICO Qua una sedia, subito!

Uno degli Attori offrirà una sedia; gli altri si faranno attorno premurosi. La Madre seduta, cercherà d'impedire che il Padre le sollevi il velo che le nasconde la faccia (Pirandello, 1993, p. 687).

MOTHER: Please, I beg you in the name of this little children. Oh God. (She feels faint. The husband and the boy sustain her.)

FATHER: Please, please a chair! Help us, please! The woman sits down.

I Sei personaggi sono caratterizzati dall'uso di maschere specifiche che hanno la funzione di fissarli “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” (Pirandello 1993, p. 678).

In *Characters in search of a Country* la fissità della forma è data non dall'uso di maschere ma dalla ripetizione di una gestualità che si connota di una valenza quasi apotropaica: ciascuno dei tre personaggi, nell'atto di narrare la propria personale vicenda, si esprime ricorrendo ad una precisa gestualità, espressione di quel centro della personalità che tutti hanno e che, dunque, anche i personaggi devono avere e può essere identificato in una precisa parte del corpo: essa diventa fulcro dell'energia peculiare del personaggio. Una volta individuato il centro dell'energia, questa viene, poi, sprigionata attraverso un gesto: è quello che Michail Čechov chiama “gesto psicologico”. Secondo Čechov, per ciascun personaggio, esiste un unico gesto psicologico che racconta la sua personalità. Esso è un gesto simbolico o astratto, un movimento concreto del corpo che richiama un'immagine interiore, una memoria, un sentimento che risvegli la vita interiore dell'attore e la metta in connessione con quella del personaggio (Gordon 1992).

Il racconto di Raba procede attraverso l'alternarsi di tre tipi di gestualità: dapprima si dondola con la schiena in avanti e indietro sulla sedia; poi, ricordando lo splendore della propria terra - la Siria - prima della guerra, si batte una mano sul cuore, piena di orgoglio; infine, narrando delle sue angosciose sofferenze, si alza in piedi e agita le braccia come se volesse lanciare qualcosa lontano, compiendo un gesto simile a quello che si fa per lanciare una colomba in volo.

È la volta del racconto del Padre. Le sue parole sono accompagnate dal gesto di accarezzarsi, facendo pressione con la mano sinistra, la guancia sinistra, gesto che diventerà sempre più frenetico all'avanzare del racconto. Ha 36 anni e ha deciso di intraprendere il viaggio verso l'Europa perché colmo di una forte speranza alimentata dalle

parole del proprio padre che gli ha parlato della Germania come di una terra d'oro, dalle mille possibilità. Ed è lo stesso padre ad anticipargli i 1.500 dollari per il viaggio, un viaggio mostruoso, dapprima in un piccolo pullman che trasporta più persone di quante ne possa legalmente contenere e, successivamente, su un piccolo gommone. Comincia l'incubo. Una nave va loro incontro ma, per paura di essere ricondotti indietro, nell'orrore da cui scappano, decidono di non sostare, di proseguire. Il Padre cade in mare, trascorrendo un'ora e mezzo nella certezza che sarebbe affogato e che non avrebbe mai più rivisto la sua famiglia. Qualcuno gli tende la mano, qualcuno lo salva. Allora è libero di ricominciare una vita in Germania.

Il terzo personaggio è un ragazzo, Sammy, il cui monologo contiene un chiaro riferimento alla poetica pirandelliana delle maschere e dell'identità:

For me drama is one thing, the knowledge that each of us believes himself to be a single individual. But it's not true. Each of us is many individuals, each of us has many possibilities of being. We are one thing for this person and another for that person and each of them are quite different. We suffer in the delusion that we are the same person for everyone but it's not true. We perceive this perhaps, tragically. It would be an atrocious injustice to be judged by that one act, to be responsible for it for our eternity, like our entire existence is summed up in that one act.

Parlando di identità, Pirandello aveva tenuto conto degli studi di Alfred Binet (2011) sulle alterazioni della personalità: Binet analizza la compresenza nell'io di diverse e contrastanti personalità. L'idea di base è che esistono dei frammenti di vita psicologica che hanno come caratteristica essenziale di possedere una memoria propria. La nostra personalità, nel tempo, è sottoposta a modifiche poiché non è un'entità fissa, permanente e immutabile, ma una sintesi di fenomeni in continua trasformazione. Nel corso di una esistenza si succedono e si sovrappongono numerose personalità distinte: ed è solo per artificio che noi le riuniamo in una sola.

La visione pirandelliana del mondo si fonda su una concezione vitalistica secondo la quale la realtà consiste in un perpetuo movimento, un eterno divenire. Dell'universale ed eterno fluire della vita - incandescente e fluido come magma vulcanico - l'uomo è parte indistinta e tende a cristallizzarsi in una realtà da lui creata e a fissarsi in una personalità che vorrebbe fosse compatta e coerente. Questa forma unitaria tanto agognata è, tuttavia, solo un'illusione derivante dalla percezione soggettiva che ognuno ha del mondo. La conseguenza di tale illusione è che, come ciascun individuo tende a edificare per sé una forma, così anche gli altri, con cui vive in società, vedendolo "ciascuno a suo modo", gli attribuiscono specifiche forme e personalità. Il singolo, dunque, si illude di essere sempre lo stesso ai propri occhi e agli occhi degli altri, di essere *uno* quando, invece, è sempre diverso, è sempre altro in base alla prospettiva di chi lo guarda. Sotto la maschera che l'individuo, indotto dal contesto sociale, impone a se stesso non si cela un volto definito ma, al contrario, un groviglio di personalità indistinte, un fluire di stati in perpetua trasformazione, per cui in ogni istante non siamo mai uguali a quelli che eravamo l'istante precedente. Il tentativo dell'individuo di cristallizzarsi - e, dunque, riconoscersi - in forma fissa risulta vano e fallimentare: se la Vita è un continuo divenire, fissarla significa non vivere. Tutto quello che abbandona l'eterno flusso per fissarsi in una forma distinta e individuale, è destinato a rapprendersi, irrigidirsi e dunque, a morire.

L'angosciante consapevolezza di questa atrocità introduce il racconto del viaggio di Sammy verso l'Europa, la descrizione della morte di molti compagni e del dolore provocato da una gamba rotta, fino alla gioia di essere finalmente in Europa e della speranza di poter iniziare una nuova vita, di poter finalmente studiare e trovare un lavoro. L'alternarsi di sentimenti di angoscia e speranza è espresso da una sequenza di gesti

differenti: nel momento in cui inizia a parlare si mette in ginocchio, forse per conferire solennità alla riflessione di matrice pirandelliana. Nella sequenza in cui parla di sé e racconta del viaggio in mare, si accarezza la testa. Nell'ultima parte del monologo – con il riferimento alla morte dei compagni, alla sua gamba ferita e alle speranze per il futuro – si accarezza la gamba, gesto che potrebbe, appunto, costituire un riferimento alla ferita inferta durante il viaggio: è come se volesse proteggerla e, allo stesso tempo, curarla e, così, esorcizzare il ricordo agghiacciante dell'esperienza in mare.

Il Direttore e i Personaggi si metteranno d'accordo per mettere in scena la tragica storia dei tre. Tuttavia, al momento dell'esibizione sul palco, quando si tratta di ripetere a voce alta quello che in precedenza avevano raccontato, i Personaggi non proferiranno parola e non faranno altro che replicare convulsamente la mimica che aveva accompagnato i loro monologhi, affidando la loro recitazione alla sola gestualità. Questo scatenerà l'indignazione del Direttore e del pubblico: "What's she doing? I don't understand a thing. Louder!". A quel punto, la risposta della Madre ("Louder? What do you mean louder? You don't say such things out loud") riprende esattamente un'espressione che, nei *Sei personaggi*, è attribuita alla Figliastro:

LA FIGLIASTRA (*lasciando Madama Pace che sorriderà di un impagabile sorriso, e facendosi avanti al crocchio degli Attori*) «Forte», già! Che forte? Non son mica cose che si possano dir forte! Le ho potute dir forte io per la sua vergogna (*indicherà il Padre*), che è la mia vendetta! Ma per Madama è un'altra cosa, signori: c'è la galera! (Pirandello 1993, pp. 718-719)

La Figliastro inizia a riprodurre la tragica scena nel retrobottega di Madama Pace, quel personaggio che "pare un miracolo, anzi, un trucco su quel palcoscenico rappresentato realisticamente" (Pirandello 1993, p. 665). Né il Capocomico né gli Attori sono in grado di percepire il suono delle parole che le due si stanno scambiando, così si ribellano, chiedono che si parli più "forte" e il Capocomico ricorda loro che sono in teatro, e in teatro è necessario che il pubblico senta.

La figura della Figliastro – come accennato in precedenza - non è la sola che Raba si ritrova a supplire. Infatti il finale di *Characters in search of a Country*, pone al centro la perdita dei sensi da parte di Raba che, dopo un momento di acuta disperazione, si lascia cadere per terra, tra le urla dei presenti assillati dal dubbio che si tratti di finzione o realtà, che la donna sia viva, semplicemente svenuta, o morta, destino condiviso, in *Sei personaggi*, dalla Bambina e dal Giovinetto. Subito prima di cadere per terra, Raba piange e si sfrega le mani, in un gesto di profonda disperazione. Urla con tutto il fiato che ha in corpo, incitata dal Padre ("Scream, you just scream!"). Risuona, nell'urlo di Raba, l'urlo della Madre pirandelliana, quel grido violento che tiene lo strazio "vivo e presente sempre" (Pirandello 1993, p. 663) e che, nella realtà dei fatti, ostacola il verificarsi dell'episodio incestuoso. L'urlo costituisce "la spia fonica di un malessere" (Orsini 2005, p. 156), l'espressione del disgusto che colpisce la Madre nel vedere le braccia nude della Figliastro strette attorno al collo del Padre. La Madre non grida per dare sfogo solo al proprio tormento, ma anche a quello della Figliastro – che "s'è perduta" (Pirandello 1993, p. 735) – e degli altri suoi figli: del Figlio, con il quale non riesce a instaurare un dialogo, e di quelle due "creaturine" che, impotenti, si aggrappano a lei. L'urlo della Madre crocifigge il Padre, lo inchioda, senza scampo, all'eterno ripetersi di "quel solo momento fuggevole e vergognoso" (Pirandello 1993, p. 735) della sua vita. Tuttavia, quell'urlo è la ragione dell'esistenza dei *Sei personaggi*, è il motore che li tiene in vita, il loro dramma non potrebbe esistere senza quel grido che rappresenta il culmine delle loro passioni, la foce dei loro dolori e della loro vergogna:

IL PADRE Ecco, sì. Perché è la mia condanna, signore: tutta la nostra passione, che deve culminare nel grido finale di lei! (*Indicherà anche lui la Madre.*)

LA FIGLIASTRA L'ho ancora qui negli orecchi! M'ha reso folle quel grido! – Lei può rappresentarmi come vuole, signore: non importa! Anche vestita; purché abbia almeno le braccia – solo le braccia – nude, perché, guardi, stando così (*si accosterà al Padre e gli appoggerà la testa sul petto*), con la testa appoggiata così, e le braccia così al suo collo, mi vedevo pulsare qui, nel braccio qui, una vena; e allora, come se soltanto quella vena viva mi facesse ribrezzo, strizzai gli occhi, così, così, ed affondai la testa nel suo petto! (*Voltandosi verso la Madre:*) Grida, grida, mamma! (*Affonderà la testa nel petto del Padre, e con le spalle alzate come per non sentire il grido, soggiungerà con voce di strazio soffocato:*) Grida, come hai gridato allora! (Pirandello 1993, p. 736)

Dietro la maschera della sua risata isterica che copre l'onta del suo orrore e del suo ribrezzo, con la faccia dipinta di vergogna affondata nel petto del Padre - tra le cui braccia si getta per soffocare il disgusto e la paura che esplode nel pulsare della vena sul suo braccio -, la Figliastro supplica la Madre di gridare, perché impedisca che l'atto orribile e indicibile si compia, perché il sangue medesimo che scorre nelle loro vene la salvi dal suo destino disgraziato. In *Characters in search of a Country*, il marito chiede a Raba di urlare perché della Madre è quello il compito, quella la conclusione che deve agli altri Personaggi, il gesto finale nel quale deve culminare la loro passione.

Al Padre vengono affidate diverse battute fondamentali del dramma, in *Characters in search of a Country* come nei *Sei personaggi*. Oltre ad essere, chiaramente, il portavoce dei membri della famiglia, oltre a confrontarsi più volte con il Capocomico e gli Attori, affronta un'importante questione, ovvero quella relativa alla verosimiglianza e agli "scrupoli della Fantasia":

DIRECTOR: What? Oh come on, let them seat up here. Go! I don't have time to waste with lunatics.

FATHER: Sir, you know well that life is full of infinite insanities, which is strangely enough you even mascherate it's true even if they are true since they are true.

Director: what is he saying?

FATHER: I'm Saying that to pretend what is not real, is real. It maybe could be insanity but this insanity is the very basis of your profession.

Le suddette battute riprendono letteralmente il dialogo tra il Capocomico e il Padre in *Sei personaggi in cerca d'autore*:

IL CAPOCOMICO Ma mi facciano il piacere d'andar via, che non abbiamo tempo da perdere coi pazzi!

IL PADRE (ferito e mellifluo) Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere.

IL CAPOCOMICO Ma che diavolo dice?

IL PADRE Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere. (Pirandello 1993, p. 680)

Pirandello (1973) aveva già affrontato il problema della verosimiglianza nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, (in appendice all'edizione Bemporad del 1921 de *Il fu Mattia Pascal*) partendo da un caso di cronaca apparso sull'edizione del mattino del *New York Times* del 25 gennaio 1921, ovvero la curiosa vicenda del signor Alberto Heintz, di sua moglie e della sua amante ventenne. A proposito di un caso simile, la fantasia di un "disgraziato scrittore di commedie" che avrebbe voluto narrarlo, si sarebbe fatto scrupolo

di farlo apparire verosimile. Ma la vita non bada affatto alla verosimiglianza, che è, appunto, uno “scrupolo” esclusivo della Fantasia:

Perché la vita, per tutte le sfacciate assurdità, piccole e grandi, di cui beatamente è piena, ha l'inestimabile privilegio di poter fare a meno di quella stupidissima verosimiglianza, a cui l'arte crede suo dovere obbedire. Le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere. All'opposto di quelle dell'arte che, per parer vere, hanno bisogno d'esser verosimili. E allora, verosimili, non sono più assurdità. Un caso della vita può essere assurdo; un'opera d'arte, se è opera d'arte, no. Ne segue che tacciare d'assurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte è balordaggine. In nome dell'arte, sì; in nome della vita, no. (Pirandello, 1973, p. 580)

5. Conclusioni

Rileggendo *Sei personaggi in cerca d'autore* in chiave attuale non si può fare a meno di parlare di luoghi, di un dislocamento innanzitutto fisico che ha, come conseguenza, delle ripercussioni su un'identità vacillante. In un contesto di mobilità e labilità sociale – soprattutto nel momento in cui avviene un cambiamento radicale del proprio universo vitale, come nel caso dell'emigrazione di qualsiasi tipo – non ci si chiede solo “chi sono gli altri?” ma ci si pone, con una forte insistenza, la domanda “chi sono io?”. Insediarsi in un nuovo ambiente significa andare incontro ad un graduale assestamento interiore. In una realtà del genere è difficile trovare il proprio posto, un posto che sia riconosciuto da tutti: ciascuno appare agli altri soltanto con un frammento della propria persona, diverso da come in effetti è. Il finale del dramma pirandelliano e di *Characters in search of a country*, lascia nell'angosciante incertezza che quello che è avvenuto sia realtà o finzione, lascia la vicenda sospesa come sospese sono le identità dei suoi personaggi. I termini attraverso cui il *displacement* dei personaggi pirandelliani viene riproposto hanno a che fare con una dimensione spaziale dal momento che lo sforzo dei membri della famiglia siriana di ritrovare se stessi dipenderà, inevitabilmente, in buona parte, dal luogo in cui essi sceglieranno di sostare. Il viaggio di migrazione diventa, in questa rappresentazione, simbolo di uno smarrimento interiore che può risolversi solo nell'individuazione di un posto in cui riaffermare, ricostruire la propria identità alla luce del cambiamento.

Bionota: Adele Errico è dottoranda del Dottorato di Ricerca Internazionale in “Lingue, Letterature e Culture Moderne e Classiche” (Università del Salento e di Vienna). Ha conseguito il Diploma post-laurea in Studi Umanistici presso la Scuola Superiore ISUFI (Istituto Superiore Universitario di Formazione Interdisciplinare) ed è stata contrattista di ricerca nell'ambito di un Progetto PRIN sull'uso dell'inglese come ‘lingua franca’ (ELF) in contesti migratori, con uno studio sulla traduzione in ELF di testi della moderna letteratura teatrale italiana. Ha altresì svolto un semestre di studio presso l'Università Cattolica di Eichstätt e un bimestre di ricerca presso la Bodleian Library dell'Università di Oxford.

Recapito autrice: adele.errico@studenti.unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Bachtin M. 1979, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Barthes R. 1970, *S/Z*, Einaudi, Torino.
- Barthes R. 1984, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino.
- Binet A. 2011, *Le alterazioni della personalità*, Fioriti Editore, Roma.
- Chatman S. 1981, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma.
- Culler J. 1975, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan Paul, Londra.
- Culler J. 1988, *Sulla Decostruzione*, Fabbri Editori, Milano.
- De Man P. 1975, *Cecità e visione*, Liguori editore, Napoli.
- De Man P. 1979, *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino.
- Derrida, J. 1969, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano.
- Derrida J. 1990, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.
- Ferraris M. 1984, *La svolta testuale*, Clueb, Pavia.
- Ferraris M. 1997, *Il gusto del segreto*, Laterza, Roma/Bari.
- Foucault M. 1967, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano.
- Genette G. 1976, *Figure III: discorso del racconto*, Einaudi, Torino.
- Guido M.G. 1999, *The Acting Reader: Schema/Text Interaction in the Dramatic Discourse of Poetry*, Legas Publishing, New York/Ottawa/Toronto.
- Lauretta E. (a cura di) 1994, *Pirandello e la lingua*, Mursia, Roma.
- Orsini F. 2005, *Drammaturgia europea dell'Avanguardia storica: Pirandello, Rosso di San Secondo*, Pellegrino editore, Cosenza.
- Pirandello L. 1973, *Il Fu Mattia Pascal*, in Macchia G. (a cura di), *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano.
- Pirandello L. 1993, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in D'Amico A. (a cura di), *Maschere nude*, Mondadori, Milano.
- Pirandello L. 1993, *L'umorismo*, Newton Compton, Roma.
- Pupino A. 2000, *Pirandello maschere e fantasmi*, Salerno, Roma.
- Pupo I. 2012, *Luigi Pirandello*, Mondadori Education, Milano.
- Todorov T. 1975, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
- Todorov T. 1980, *Reading as construction* in Suleiman S. e Crosman I. (a cura di), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, pp. 67-82.