

Enrico IV ovvero il potere salvifico dell'immaginazione

Simona Brunetti

1. Il maestro e i discepoli

Tra gli scritti pubblicati da Umberto Artioli un anno prima della sua improvvisa scomparsa, nel luglio 2004, si trova uno studio, "*Enrico IV*", ovvero *la tragedia del settimo personaggio*,¹ dedicato a un'opera di Luigi Pirandello tra le più rappresentate, il cui «ordine perfetto e persino passatista della forma più classica dell'antico teatro», riporterebbe, secondo Roberto Alonge, «al tipo di trattamento drammaturgico largamente impiegato da Pirandello prima dei *Sei personaggi*, alla contrapposizione fra eroe isolato e gruppo sociale».²

Esplicitamente definita «tragedia in tre atti», *Enrico IV* rappresenta invece, secondo Lucio Lugnani,³ la negazione, o meglio la palinodia dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, attuata con abili parallelismi e una certa dose di ironia, rispettando persino le unità pseudo-aristoteliche, al fine di proporre in scena a quello stesso pubblico che nel maggio del 1921 aveva respinto i suoi Personaggi al grido di «Manicomio! Manicomio!», un presunto pazzo in costume, segregato in un palazzo camuffato da reggia medioevale. Come è noto, Pirandello compone la tragedia per Ruggero Ruggeri in autunno, a pochissimi mesi di distanza da quel clamoroso fiasco, pubblicandola l'anno successivo, per i tipi di Bemporad, solo dopo il fortunato debutto dello spettacolo a Milano.⁴

Quando Artioli affronta l'analisi di *Enrico IV*, allontanandosi, come di consueto, dalle chiavi interpretative di tipo realistico per mettere in luce il palinsesto numerologico, onomastico, simbolico-allegorico sotteso alla concezione del testo, ha già

¹ Cfr. Umberto Artioli, "*Enrico IV*", ovvero *la tragedia del settimo personaggio*, «Angelo di fuoco», II, 3 (2003), pp. 51-64.

² Roberto Alonge, *Introduzione*, in Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*, a cura di Roberto Alonge, Mondadori, Milano 1993, pp. v-xxxix, riferimento p. xxii.

³ Cfr. Lucio Lugnani, *Intorno a "Enrico IV"*, in Aa. Vv., *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1986, pp. 85-103.

⁴ Sulle prime edizioni del testo di *Enrico IV* cfr. Lido Gedda, *Recitare l'"Enrico IV" di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 3-20. A questo proposito si segnala anche l'importante apparato critico di Luigi Pirandello, *Enrico IV*, in id., *Maschere Nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Mondadori, Milano 1986-2007, vol. ii [1993], pp. 779-866 e note pp. 1053-1332 (d'ora in poi *Enr*).

dedicato moltissimi saggi alle opere dello scrittore agrigentino. Tra questi, quelli che affrontano a più riprese l'analisi dei suoi più celebri testi metateatrali occupano un posto di assoluto rilievo: dopo essersi occupato dei *Giganti della montagna* nel libro *L'officina segreta di Pirandello* (1989)⁵ è la volta di *Trovarsi* in un saggio, pubblicato nel «Castello di Elsinore», incentrato sul carteggio Abba-Pirandello;⁶ ai *Sei personaggi in cerca d'autore* dedica un'intera sezione dello studio *Pirandello Allegorico* (2001), in cui inserisce anche una rielaborazione di un precedente scritto su *Ciascuno a suo modo*;⁷ infine, su *Questa sera si recita a soggetto* interviene nel 2002 per un volume miscelaneo curato da Enzo Lauletta per il Centro Nazionale Studi Pirandelliani.⁸

Uno dei passaggi chiave di *Enrico IV*, su cui lo studioso mantovano offre un'interpretazione inaspettata e particolarmente stringente, si situa nella seconda parte del secondo atto, quando il Mascherato rivela ai suoi quattro “consiglieri segreti” di non essere affatto pazzo, come tutti credono, bensì di fingere ad arte la propria pazzia. Allo stesso modo in cui sottesa alla vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore* traluce la *Genesi*,⁹ l'impaginazione della sequenza finale del secondo atto di *Enrico IV*, scrive Artioli, avviene all'insegna di «un palinsesto di natura evangelica»:

Il maestro e i discepoli attorno a una tavola; la lampada che si accende, in coincidenza del rifluire del contenuto sapienziale; il modello iconografico che funziona da sfondo; il nome del cameriere devoto, coincidente con quello dell'apostolo prediletto da Gesù; la citazione finale che estrapolata dal contesto, è l'annuncio di un mondo migliore: impaginando la sequenza dentro la cornice eucaristica dell'*Ultima cena*, Pirandello assegna a un palinsesto di natura evangelica il compito di alonare l'evento. Solo in superficie il discorso riguarda il teatro; dietro la metafora scenica urge il problema religioso, e la domanda sulla fede, costruita sull'impellenza del credere, è un lancinante interrogativo sulla salvezza.¹⁰

⁵ Cfr. Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989. Il capitolo a cui si fa riferimento è quello intitolato *La madre e i figli cambiati: il Gigante e l'Angelo*.

⁶ Cfr. Umberto Artioli, *Metafora marina e flusso pneumatico nel carteggio tra Pirandello e la Abba*, «Il Castello di Elsinore», xi, 33 (1998), pp. 13-31.

⁷ Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001. La prima parte del volume (*La genesi dei "Sei personaggi"*), composta di quattro capitoli, è tutta dedicata alla celebre «commedia da fare» (pp. 3-187), mentre un capitolo della seconda parte (*Pirandello e l'immaginario cristiano: tre scritti paradigmatici*) è dedicato all'analisi di *Ciascuno a suo modo* (pp. 224-250), che riprende, ampliandolo, Umberto Artioli, *Specchio e reminiscenza: il metateatro di "Ciascuno a suo modo"*, «Il Castello di Elsinore», xii, 36 (1999), pp. 33-55.

⁸ Umberto Artioli, *Questa sera si recita a soggetto in cinquant'anni di creazioni registrate*, in Aa. Vv., *Trilogia del teatro nel teatro: Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di Enzo Lauletta, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2002, pp. 85-117.

⁹ Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico...* cit., pp. 104-125.

¹⁰ Umberto Artioli, *"Enrico IV"...* cit., p. 61.

Rivelando il proprio segreto ai consiglieri – afferma poco sopra Artioli –, «il finto folle non è più l'imperatore a cui si deve una riverenza per burla; è un maestro di sapienza in atto di svelare ai discepoli il nocciolo del suo insegnamento».¹¹ La temporanea follia determinata dalla caduta da cavallo, infatti, ha offerto all'uomo travestito da Enrico IV, una volta tornato in sé, l'occasione di vivere in una dimensione in cui la fantasia diviene lo strumento principe per ricreare la realtà. Su questo punto Artioli scrive:

Per bocca del suo portavoce, Pirandello riprende a suo modo la celebre formula dell'Eccelesiaste, e lo sdipanarsi delle vicende umane, sotto l'incalzare di una cosmica *vanitas vanitatum*, frana in un risibile nulla. Da questo sfondo d'insignificanza prende quota la controazione salvifica dell'illuminato che, ricusando la vita reale, si è rifugiato nell'immaginazione. Mentre gli umani «s'arrabattano in un'ansia senza requie di sapere come si determineranno i loro casi»,¹² l'escluso dal gioco, che si è voluto Enrico IV, vive placato nella sfera dell'Immutabile. In ciò risiede il Piacere della Storia, così simile al sapere di un dio: uno spazio dove il caos si decanta, lo stridore diventa armonia e la fame di senso risulta finalmente appagata [...]. Fulgido specchio che trasfigura la miseria del mondo, l'immaginario diventa il luogo della salvezza, una sfera dotata di valenze paradisiache.¹³

Il luogo adibito da Pirandello a tale rivelazione, certamente a partire dal 1933 con l'edizione definitiva del testo (anche se «l'idea era nata alcuni anni prima ed era stata realizzata da Virgilio Marchi per la Compagnia del Teatro Argentina diretta dallo stesso Pirandello»)¹⁴ è una sala «contigua a quella del trono» in cui sulla destra vi è un «coretto, cinto da una ringhiera di legno a pilastri», posto a «circa due palmi dal suolo», al cui interno si trovano «una tavola e cinque seggioloni di stile, uno a capo e due per lato».¹⁵ Lido Gedda ripercorre molto efficacemente i motivi “materiali” che hanno condotto Pirandello e Marchi nel 1925, anche sulla scorta delle non totalmente convincenti soluzioni illuminotecniche adottate da Georges Pitoëff in un allestimento parigino della tragedia, a introdurre il *coretto* per risolvere il nodo di «dover far agire in un unico spazio sia i personaggi del Novecento, sia quelli in costume, e per di più separatamente».¹⁶

A ben guardare, però, il Mascherato e i suoi consiglieri non si posizionano a sedere nel *coretto* subito dopo l'uscita di scena di Donna Matilde e del dottore, ma in seguito allo svelamento della pazzia simulata e all'iniziazione dei quattro ai misteri della sua finzione. Il tavolo e le sedie, separati dal resto del *décor* della stanza,

¹¹ *Ivi*, p. 60.

¹² *Enr*, p. 851.

¹³ Umberto Artioli, “*Enrico IV*”... cit., p. 59.

¹⁴ *Enr*, p. 1058. Sull'argomento cfr. Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 155-167.

¹⁵ *Enr*, II, pp. 822-823.

¹⁶ Lido Gedda, *Op. cit.*, pp. 13-14.

divengono infatti necessari all'azione prevista da Pirandello quando il Senza Nome vuole mostrare concretamente ai possibili discepoli come l'*interpretazione consapevole* si regga unicamente, usando una definizione di Artioli, «sulla magia del credere». ¹⁷ Una volta predisposta la forma eterna della vicenda, è solo mediante un atto di fede, con un'*immedesimazione* totale in ciò che si compie, che si può giungere alla perfetta rappresentazione: «Azzerate le incognite della materia, proscritti contorsione e sviamento, tutto riluce nello splendore della forma. Il lievito dell'operazione è il potere di metamorfosi, punto di forza dell'attore genuino». ¹⁸ Si comprende, allora, come la postura dei consiglieri debba necessariamente venire atteggiata dal Mascherato all'interno del *coretto*, proprio per agevolare al massimo la loro adesione emotiva alla fisionomia da lui plasmata:

ENRICO IV (*prendendo la lampa e poi indicando la tavola sul coretto*) Ecco, un po' di luce. Sedete, lì attorno alla tavola. Ma non così! In belli e sciolti atteggiamenti... (*Ad Arialdo*) Ecco, tu così... (*Lo atteggia, poi a Bertoldo*) E tu così... (*Lo atteggia*) Così ecco... (*Va a sedere anche lui*) E io, qua... (*Volgendo il capo verso una delle finestre*) si dovrebbe poter comandare alla luna un bel raggio decorativo... Giova, a noi, giova, la luna. Io per me, ne sento il bisogno, e mi ci perdo spesso a guardarla dalla mia finestra. Chi può credere, a guardarla, che io, seduto alla finestra non possa essere davvero Enrico IV che guarda la luna, come un pover'uomo qualunque? Ma guardate, guardate che magnifico quadro notturno: l'Imperatore tra i suoi fidi consiglieri... Non ci provate gusto? ¹⁹

Naturalmente i discepoli recalcitrano e non capiscono appieno il mistero sapienziale che si sta dipanando davanti ai loro occhi. Per loro la razionalità, la piena consapevolezza della finzione, non è foriera di alcuna elevazione, anzi, in qualche modo delude le loro aspettative:

ENRICO IV Ebbene? Peccato, dici?
LANDOLFO Già... che non sapevamo...
ENRICO IV Di rappresentarla per burla, qua, questa commedia?
LANDOLFO Perché credevamo che...
ARIALDO (*per venirgli in aiuto*) Ecco... sì, che fosse sul serio!
ENRICO IV E com'è? Vi pare che non sia sul serio?
LANDOLFO Eh, se dice che...
ENRICO IV Dico che siete degli sciocchi! Dovevate sapervelo fare per voi stessi l'inganno; non per rappresentarlo davanti a me, davanti a chi viene qua in visita di tanto in tanto; ma così, per come siete naturalmente, tutti i giorni, davanti a nessuno, (*a Bertoldo, prendendolo per le braccia*) per te, capisci, che in questa tua finzione ci potevi mangiare,

¹⁷ Umberto Artioli, "Enrico IV"... cit., p. 62.

¹⁸ *Ivi*, pp. 59-60.

¹⁹ *Enr.*, II, p. 849.

dormire, e grattarti anche una spalla, se ti sentivi un prurito; (*rivolgendosi anche agli altri*) sentendovi vivi, vivi veramente nella storia del mille e cento, qua alla Corte del vostro Imperatore Enrico IV!²⁰

Il *coretto* nel secondo atto, allo stesso modo della sala del trono, nel primo e nel terzo, divengono dunque le sedi precipue ideate da Pirandello per far “mettere in scena” al protagonista la sua rappresentazione. Sono gli “spazi dell’immaginario” in cui non può penetrare il reale, in cui, in sua presenza, gli abiti novecenteschi non sono ammessi. Si ricordi come, una volta smascherata da tutti la sua finta pazzia all’inizio del terzo atto, «*investe*» Belcredi proprio su quel punto: «Lo sai che da venti anni nessuno ha mai osato comparirmi davanti qua, come te e codesto signore? (*Indica il dottore*)».²¹

Tra le molteplici edizioni storiche dell’opera, solo nella celebre edizione di *Enrico IV* interpretata da Romolo Valli, per la regia di Giorgio De Lullo, nella stagione 1977-1978 (e registrata in video per la RAI al Teatro Eliseo di Roma)²² la destrutturazione di quella scena mimetico-riproduttiva prevista da Pirandello, e operata da Pier Luigi Pizzi a favore di un doppiopalcoscenico con un secondo sipario, si propone di esplicitare in modo predominante le cadenze metateatrali della *pièce* sin qui adunate, facendo del Mascherato, anche sulla scorta di uno studio di Franca Angelini del 1976, una sorta di capocomico che guida una compagnia di guitti.²³

Invece, in un recente allestimento della *pièce* prodotto dal Teatro Stabile di Verona, con Ugo Pagliani e Paola Gassman, per la regia di Paolo Valerio, nella stagione 2008-2009,²⁴ la lettura del saggio di Artioli, da me suggerito al regista come bibliografia critica da vagliare per l’allestimento, ha dato origine alla costruzione di un rettangolo di sabbia, una sorta di giardino zen, nel cuore della consueta sala del trono. Per un lungo tratto del primo atto nessuno osa porvi piede, trattandosi, come

²⁰ *Ivi*, pp. 850.851.

²¹ *Ivi*, pp. 857-858.

²² Cfr. Luigi Pirandello, *Enrico IV*, con Romolo Valli, Gianna Giachetti e Mariella Fenoglio, regia Giorgio De Lullo, RCS Libri, Milano 2008 [I ed.: RAI, 1979], dvd 6 (*A teatro con Pirandello. Tutti i capolavori in dvd*). Lo spettacolo viene registrato al Teatro Eliseo di Roma e trasmesso in prima serata sulla seconda rete RAI TV il 7 aprile 1979. La regia televisiva è a cura di Giorgio De Lullo con la collaborazione di Olga Bevacqua; cfr. Maria Letizia Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, RAI-ERI, Roma 1999, scheda n. 2136.

²³ Cfr. Lido Gedda, *Op. cit.*, pp. 174-176; Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 67.

²⁴ Cfr. Teatro Stabile di Verona, *Enrico IV*, regia di Paolo Valerio: Informazioni e Cast; ultima consultazione 27 ottobre 2015 <http://www.teatrostabileverona.it/enrico_iv-p62e.html>. In occasione del debutto dello spettacolo a Verona l’11 novembre 2008 e delle successive repliche, l’Università di Verona ha organizzato una giornata di studi, da me curata, per ricordare Umberto Artioli, con interventi di Roberto Alonge, Elena Randi e Vittorino Andreoli (cfr. *Il potere salvifico dell’immaginazione. Giornata di studi su “Enrico IV” di Luigi Pirandello*, Verona, Teatro Nuovo, 14 novembre 2008).

ben suggerisce Alonge in una recensione allo spettacolo, di «uno *spazio mentale*, un territorio tabù»; uno spazio dell'immaginario, appunto, in cui si può entrare solo su precisa autorizzazione del Senza Nome.²⁵ Quando poi nel secondo atto Pagliai-Enrico IV congeda gli ospiti e, rimasto solo con i consiglieri nella sala del tono, si dispone con loro tranquillamente nel box di sabbia ridendo, giocando a quattro zampe e tirandosi addosso la sabbia,²⁶ il tema di una regressione all'infanzia come ancora di salvezza emerge in modo evidente nella lettura registica di Valerio.

2. *L'immaginazione teatrale come luogo di salvezza*

La cornice eucaristica dell'*Ultima cena*, evocata da Artioli per interpretare il passaggio finale del secondo atto di *Enrico IV*, riverbera il proprio influsso anche sulle vicende successive e permette alcune considerazioni. Quando lo studioso parla di «iniziazione fallita»,²⁷ in considerazione del fatto che i consiglieri del Senza Nome prontamente rivelano a tutti il suo rinsavimento, è necessario riflettere anche che nel contesto evangelico il Tradimento mette in moto tutta una catena di eventi che porterà alla morte e alla resurrezione di Cristo. E la doppia natura, umana e divina, del Messia sembra sottesa anche alla concezione della figura del Mascherato.

Al pari di Madame Pace nei *Sei personaggi in cerca d'autore* – «presenza beata, esente dagli affanni della *quête* [...] settimo personaggio, escluso dalla tragica catena perché dotato di pienezza d'espressione»²⁸ –, anche il Senza Nome dell'*Enrico IV*, che quando è al centro dell'azione si confronta sempre con sei interlocutori,²⁹ presenta per Artioli una natura sublime, almeno «finché resta addossato al *sette* divino»,³⁰ vale a dire finché riesce a far di sé un personaggio escluso dal mondo senza rivelare la sua finzione. Non appena, però, il reale si insinua nella sua rappresentazione fuori dal tempo, riacquistano peso in lui i codici dell'umano, turbandone la serenità e facendogli rompere il riserbo mantenuto per anni. Sembra lecito affermare che questa doppia natura del protagonista cessa di essere tale solo nel momento in cui ferisce a morte Belcredi. Venendo meno il versante umano, legato al reale, il protagonista deve infatti, forzatamente, fingersi pazzo e isolarsi definitivamente dal mondo:

²⁵ Roberto Alonge, *L'«Enrico IV» di Ugo Pagliai*, «Turin D@ms Review», 19 novembre 2008; ultima consultazione 27 ottobre 2015: <<http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=499&idsezione=24&idcat=1>>.

²⁶ Cfr. *ibid.*

²⁷ Umberto Artioli, «*Enrico IV*»... cit., p. 61.

²⁸ Umberto Artioli, «*Enrico IV*»... cit., p. 58.

²⁹ *Ivi*, p. 61.

³⁰ *Enr.*, III, p. 866.

BELCREDI (*mentre lo trasportano di là, per l'uscio a sinistra, protesta ferocemente*) No! Non sei pazzo! Non è pazzo! Non è pazzo! (*Escono per l'uscio a sinistra gridando, e seguitando di là a gridare finché sugli altri gridi se ne sente uno più acuto di Donna Matilde, a cui segue un silenzio*).

ENRICO IV (*rimasto sulla scena tra Landolfo, Arialdo e Ordolfo, con gli occhi sbarrati, esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto*) Ora sì... per forza... (*li chiama attorno a sé, come a ripararsi,*) qua insieme, qua insieme... e per sempre!³¹

Nonostante nel terzo atto si presentino in scena quasi tutti i personaggi coinvolti nella tragedia (a parte Giovanni e i valletti), la gran parte del dialogo delle scene finali dell'opera è affidata al gruppo Enrico IV, Donna Matilde, Belcredi: il protagonista che si è isolato dal mondo; la donna un tempo amata; l'amante della donna amata. Il triangolo descritto ricorda molto da vicino le relazioni che intercorrono tra i protagonisti del *Giucoco delle parti* (1918): Leone Gala, protagonista separato dalla moglie che si è isolato dal mondo; Silia Gala, sua moglie; Guido Venanzi, amante di Silia.³²

Se questa *pièce* è esplicitamente citata nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, costituendo la *mise en abyme* del senso complessivo dell'opera maggiore,³³ anche il finale dell'*Enrico IV* sembrerebbe tallonarne da vicino le cadenze. Benché Leone dichiari di essersi spogliato dalle passioni, di essersi vuotato dai sentimenti, di dominare se stesso e il caso, la sua posizione, come quella del Mascherato, è ancora in bilico, oscillando fra debolezza e baldanza. Entrambi si trasformano in assassini, che uccidono in modo gratuito e freddo il rivale: per interposta persona e sostenuto dal lume della logica Leone, nel *Giucoco delle parti*; direttamente, ma giustificato dalla lucida pazzia il Senza Nome, nell'*Enrico IV*.

Il *personaggio ragionatore*, che a partire dal 1916 da portavoce della *communis opinio* nelle mani di Pirandello diventa il destrutturatore delle contraddizioni dell'alta classe borghese, con la figura del Mascherato si arricchisce di allora un nuovo tassello. Se la figura di Laudisi in *Così è (se vi pare)*, con tutto il suo ironico distacco, si differenzia dal gruppo sociale da cui proviene solo per un'intelligenza più lucida, Baldovino nel *Piacere dell'onestà* inizia già a essere un arbitro severo

³¹ Cfr. Luigi Pirandello, *Il giucoco delle parti*, in Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, cit., vol. II, pp. 133-206. Per un'analisi compiuta del *Giucoco delle parti*, si rinvia alle disamine elaborate da Roberto Alonge nel corso di un trentennale e appassionato dialogo con l'opera: in particolare Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1977 [1972], pp. 206-217; Roberto Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 29-41.

³² Cfr. Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Luigi Pirandello, *Maschere Nude* cit., vol. II, pp. 651-758.

³³ Per una lettura del testo cfr. Henrik Ibsen, *Una casa di bambola*, in Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge, RCS Libri, Milano 2009, pp. 133-230.

che non scusa ma compatisce. Leone Gala nel *Giuoco delle parti* è l'elaborazione di un giudice terribile, una figura astratta, metafisica, sciolta da ogni tipo di pulsione terrena, mentre Enrico IV tenta inutilmente di spogliarsi della propria coscienza critica inseguendo razionalmente la fede nell'immaginario.

In un'analisi particolarmente affascinante di *Una casa di bambola* (1879) di Henrik Ibsen,³⁴ Georg Groddeck già nel 1910 mette in luce come i tratti dominanti della protagonista siano essenzialmente il sogno e la finzione. Donna dalle molte facce, Nora «trasforma la vita con la fantasia, la trasforma come piace a lei e come piace agli altri». ³⁵ Mentendo «con una facilità, con una naturalezza, riscontrabile soltanto in persone per le quali la finzione è realtà»,³⁶ come accadrà poi al Senza Nome, ella vive una seconda vita, una vita segreta alimentata dall'immaginazione. Con grazia e disinvoltura, inoltre, gioca con le persone che le stanno accanto come fossero bambole nelle sue mani, al punto da far rivestire loro ruoli cavallereschi o eroici a seconda della necessità, ruoli che però fatalmente finiscono per scontrarsi con la quotidianità della sua esistenza.

Come è noto, le riflessioni svolte da Massimo Bontempelli, tra il 1921 e il 1922, sulle figure del manichino e della marionetta nelle favole metafisiche *La scacchiera davanti allo specchio* ed *Eva ultima*, portano, su richiesta di Pirandello, nel gennaio 1925, alla creazione della commedia *Nostra Dea*, il cui spunto iniziale, però, non a caso risale agli stessi anni dei racconti, l'estate del 1922, pochi mesi dopo il felice debutto di *Enrico IV*.³⁷ Protagonista della commedia è donna-automa, ovvero un vezzoso manichino umano che, al pari di una marionetta, viene guidato nel suo agire dall'esterno, ma i cui fili sono costituiti dagli innumerevoli abiti che indossa.³⁸ Figura composita, centrale, accentratrice e affascinante al pari di Nora, il personag-

³⁴ Georg. Groddeck, *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?*, traduzione di Consolina Vigliero, Guida, Napoli 1985, pp. 7-41, citazione a p. 34.

³⁵ *Ivi*, p. 11.

³⁶ «Ho cominciato a pensare *Nostra Dea* nell'estate del 1922, svegliandomi una notte, in una piccola pensione ai piedi del Semmering, con quello spunto in testa. Tornato a Roma ci pensavo ancora, provai a buttar giù le prime scene, ma subito abbandonai l'idea: le tante e complicate possibilità che lo spunto avrebbe dovuto suscitare, volevo innestarle sul corso d'un intrico che per sé stesso fosse invece il più semplice e comune possibile [...] e non lo trovavo. Non ci pensai più», Massimo Bontempelli, *Nota a "Nostra Dea"*, in Massimo Bontempelli, *Teatro*, Mondadori, Milano 1947, vol. I (1916-1927), pp. 201-212; citazione a p. 201.

³⁷ Cfr. Massimo Bontempelli, *Nostra Dea*, in Id., *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di Alessandro Tinteri, Einaudi, Torino 1989, pp. 89-151. Scritta su sollecitazione di Pirandello per il Teatro degli Undici di Roma tra il 1 e il 16 gennaio 1925, la commedia debutta il 22 aprile dello stesso anno e viene pubblicata in «Comoedia», 1 agosto 1925 (cfr. Luigi Baldacci, *Note ai testi*, in Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Mondadori, Milano 1978, p. 947).

³⁸ Paolo Puppa, *Per una metascena intensa e operosa*, in Corrado Donati, a cura di, *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del Convegno (Trento, 18-20 aprile 1991), Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 221-235; citazione a p. 228.

gio di Dea rifugge dalla solita costruzione naturalistica di una individualità coerente e sfaccettata (in cui i molteplici atteggiamenti psicologici si risolvono sempre come varianti interconnesse di un carattere compatto), per presentare invece un Io che, come sottolinea Paolo Puppa, «si dissolve ormai in un assemblaggio provvisorio e proteiforme di figure».³⁹

A prescindere dalla diversità di fogge d'epoca, l'armadio colmo d'abiti di Dea ricorda da vicino quello dell'*Enrico IV*: «Landolfo [...] Abbiamo di là un intero guardaroba, tutto di costumi del tempo, eseguiti a perfezione, su modelli antichi. È mia cura particolare: mi rivolgo a sartorie teatrali competenti».⁴⁰ L'infinita varietà di forme a disposizione dei finti consiglieri segreti di Enrico IV, con cui rivestono gli ospiti che arrivano nella villa, però, costituisce per loro una sorta di *impasse* non condivisa da Dea:

Landolfo. [...] il nostro vestiario si presterebbe a fare una bellissima comparsa in una rappresentazione storica, a uso di quelle che piacciono tanto oggi nei teatri. E stoffa, oh, stoffa da cavarne non una ma parecchie tragedie [...] Tutti e quattro qua, e quei due disgraziati là (*indica i valletti*) quando stanno ritti impalati ai piedi del trono, siamo... siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rappresentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? la forma, e ci manca il contenuto! [...] siamo qua, vestiti così, in questa bellissima Corte... per far che? niente... Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola.⁴¹

Mentre l'uomo Senza Nome che si crede Enrico IV una volta rinsavito, sceglie di fingersi pazzo e di crearsi da sé quel «contenuto» solo presupposto dagli abiti antichi, rivestendo così la solitudine, con l'immaginazione, «di tutti i colori e gli splendori di quel lontano giorno di carnevale»,⁴² per Dea, marionetta umana, non può esistere altra vita che quella immaginata dal suo artefice e dai suoi tramiti, che le creano e le mettono addosso gli abiti.

Se dal punto di vista di Pirandello il potere dell'immaginazione salva la vita dell'illuminato, dell'eroe solitario che, sapendo diventare personaggio, si ritira dal mondo e si contrappone al coro dei nescienti,⁴³ per Bontempelli, invece, è la donna-manichino, il personaggio universale, ad assumere una funzione salvifica nei

³⁹ *Enr*, I, pp. 811-812.

⁴⁰ *Ivi*, I, pp. 785-786.

⁴¹ *Ivi*, III, p. 861.

⁴² Cfr. Umberto Artioli, "*Enrico IV*"... cit., p. 62.

⁴³ Su *Nostra Dea* cfr. anche Simona Brunetti, *La divina donna-manichino di Massimo Bontempelli*, in Simona Brunetti, Nicola Pasqualicchio, a cura di, *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Atti del convegno internazionale (Verona, 22-24 novembre 2012), Edizioni di Pagina, Bari 2014, pp. 49-61.

confronti degli ignari che la circondano, perché, non avendo una propria coscienza, può nutrire la loro fantasia.⁴⁴

A partire dalla figura del Senza Nome di Pirandello, dunque, si delineano allora le caratteristiche di un nuovo tipo di artista della scena e del suo ideale rapporto con il pubblico. Un interprete, secondo Bontempelli, senza stilemi precostituiti o una propria personalità recitativa definita, che possa essere guidato da un autore-regista al pari di una marionetta, estremamente duttile ed eclettico per poter vestire qualsiasi “abito”, qualunque parte gli sia affidata.

⁴⁴ Su *Nostra Dea*, cfr. anche Simona Brunetti, *La divina donna-manichino di Massimo Bontempelli*, in Simona Brunetti, Nicola Pasqualicchio, a cura di, *Teatri di figura* cit., pp. 49-61.