

## NATURA E ARTE NEL DIALOGO TEATRALE DI PIRANDELLO

*L'imponenza del binomio contenuto nel titolo non deve impressionare. Io sono un linguista, per cui 'natura' è l'espressione o comunicazione parlata, specialmente nel dialogo spontaneo, e 'arte' è l'espressione elaborata, specialmente se scritta, indipendentemente dal valore estetico. La distinzione, in apparenza elementare, in realtà non lo è, soprattutto quando le due specie sembrano sovrapporsi e incrociarsi, come nella recitazione teatrale. E proprio la frequentazione dell'ammirato teatro di Pirandello mi ha spinto ad analizzare la tecnica colloquiale dei suoi personaggi con strumenti grammaticali elementari ma efficaci che mi permettono di presentare subito ai miei lettori confidando che una mia accorta applicazione di essi possa dar lume alla migliore conoscenza tanto del colloquio teatrale che di quello naturale*

La lingua, si sa, serve a comunicare e ad esprimersi; già Humboldt ci aveva messi in guardia da una concezione esclusivamente comunicativa della lingua, salvo che per comunicazione s'intenda non già lo scambio puramente strumentale di notizie, ma una corrispondenza umana totale. In questo senso anche il monologo può, in definitiva, considerarsi un atto di comunicazione. Orbene: da gran tempo i grammatici convengono di distinguere due forme principali di comunicazione, o discorsi: il discorso diretto, che si svolge in una situazione reale per spazio e per tempo, dove il tempo dell'enunciazione coincide con quello dell'enunciato e le battute s'incrociano (cioè non sono coassiali) e hanno un largo margine di spontaneità anche se il colloquio è programmato, cioè preordinato a trattare un certo tema in vista di una certa conclusione. Alla spontaneità, *doublée* dalla scarsa prevedibilità, si aggiunge la pragmaticità: il discorso diretto è destinato a bruciarsi nella situazione. Gli sopravvivono i contenuti, che si rammemorano e si possono riferire, ma non si riferiranno mai con le stesse parole e con la stessa intonazione. I pronomi di questa specie di discorso sono i pronomi diretti *io/tu (noi/voi)*, che distinguono e oppongono i protagonisti del colloquio.

C'è poi il discorso indiretto, in cui il tempo della enunciazione non coincide col tempo dell'enunciato come nel discorso diretto, benché vi sia coassialità e non incrocio. Il discorso indiretto riferisce coassialmente le battute di altri, è il discorso riferito, con almeno un interlocutore rappresentato dal pronome indiretto *egli (essi) o lui (loro)*. Su una terza specie di discorso, individuata piuttosto di recente, il discorso indiretto libero (un discorso riflesso o rivissuto, molto usato negli scrittori moderni), il tempo e la mira di questo scritto non consentono di soffermarci.

Le predette specie di discorso possono essere parlate o scritte, e passando dallo scritto al parlato (o viceversa), conservano alcuni caratteri, altri ne perdono. Un dialogo, per esempio, trasportato dentro una cornice narrativa, sia novella o romanzo, perde lo spazio e il tempo reali, la situazione reale, e in compenso si avvale della situazione narrativa, la quale ovviamente deve fornirgli tutti i presupposti pragmatici. Ma lo stesso parlato, quando assume forme solenni e rituali, come nella preghiera, nel racconto popolare, nella oratoria, cessa dall'aderire alla situazione istantanea, di bruciarsi nell'atto, di subire un condizionamento irripetibile.

Ciò premesso, che cos'è il dialogo teatrale? La domanda è interessante tanto per il semiologo letterario che per il grammatico. Non c'è dubbio che il dialogo teatrale possa contenere tutte le forme di discorso; e non c'è dubbio che il dialogo teatrale sia parlato. Ma è un vero parlato? Questo il problema, apparentemente ingenuo, che poniamo. Per essere un vero parlato gli mancano infatti la pragmaticità e la spontaneità, e l'imprevedibile che questa comporta. Il dialogo teatrale, poi, non si brucia in una situazione irripetibile, sia

---

psicologicamente che fattualmente, ma può essere ripetuto infinite volte.

Mi spiego. Ho detto che manca la spontaneità, perché gli attori sanno a memoria tanto le battute che dovranno dire quanto quelle che dovranno ascoltare, quindi vien meno quell'incrociarsi di battute che si avventura nell'incerto o nell'ignoto e produce - detto in termini ingegnereschi -informazione: da una risposta che nel domandare già conosce, l'attore ovviamente non riceverà alcuna informazione nuova. E che dire degli effetti "perlocutivi"? è assurdo pensare che l'attore miri a sorprendere il proprio interlocutore e a suscitare in lui particolari reazioni psicologiche o pragmatiche, dal momento che tutto è già previsto in partenza e quindi scontato.

Infine: mentre un dialogo comune, in situazione reale, può avere destinatari occasionali e tangenziali (un passante intercetta una mia battuta e magari interviene, facendosi parte attiva del mio dialogo, cioè divenendone da destinatario casuale destinatario effettivo), del dialogo teatrale il pubblico che destinatario è? Ma è un destinatario di qualche specie, o non lo è affatto? Indubbiamente il pubblico è un elemento essenziale del teatro, e perciò le battute tra gli attori sono dette anche per lui. Io non parlo di un pubblico che forme teatrali particolarissime, moderne, coinvolgono nell'azione scenica; né di un pubblico a cui il teatro ipostatizzato si rivolga attraverso voci fuori campo, alle quali del resto il pubblico non suole rispondere. Parlo del teatro tradizionale, in cui le battute non sono rivolte al pubblico ma tuttavia sono dette in modo che il pubblico le segua, le comprenda e, secondo l'auspicio di Pirandello, concelebra il dramma. Il teatro è, secondo Pirandello, un atto di vita, una vera e propria concelebrazione; tanto che egli ammise che il testo teatrale, che per i filologi deve restare quello che è nell'autografo o nella stampa approvata dall'autore, possa essere rimaneggiato per adeguarsi al pubblico cui viene recitato, perché il pubblico non deve essere tenuto, per mere ragioni di rispetto linguistico o filologico, fuori della concelebrazione.

Il pubblico è dunque destinatario del dialogo che si svolge sulla scena e ne riceve informazione. La riceve, si noti, anche se conosce a menadito il dramma recitato, e in questo caso si tratta di una informazione particolare, quella che viene dall'atto interpretativo della recitazione, che è cosa diversa e autonoma anche dalla informazione per lettura del testo stampato. Nel teatro abbiamo dunque un rapporto dialogico tridimensionale: il dialogo fra gli attori e il dialogo stesso destinato al pubblico come destinatario indiretto (chiamiamolo così), destinatario, comunque, né occasionale né tangenziale.

Né vanno trascurati i fattori della gestualità e della visività. Il parlato teatrale non è unicode come quello della novella o del romanzo, ma plu-ricodice, e non solo per il gestire dei personaggi; se infatti si esaminano i drammi di Pirandello, specialmente quelli tratti dalle novelle, si vede che le parti descrittive di queste si sono trasferite nelle didascalie dei drammi, dove costituiscono degli inserti destinati a diventare visualità per opera del regista e dello scenografo. La situazione scenica è quindi una situazione pluricode, come la reale; abbiamo personaggi che parlano e gestiscono, e un *décor* tipicamente visivo; ma non è, ovviamente, una situazione reale.

Possiamo concludere questi nostri preliminari così: all'origine del dramma c'è un testo, il quale si rivolge allo spettatore con una enunciazione di fondo, performativa, che muove dallo stesso cartellone teatrale ed è la proposta di una *fabula agenda*. Il cartellone dice insomma ai possibili spettatori: "Signori spettatori, io sono una *fabula agenda*, e sono autoriflessa; cioè, a differenza del messaggio in situazione reale, non mi riferisco, non rinvio alla realtà, ma a me stessa. Perciò voi, assistendo come destinatari indiretti, ma essenziali, alla *fabula acta*, dovete fare riferimento solamente ad essa". Don Chisciotte non capì il messaggio performativo che era alla base dello spettacolo di burattini, e per questo tirò fendenti sui Saraceni di legno in appoggio ai non meno lignei Cavalieri cristiani. Noi quel messaggio lo capiamo, e tuttavia sentiamo il bisogno di entrare in qualche modo nella situazione scenica.

Questo bisogno dello spettatore conferma che lo spettatore è essenziale. Non per nulla il

---

drammaturgo stesso ha cura d'introdurlo nella situazione, informandolo dei suoi presupposti. Il drammaturgo classico lo faceva mediante un'informazione anticipata; nella *Mandragola* la prima scena è destinata a raccontare per gli spettatori tutto ciò che è avvenuto prima dell'azione, o, per dirla in una parola, l'antefatto. Pirandello usa invece il sistema della informazione ritardata e così facendo applica alla macrostruttura drammatica i processi di funzionamento della microstruttura linguistica. Mi spiego: quando parliamo, procediamo, una parola dopo l'altra, in avanti (né potremmo fare altrimenti), ma chi ci ascolta, e perciò procede insieme con noi, torna contemporaneamente indietro, usando dell'informazione retrograda. Mentre insomma nella mente del parlante c'è una programmazione che gli consente uno svolgimento progressivo e concrescente, nella mente dell'ascoltatore avviene un processo di decifrazione che lo obbliga ad una continua verifica e rettifica dei precedenti: egli capirà interamente il significato della prima parola pronunciata da chi gli rivolge il discorso, solo quando avrà udito l'ultima dell'unità periodica pronunciata, perché ogni elemento gli si aggiusta via via nella memoria trovando alla fine la giusta proporzione e il giusto rapporto con tutti gli altri.

Pirandello (per fare un esempio) applica questo fondamentale procedimento della comprensione linguistica nella prima scena del *Piacere dell'onestà*. Naturalmente l'informazione retrograda viene abilmente propinata, in modo che lo spettatore la centellini e la sua curiosità ne sia non tanto soddisfatta quanto aguzzata. Del resto, a quella prima scena, d'intento situazionale, ne succedono altre che preparano l'epifania del personaggio principale, il quale ha l'ufficio sanatorio e solutorio del *deus ex machina*. Dello stesso tipo, anche se di altro significato, è l'epifania dello pseudo-Enrico IV nell'*Enrico IV*. Ma come è effettivamente preparata questa epifania del personaggio? Dando allo spettatore delle schegge d'informazione, degli addendi che ammiccano al carattere del personaggio senza consentire un totale, che sarà ottenibile solo quando il personaggio si farà persona comparando in scena. Allora nella unità vitale della presenza tutti quei fattori si ricomporranno e daranno un prodotto effettivo. Facciamo anche qui un parallelo con un fenomeno linguistico. Dicono giustamente i grammatici che il nome proprio non è un lessema, non è insomma una parola portatrice di un significato nozionale; anche se in qualche caso esso può avere avuto e magari conservare un valore augurale o allusivo o descrittivo, viene tuttavia usato come mezzo d'identificazione di un individuo. Pensiamo però, anche in quest'uso, alla differenza tra lo spessore del nome di una persona che non conosciamo o di un personaggio presentato all'inizio di un racconto, e lo spessore del nome di un amico, o dello stesso personaggio, a lettura finita del racconto. Si passa dal nome mero contrassegno, indice, nastrino di riconoscimento, al nome pregnante e anamnetico di tutti i caratteri di un individuo determinato.

Ho sempre parlato dell'autore o del suo testo. Ma non bisogna trascurare il regista, che un tempo era un semplice capocomico, oggi è un operatore artistico il cui largo intervento contribuisce in modo essenziale a quell'atto di comunicazione che è la recitazione del dramma. E torniamo all'attore, al quale abbiamo già accennato come a titolare del dialogo, dove non si trova però in una condizione di piena spontaneità. Egli è tuttavia ben diverso dal lettore di un dramma. Quando Pirandello leggeva, pur sentitamente, un suo dramma a un ristretto numero di amici o di attori, non lo recitava; e neppure recita chi legge ad alta voce una novella dialogata, cioè non s'investe totalmente nei personaggi, e manca in lui persino la spontaneità che possiamo dire provocata, perché non è la spontaneità assoluta data dalla medesimezza del parlante o dell'ascoltante, ma la spontaneità concessa dalla immedesimazione, che è canone del teatro naturalistico. Ci sono state infatti, sia nel teatro dotto che nel popolare, forme di recitazione non naturalistica: nel teatro folklorico è frequente la strofa cantilenata dell'attore guardando il pubblico, senza rivolgersi all'interlocutore, che risponde nello stesso modo. Nel teatro antico e anche in quello odierno si avevano e si hanno

forme di recitazione non naturalistica, cioè orali ma non colloquiali, giacché oralità e colloquialità non coincidono: l'oralità ha forme solenni e anche rituali, con particolari modulazioni e forzature della voce che stilizzano l'esecuzione del discorso e la rendono relativamente autonoma dal funzionalismo dialogico. Se tali forme non fossero state possibili e accettabili, non sarebbe nato né si sarebbe affermato il melodramma. Comunque, esse esulano dal dialogo pirandelliano, il quale, nonostante certe sue singolarità (che vedremo tra poco), non può essere separato dalla recitazione naturalistica.

Al pubblico l'attore si rivolge come personaggio impersonato, e munito di una spontaneità provocata che gli consente di realizzare il dialogo come dialogo parlato. Ma anche qui dobbiamo fare dei "distinguo", perché il parlato in situazione reale è un parlato (diciamolo in termini di fissione atomica) sporco, cioè un parlato in cui chi avvia il discorso ha l'iniziativa, ma la perde se l'interlocutore non accetta il dialogo o il tema e impone l'iniziativa propria; e allora abbiamo quella schermaglia in cui si manifestano esitazioni, reticenze, spreco di materiale linguistico, interiezioni, autocorrezioni del parlante che, procedendo all'avventura, rettifica il tiro secondo l'atteggiamento dell'interlocutore, contestazioni metalinguistiche, cioè rinvii al codice; e soprattutto un intreccio di battute con cambi di turno spesso violenti, sia troncando il discorso dell'interlocutore, sia rubandogli il "filo", ossia proseguendo la sua struttura sintattica, con polemiche deviazioni semantiche. Ci sono anche, nel dialogo, le sovrapposizioni di battute, dette fenomeni di sottocanale o di controcanale: alcune volte due personaggi parlano contemporaneamente e l'uno riecheggia l'altro ripetendo alcune delle sue parole per confermarne l'asserto, ma lo fa in tono più basso, in modo che il parlante che tiene il canale non ne sia disturbato e possa continuare il suo discorso; altre volte la sovrapposizione è dispettosa e turbativa e il risultato è confuso. Si aggiungano infine i refusi fonetici per incidenti di esecuzione da pentimenti o da *lapsus*. Tutto questo nel teatro istituzionalmente non c'è, perché l'autore produce un linguaggio pulito, in cui ogni elemento è mirato al suo scopo, ogni certa proposta dell'allocutore aspetta una certa risposta; e appunto a causa della sua pulizia tale parlato manca di quella vitalità vibrata, di quel risentimento e involgimento psicologico, che hanno forte potere di informare sullo stato d'animo del parlante e decise intenzioni perlocutive.

Non c'è dubbio - se si accetta quanto abbiamo detto ora - che Pirandello, scrivendo i suoi drammi, producesse un parlato pulito (e lo constateremo fra poco, esaminando qualche brano); però concedeva che quel parlato venisse in qualche parte sporcato dall'attore, cioè che l'attore nel suo calarsi dentro il personaggio rendesse quel parlato più naturale. Tale concessione possiamo ricavarla implicitamente dal minimo degli elementi del contesto pirandelliano; minimo ma tutt'altro che insignificante: l'interiezione. Tutti sappiamo che l'interiezione è la parte del discorso (che alcuni grammatici persino negano essere una parte del discorso) più infedelmente rappresentata dalla scrittura. Ebbene, Pirandello drammaturgo ne fa largo uso, ma sempre nella tradizionale scrittura approssimativa e in pochissime specie, le più convenzionali. Evidentemente egli abbandonava al singolo attore l'esecuzione di quei segni stereotipi, secondo la spontaneità provocata dall'impersonamento. Ho fatto un confronto fra alcune registrazioni di drammi di Pirandello e il loro testo scritto: salvo la riduzione di certi passi ritenuti troppo lunghi, per il resto la registrazione è fedelissima al testo, almeno nelle studiatissime recitazioni di Tofano, della Compagnia dei Giovani e di Randone; ma nelle interiezioni, cioè nella parte più emotiva e meno articolata del discorso, l'attore si dimostra libero non solo di fare "corona", cioè di prolungare il suono *ad libitum*, ma anche di variare il vocalismo scritto. Laddove, ad esempio, nel testo a stampa si trova *ah, oh, eh*, l'attore emette l'interiezione che più gli si confà, col vocalismo che più gli corrisponde, il quale spesso non è neppure un vocalismo netto, ma turbato, e per di più modulato.

Perché un linguista, come tale, s'interessa a Pirandello? Proprio perché Pirandello non si limita a scrivere drammi in una lingua di tono medio, più o meno standard e quindi

comunemente accetta (come troppo spesso si dice), né si spinge a creare una sua propria e nuova lingua teatrale scissa dall'italiano comune, ma lavora con questo e su questo attraverso l'acuta intuizione dei processi linguistici propri al parlato e in particolare del condizionamento proprio a quella sottospecie di parlato che è il parlato-recitato. Egli è convinto che altra cosa è la natura, altra cosa l'arte; e che la vita quotidiana è confusa, è confusione, mentre la fantasia dei poeti conferisce alle azioni umane una realtà schietta ed eterna. Perciò il parlato del dramma dev'essere naturale, ma non naturale di natura: naturale di arte. Donde il diritto dell'autore di pulire il parlato-recitato, e dell'attore di sporcarlo per le esigenze della convenienza situazionale e del suo impersonamento nel personaggio.

Pirandello sa perfettamente come s'impone il discorso in una situazione scenica ed i modi in cui il dialogo teatrale fa situazione. Partiamo dall'elemento fondamentale, quello dello spaziotempo scenico, cui corrisponde la dimensione spazio-temporale che i grammatici chiamano "deissi". Linguisticamente la deissi si realizza attraverso i pronomi personali *io, tu, egli (lui)*, i dimostrativi *questo, quello, codesto* (*codesto* in Toscana e nel linguaggio letterario), gli avverbi di luogo *qui, qua, lì, là, costì, costà, laggiù, lassù*, gli avverbi di tempo *ora, allora, ieri, oggi* ecc., il tempo verbale. Alcune di queste indicazioni linguistiche sono facoltativamente, o necessariamente, duplicate dal codice gestuale. Pirandello si è reso ben conto dell'interazione di questi fattori e li ha tanto esaltati nel costruire la deissi scenica, che si è parlato del suo stesso linguaggio teatrale (e anche narrativo) come di una gesticolazione linguistica. Consideriamo un momento un passo dei *Sei personaggi*:

“LA FIGLIASTRA (*subito accorrendo al Capocomico*). Peggio! Peggio! Eh altro, signore! Peggio! Senta, per favore: ce lo faccia rappresentar subito, questo dramma, perché vedrà che a un certo punto, io - quando quest'amorino qua (*prenderà per mano la Bambina che se ne starà presso la Madre e la porterà davanti al Capocomico*) - vede com'è bellina? (*la prenderà in braccio e la bacerà*) cara! cara! (*La metterà a terra e aggiungerà, quasi senza volere, commossa*) ebbene, quando quest'amorino qua, Dio la toglierà d'improvviso a quella povera madre: e quest'imbecillino qua (*spingerà avanti il Giovinetto, afferrandolo per una manica sgarbatamente*) farà la più grossa delle corbellerie, proprio da quello stupido che è (*lo ricaccerà con una spinta verso la Madre*) - allora vedrà che io prenderò il volo! Sissignore! prenderò il volo! il volo! E non mi par l'ora, creda, non mi par l'ora! Perché, dopo quello che è avvenuto di molto intimo tra me e lui (*indicherà il Padre con un orribile ammiccamento*) non posso più vedermi in questa compagnia, ad assistere allo strazio di quella madre per quel tomo là (*indicherà il Figlio*) - lo guardi! lo guardi! - indifferente, gelido lui, perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là (*indicherà il Giovinetto*), per quella creaturina; che siamo bastardi - ha capito? bastardi. (*Si avvicinerà alla Madre e l'abbraccerà*) E questa povera madre -lui - che è la madre comune di noi tutti - non la vuol riconoscere per madre anche sua - e la considera dall'alto in basso, lui, come madre soltanto di noi tre bastardi - vile!”

Come si vede, qui si punta sugli elementi deittici, accompagnati dal gesto inevitabile dell'attrice; i personaggi vengono di volta in volta avvicinati, allontanati, diversamente collocati dall'attrice, concorrendo a questa articolazione spaziale la mimesi linguistica, cioè una deissi duplicata dal gesto. E già che ci siamo, analizziamo strutturalmente i due ampi periodi inclusi nel brano che abbiamo letto: sono lunghi e, nonostante la commossa frammentazione, hanno e mantengono una struttura sintattica perfetta. Pirandello è scrittore classico, che si attiene alle strutture ben compagnate e architettoniche della sintassi italiana, sia nel narrato che nel teatro; non si concede anacoluti e osserva le subordinazioni tradizionali, ma insieme le modula o rompe mediante la scansione melodica e la

segmentazione sintattica, cioè la creazione di fuochi enfatici e contrastivi che distribuiscono accortamente, per gli ascoltatori, il peso dell'informazione, e consentono all'attore di recitare lunghissimi periodi senza rigidità e senza stento mnemonico e comunicativo. Tutto ciò in forza di un sistema di regole, quelle del parlato, sagacemente sovrapposto ad un altro sistema di regole, quelle dello scritto.

È vero che anche nel teatro di Pirandello c'è un prima ed un poi: se prendiamo i più vecchi dei suoi drammi, vediamo che le battute dei personaggi si succedono monolitiche e separate l'una dall'altra; abbiamo insomma un avvicinarsi senza sovrapposizioni né interferenze, dal quale ricaviamo un senso di inerzia dialogica. Viceversa, progredendo nella tecnica teatrale, Pirandello trova un nuovo modo, che conservando strutture sintattiche ampie, spesso architettoniche e sempre regolari, le segmenta con estraposizioni e con scansioni melodiche, utilizzando particolari accorgimenti di variazione tonale -incisi, interiezioni, vocativi e in genere elementi fatici che consentono l'impatto tra gl'interlocutori e una frantumazione solo apparente del filo discorsivo. Osserviamo questa struttura: "quando quest'amorino qua - vede com'è bellina? cara! cara! ebbene..." (abbiamo una flessione del tono, perché l'inciso costituisce sempre uno scarto tonale, che però non cancella dalla memoria il tono alto di partenza) "ebbene, quando quest'amorino qua, Dio la toglierà d'improvviso a quella povera madre:" (si noti l'estrapposizione di "quest'amorino qua", anticipato e ripreso poi dal pronome all'interno della frase cui doveva appartenere; tipico caso di segmentazione sintattica) "e quest'imbecillino qua" (siamo nella protasi, quindi nella parte tonalmente ascendente del periodo) "farà la più grossa delle corbellerie, proprio da quello stupido che è" (ora si passa nell'a-podosi e perciò il tono discende) "- allora vedrà che io prenderò il volo! Sissignore! prenderò il volo! il volo!" (Si noti il "Sissignore!" sintagma asseverativo-vocativo. L'allocuzione "signore" è di uso limitato nell'italiano comune, ma è molto usata nel teatro di Pirandello proprio a fine fatico e di scansione melodica). "Prenderò il volo! il volo!"; e anche queste ripetizioni modulano l'intonazione. "E non mi par l'ora, creda" (nuovo inciso fatico), "non mi par l'ora!" (ripetizione vibrata) "Perché, dopo quello che è avvenuto di molto intimo tra me e lui, non posso più vedermi in questa compagnia, ad assistere allo strazio di quella madre per quel tomo là - lo guardi! lo guardi! - indifferente, gelido lui, perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là, per quella creaturina; che siamo bastardi -ha capito? bastardi". Orbene, se via dal tronco sintattico si potano tutti gl'incisi e le ripetizioni, resta uno schema di periodo a sali e scendi, protasi-apodosi, perfetto. Quello schema è la forma logico-sintattica che consente al pensiero di snodarsi con forza e consequenzialità, mentre al di sopra di essa corre una partitura melodica che la frange passionalmente. A decidere quale delle due strutture sia la portante non basta neppure ciò che mi fu raccontato da un bravo e intelligente attore: che quando a Randone toccò di recitare *l' Enrico IV* per un centinaio di sere, volendo evitare di chiudersi in una recitazione stereotipa, variava in partenza il registro tonale, e gli accadeva, sceltone uno, di correre sopra di esso fino in fondo, portato dalla melodia pirandelliana, rigorosamente prevista dall'autore come quella di un melodramma.

La situazione va non solo impostata, ma sviluppata, e spesso in Pirandello è così pregnante di antecedenti e di sviluppi, che getta uncini al di là di se stessa, sia verso la progressione dell'azione, sia verso l'antefatto. Alcune volte per richiamarsi al passato basta niente; basta un'interiezione. Quando, ad esempio, nella prima scena del *Così è (se vi pare)* il primo attore che parla, Laudisi, dice: "Ah, dunque è andato a ricorrere al Prefetto?", quell'*ah* primissima voce del testo drammatico richiama implicitamente all'antecedente che subito dopo viene richiamato esplicitamente dall'interrogativa "dunque è andato a ricorrere al Prefetto?". Laudisi insomma con quell'interiezione prende atto improvvisamente di una notizia che gli è stata appena data. Questo espediente, l'avvio di un dramma mediante un'interiezione

anaforica (che cioè riporta ad un antefatto più o meno lontano, da illuminare successivamente), è un espediente raro anche in Pirandello.

Nel *Piacere dell'onestà*, che è una mirabile contestura d'incastri e turni del parlato, e precisamente nella scena V dell'ultimo atto, Baldovino dice ad Agata: "Il pericolo vero era per voi, signora; che le accettaste voi [le conseguenze] sino alla fine!". Il vocativo "signora" serve non solo ad agganciare faticamente l'interlocutore, ma a creare, mediante l'incastro di un'unità melodica, una pausa di fronte a ciò che verrà detto dopo, che è una più vasta unità melodica portante il peso dell'informazione nuova; è evidente che, se togliessimo quel "signora", l'effetto sarebbe diverso: "Il pericolo vero era per voi; che le accettaste voi sino alla fine! E le avete accettate, difatti, avete potuto accettarle, voi, perché disgraziatamente in voi, per forza, con la maternità, l'amante doveva morire". Ognun sente che questi periodi sono di una forte architettura e di una stretta consequenzialità; tuttavia la scansione melodica e le forme fatiche che li incidono servono a farli accettare dallo spettatore non come strutture logiche, ma come forme di parlato. "- Ecco, voi non siete più altro che madre -"; questa interiezione presentativa *ecco* è una cerniera cataforica che imposta un nuovo sviluppo della situazione e l'avvia alla catastrofe.

Fermiamoci ancora un poco sull'interiezione. Leo Spitzer, nella sua mirabile *Italienische Umgangssprache*, ha scritto che l'interiezione è una tromba che intona ciò che verrà dopo, cioè imposta e rivela lo stato d'animo del personaggio, che si espliciterà nel discorso seguente. L'eccezionale intuito linguistico di Pirandello sfrutta sapientemente anche le risorse di questo minimo elemento del discorso: interiezioni anaforiche, cataforiche, culminative dell'intonazione, aprenti o chiudenti la battuta per liberare o prolungare uno stato emotivo. L'interiezione ha anche un contenuto semantico, spesso difficile a definire. Di molte interiezioni antiche i vocabolari, quando le registrano, non precisano il valore e sulle moderne danno spesso indicazioni vaghe o largamente plurivalenti. Ecco un esempio pirandelliano della versatilità significativa che un'interiezione può esplicare in contesti diversi e, ovviamente, con esecuzione diversa: nella battuta di Anna "Ah Dio, che tragedia!" di *L'amica delle mogli* (fine dell'atto III) l'interiezione rafforzata dalla parola *Dio* intona ciò che verrà poi sviluppato dalla frase esclamativa "che tragedia!"; invece nella battuta di Sara in *Lazzaro* (atto II) "Sì, perché - faceva il santo, il tiranno - ma poi, quello che più m'inferociva di lui, quando mi s'accostava, era quella mollezza della sua timidità... (*Tronca con un'esclamazione e un atto di schifo:*) - ah Dio!", l'*ah Dio* esprime ripugnanza e chiusura e insieme rigetto della memoria. Due valori contestualmente diversi della stessa forma d'interiezione.

Qualche volta l'interiezione, che è soprattutto un diapason psico-semantico, può servire a dirottare il corso della sintassi. Se di una struttura sintattica regolarmente avviata si deve ad un tratto, per l'insorgere di una nuova programmazione del discorso, deviare l'andamento, l'interiezione aiuta, come per corto circuito, a rompere l'intavolatura, consentendo una nuova partenza. Nella scena IX dell'atto II del *Piacere dell'onestà* il parroco di Santa Marta espone: "... il signor Baldovino ha fatto osservare - e giustamente, bisogna riconoscerlo! con un senso di rispetto che gli fa molto onore - ha fatto osservare che il battesimo certamente avrebbe maggior solennità celebrato in chiesa nella sua sede degna; anche per non offendere ... - ah! ha detto una parola veramente bella! - 'senz'alcun privilegio' ha detto 'che offenderebbe l'atto stesso che si fa compiere al bambino'. - Come principio! ... Come principio! ... ". Quell'*ah* di rammemorazione improvvisa serve a liquidare un corso sintattico per aprirne un altro; un espediente comune al parlato-parlato ma usato qui con grande sapienza e pulizia.

E giacché siamo entrati nella sintassi, consideriamo brevemente un'importante figura della prosa teatrale pirandelliana, la concertazione dialogica.

Ho già detto che nei lavori più maturi Pirandello, con una penetrante intuizione dei fenomeni linguistici, snoda e scandisce melodicamente le grandi compagini sintattiche in modo che lo

spettatore può assorbirne impunemente il rigore logico. Ma Pirandello conosceva altresì, o almeno intuiva, un fondamentale principio dinamico del processo discorsivo. Una parola, una volta immessa nel discorso, proietta avanti a sé dei sèmi e delle relazioni associative e sintattiche che condizionano il resto del discorso fino a che altre parole non interrompano o intersechino tale proiezione. Anche una struttura sintattica, una volta lanciata, tende per sua intima vitalità a esplicarsi, se non viene interrotta fino all'esaurimento. Perciò Pirandello è riuscito non solo a far profferire agevolmente da un solo personaggio, come la Figliastra dei *Sei personaggi*, un lungo periodo logicamente strutturato e melodicamente scandito, ma anche a far sì che un'unica struttura sintattica, avviata da un personaggio, venisse ripresa e svolta da altri, e di uno in altro condotta a compimento. Questo concertato dimostra come al disotto dell'apparente frazionamento delle battute resta pur sempre la robusta organicità sintattica che è propria del nostro scrittore e ne percorre tutta la sua produzione prosastica, dalla novella al romanzo al dramma.

Facciamo un esempio tratto dall'atto II di *L'amica delle mogli*, precisamente dal colloquio tra Elena, la moglie malata, e Venzi, l'amico del marito innamorato di Anna; un cospicuo esempio dei fenomeni di proiezione e di ripresa commentante:

“ELENA. Lei mi stordisce, avvocato! Che cos'è? VENZI. Ma come non capisce? come non vede? [Si noti la ripresa a dispetto, ritorcente:] ELENA. Io capisco - sa che cosa? e lo vedo da otto giorni, dacché sono uscita dalla clinica - una cosa che mi fa ribrezzo, orrore -

VENZI. - Ah, dunque se n'è accorta? [Ora Elena raccoglie l'equivoca proposta semantica e sintattica di Venzi:]

ELENA. - sì - e lei se ne dovrebbe, non solo vergognare, ma fare un rimorso -

VENZI. - io? - [Questo *io* può essere simultaneo alla battuta precedente, costituirne un sottocanale o controcanale:]

ELENA. - sì - un grande, grande rimorso - nello stato in cui mi trovo - tanto più ch'è un'infamia - [Ed ecco la ripresa contestante di Venzi, probabilmente in sottocanale:]

VENZI. - ah, un'infamia? -

ELENA. - che lei voglia farmi sospettare di mio marito e di Marta; sì! [Si noti ora la ripresa con richiamo al codice e proposta di sostituzione:]

VENZI. Non sospettare! no! Accorgersi! Accorgersi! [Ripresa interrogativa di Elena:]

ELENA. Di che dovrei accorgermi? [E ora una ripresa ellittica, ancora con proposta di sostituzione:]

VENZI. No: forse di nulla, ancora! Ma riconoscere - [Ora Elena ruba il costruito a Venzi e lo prosegue amaramente nel senso voluto da lui:]

ELENA. - che la casa qua è pronta - appena io non ci sarò più - per loro due? -

VENZI. - ecco, già, questo: pronta - [Dopo che Venzi ha ripreso il “pronta” di Elena, questa torna a rubargli il costruito e lo sviluppa con coinvolgimento fatico:]

ELENA. - così come lei se l'è messa su, di suo gusto, non è vero, senza sapere nulla di me? - [Alfine è Venzi che, rubando il costruito da Elena, lo esaurisce impetuosamente e implacabilmente, costringendo l'interlocutrice al consenso:]

VENZI. - e come lui gliela lasciò mettere su, non volendo dir nulla, contento d'avere una casa come lei gliel'avrebbe fatta trovare. - Non è così? non è così?”

Mentre si ammira la calettatura delle battute dentro una griglia sintattica regolare, si nota - e non si può non notare - che un tale gioco d'incastri, di riprese, di contestazioni sinonimiche, di rilanci può convenire al parlato-recitato più che al parlato-parlato, la cui naturalezza esclude un così pulito rigore.

Vediamo ora un esempio della prosecuzione di un'unica struttura sintattica ad opera di più personaggi, dal *Così è (se vi pare)*, atto III scena II:

“CENTURI. [il poliziotto]... ma se di là il signor

Laudisi ha detto loro -

AGAZZI. - che lei ci reca notizie certe -

SIRELLI. - dati precisi! -

LAUDISI. - non molti, sì, ma precisi! Di gente  
che s'è potuta rintracciare!”

Un altro passo dalla scena IV dello stesso atto:

“SIRELLI. Se è la figlia della signora, come sembra a noi di dover credere –

AGAZZI. - o una seconda moglie che si presta a rappresentare la parte della figlia, come vorrebbe far credere il signor Ponza –

IL PREFETTO. - e come io credo senz'altro! -Ma sì! Pare l'unica anche a me.”

Questo e gli altri procedimenti discorsivi e dialogici del nostro drammaturgo a molti spettatori, fautori del dialogo e della recitazione del teatro naturalistico e certi di trovare nella prosa teatrale di Pirandello un impasto non aulico, hanno dato tuttavia l'impressione di qualcosa di teso, di sforzato, di men che naturale. Tale impressione adombra la verità, che è che Pirandello, attraverso un acuto intuito delle leggi linguistiche del parlato incentrate sugli istituti della deissi, della segmentazione sintattica e dell'articolazione melodica, le fa reagire sopra le ampie concatenazioni della tradizione letteraria, esaltando a tal punto il fattore intonazionale da fare del proprio testo drammatico una partitura. Egli crea così una lingua teatrale che, muovendo da parametri naturali, li supera in un modello di arte e in una correlativa possibilità di recitazione non naturalistica.

Giovanni Nencioni