

Il teatro dell'io antitetico

Paralleli tra il teatro di Luigi Pirandello e quello di W. B. Yeats

Indice Analitico

1. Introduzione	2
2. Paralleli tra 'persona – personaggio' di Pirandello e 'io – anti-io' del teatro di Yeats	5
2.1. Persone, personaggi, io, anti-io, maschera e il <i>Daimon</i>	5
2.2. Persona – io e personaggio – anti-io in ambiti diversi: l'uomo insignificante e l'uomo significante	7
2.3. Personaggi reali, persone illusorie	13
2.4. Lo sdoppiamento dell'io, la molteplicità della personalità, la destituzione dell'io e coscienze divise	16
2.5. Il ruolo della figura dello <i>Stage Manager</i>	21
3. Conclusione.....	27
4. Opere citate	29

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

1. Introduzione

L'influenza di Luigi Pirandello sul poeta e drammaturgo anglo-irlandese, William Butler Yeats, riceve ingiustamente poca attenzione e si menziona raramente tra i moltissimi impulsi che avevano influito su Yeats. Quest'ultimo, di fatto, si riferisce pochissimo all'autore girgentino nelle sue opere e scritti autobiografici rispetto alle allusioni fatte agli scrittori da lui considerevolmente differenti nello stile e distanti nel tempo: per esempio Dante, Castiglione, Keats, Landor e Shelley. Pirandello era contemporaneo di Yeats ed ha costruito un'ideologia del teatro molto simile a quello del drammaturgo irlandese, un teatro basato sulla maschera e sulla disintegrazione e sui tormenti dell'io. E, infatti, l'influenza di Luigi Pirandello su Yeats viene menzionato innanzitutto in relazione ai drammi di quest'ultimo, specialmente *L'attrice regina*, *Le parole sul vetro della finestra*, *L'unica gelosia di Emer*, *La morte di Cuchulain* e *L'uovo d'arione*. Michael McAteer nel suo libro, *Yeats and European Drama*, propone una comparazione di *Sei personaggi* di Pirandello con *L'attrice regina* di Yeats, e lui ugualmente fa riferimento ad alcuni dei drammi yeatsiani su Cuchulain paragonandoli all'*Enrico IV* e a *Sei personaggi*. Però, mentre McAteer fornisce delle idee rilevanti riguardanti il ricorso dei due drammaturghi alle tecniche della *commedia dell'arte*, io in questa tesi, invece, analizzerò alcuni drammi dei due autori da un'altra e nuova prospettiva, in quanto io sostengo che la concezione pirandelliana di 'persona – personaggio' sia sostanzialmente analoga all'idea yeatsiana di *self*² e il suo *anti-self*³ (io e anti-io). I drammi proposti per illustrare il mio argomento sono tre commedie di Pirandello (*Il giuoco delle parti*, *Sei personaggi in cerca d'autore* e *l'Enrico IV*) e due drammi di Yeats (*L'acque d'ombra* e *L'attrice regina*).

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

¹ Cita Enzo LAURETTA in *Luigi Pirandello: Storia di un personaggio "fuori di chiave,"* Milano, Mursia, 1980, p. 148.

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

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

Il primo incontro di Yeats con il teatro di Pirandello risale ad una memorabile rappresentazione teatrale dell'*Enrico IV* a Dublino, nell'Abbey Theatre. Michael McAteer ritiene che sia questo spettacolo che abbia chiamato l'attenzione di Yeats sulle tecniche del girgentino, specialmente sull'uso delle maschere. McAteer spiega che il carattere di Pirandello indubbiamente ha fatto un'impressione persistente per via della recita stupenda di Lennox Robinson nel ruolo principale dell'Enrico IV, in una produzione di Dublin Drama League del dramma, nell'Abbey Theatre nel 1924.⁴ Secondo Robert Hogan e Richard Burnham, quello spettacolo era una delle recite più raffinate avvenute nel teatro moderno irlandese.⁵ Più tardi, nel 1934, un altro spettacolo di un dramma pirandelliano è stato rappresentato nell'Abbey sotto la direzione di Bladon Peake⁶, ed esso ugualmente ha fatto un impatto considerevole su Yeats. Di conseguenza, gli influssi diretti e indiretti di Luigi Pirandello si rintracciano innanzitutto nei drammi tardivi di Yeats. McAteer spiega che il teatro ha affascinato Yeats come uno spazio capace sia di magnetizzare il suo pubblico e allo stesso tempo minacciato dalla realtà della sua stessa finzione, ed a queste preoccupazioni Pirandello ha fornito una nuova vitalità per Yeats.⁷ Oltre alla capacità del teatro pirandelliano di esercitare un forte impulso sul pubblico, Yeats è stato affascinato anche dalla stranezza che Pirandello e il suo teatro rappresentavano. Questa stranezza viene spiegata da Yeats medesimo nell'edizione del 1925 di *Una Visione* in cui l'autore irlandese, a differenza dell'edizione del 1937, menziona Pirandello esponendo uno dei motivi del fascino dell'autore girgentino. David A. Ross ricapitola che l'edizione del 1925 di *Una Visione* guarda profeticamente nel futuro. Yeats colloca l'inizio della Fase Lunare 23 nel suo tempo, citando come figure esponenti Pound, Eliot, Joyce e Luigi Pirandello, autori che eliminano dalla metafora la fantasia del poeta e la sostituiscono con una stranezza, oppure autori i quali rompono i processi logici del pensiero invadendoli con associazioni libere o con parole che gli sembrano essere venute in mente per caso.⁸ Con il rompere dei processi logici del pensiero s'intende, almeno nel caso di Pirandello, l'uso dell'assurdismo che affascinava Yeats di più nel teatro pirandelliano. Secondo McAteer, questo assurdisimo si vede nel ricorso di Yeats ad una mescolanza tra la tragedia e la farsa nei suoi drammi.⁹

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

⁵ Cfr. McATEER, p. 112.

⁶ Cfr. McATEER, p. 111.

⁷ Cfr. McATEER, p. 112.

⁸ Cfr. David A. ROSS, *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, 2009, p. 427.

⁹ Cfr. McATEER, p. 111.

Oltre all'effetto quasi ipnotico del teatro di Pirandello sul pubblico, alla sua stranezza e al suo assurdisimo, Yeats era affascinato anche dalla plasticità di Pirandello. Nel 1930, Yeats scrisse a Wyndham Lewis che lui considerava Pirandello un autore che, unico dei drammaturghi viventi, avesse un materiale inesauribile, e l'opera del quale designasse la trasformazione dall'individualismo all'universale plasticità, perché il suo tema era la plasticità stessa.¹⁰ A questo punto è importante richiamare l'attenzione alla parola 'individualismo', un termine di grande rilevanza nell'opera di Yeats. Per Yeats l'esistenza dell'individuo rappresentava l'unità, più precisamente l'Unità della Cultura che Yeats voleva ricostruire nella società irlandese con le sue opere — un tentativo che, però, risultava impossibile. Quando l'epoca diventa anarchica, l'individuo unico sta per scomparire e dà spazio al caos. Questo individuo unico è di grande importanza, perché capace di raggiungere il suo anti-io secondo la filosofia yeatsiana, e questo individuo sta nel centro del teatro antitetico di Yeats, e in modo analogo, ci troviamo di fronte a questi tipi di uomini anche nelle commedie di Pirandello i quali ugualmente risultano di essere individui unici capaci di assumere una maschera. Di conseguenza, Yeats ammirava Pirandello anche perché le sue commedie rappresentavano per l'autore anglo-irlandese il teatro dell'anti-io con il quale Yeats intendeva ad avvicinare l'Irlanda all'Unità della Cultura. Nelle commedie di Pirandello, tali individui unici (i quali saranno i personaggi) servono a suggerire l'impossibilità del teatro tradizionale e l'importanza del teatro dell'io antitetico¹¹.

In questa tesi intendo di passare in rassegna tutti questi impulsi di Pirandello su Yeats, compresi la concezione 'persona – personaggio', il ricorso alla figura dello *Stage Manager* (Capocomico), ma prima di tutto la destituzione¹² dell'io e la concezione del doppio, perché quest'ultimo si manifesta in in tutti gli altri impulsi essendo la più eccezionale evidenza dell'interferenza tra di loro.

¹⁰ Cfr. GHIRARDI, Pedro Garcez, *Yeats as a Reader of Italian Literature: Some Considerations*, «Notandum» 9, 5, 2002, n. p.

¹¹ In *Sei personaggi* tutti i personaggi sono, in realtà, la parodia di tutto quello che rappresenta il teatro tradizionale. Paolo Di Sacco ribadisce in relazione a *Sei personaggi* che «[n]on è più possibile — questo è il vero messaggio dell'opera — [...] un teatro come quello tradizionale. Quei sei personaggi sono scesi nel nostro mondo per gridare che noi non possiamo più esorcizzarli, tranquillizzandoci la coscienza col pretesto che si tratta di una «finzione».» (Paolo DI SACCO, "I «Sei personaggi in cerca d'autore»,» in *L'epopea del personaggio: uno studio sul teatro di Pirandello*, Roma, Lucarini, 1984, p. 84.)

¹² Questo termine è usato da Paolo Di Sacco nel suo saggio intitolato "Il relativismo pirandelliano e la destituzione dell'io" per spiegare la concezione pirandelliana della molteplicità della personalità.

2. Paralleli tra ‘persona – personaggio’ di Pirandello e ‘io – anti-io’ del teatro di Yeats

2.1. Persone, personaggi, io, anti-io, maschera e il *Daimon*

Yeats, in una lettera del 1930 ad Olivia Shakespear, scritta a Rapallo, spiega l’effetto della sua nuova barba sui suoi amici, ma così facendo, in realtà, si riferisce, menzionando Pirandello, all’idea secondo cui nell’uomo convivono più ‘io’ e gli amici (gli altri) vedranno in lui un’altro uomo al posto di quello che lui stesso vede nello specchio. Yeats scrive: «if Pirandello is right, my friends, taking their impulse from my appearance, which they see so much more steadily than I can, will connect me with something reckless and dashing.»¹³ — si tratta di un’idea che ci si avvicina alla concezione pirandelliana di persona – personaggio e quella yeatsiana di *self-anti-self*.

Ci sono dei paralleli generali tra la concezione pirandelliana e quella di Yeats, che sono importanti da notare all’inizio perché costituiscono gli elementi più significanti dell’analisi dei cinque drammi. La base dell’affinità tra le due concezioni sta nel fatto che sia la persona pirandelliana che l’io yeatsiano, pur essendo fortemente legati e integrati nell’uno e l’altro, sono in qualche modo subordinati al personaggio e, nel caso di Yeats, alla maschera dell’uomo, dunque all’anti-io.

Come al centro del mondo pirandelliano sta il personaggio, in modo analogo, al centro del teatro yeatsiano sta l’anti-io (una sorta di io straordinario). Tutti i due termini (il personaggio e l’anti-io) designano una creazione più eccezionale dell’io ordinario in quanto sono state create dall’autore. Paolo di Sacco afferma che nel teatro di Pirandello, il personaggio è generato dall’autore¹⁴, e in modo simile, come Richard Ellmann sottolinea, «the opposite [*anti-self*, mask] seems to be the artist’s own creation»¹⁵. Poiché l’io mascherato è la creazione dell’autore, il primo (l’anti-io) è legato all’arte e, dunque, risulta di essere più eccezionale dell’io ordinario. Paolo di Sacco sostiene che «il personaggio abbia una

¹³ Cita MCATEER, p. 112. [se Pirandello ha ragione, i miei amici, trattando il loro impulso dalla mia apparenza, che essi possono vedere meglio di me, mi legheranno a qualcosa di spericolato e affascinante.]

¹⁴ Cfr. Paolo DI SACCO, “La teoria del personaggio,” in *L’epopea del personaggio: uno studio sul teatro di Pirandello*, Roma, Lucarini, 1984, p. 24.

¹⁵ Richard ELLMANN, *Yeats: The Man and the Masks*, London, Faber and Faber, 1961, p. 201. [l’opposto (anti-io, maschera) sembra di essere la creazione dell’artista stesso.]

sostanziale, organica affinità con la persona. Persona e personaggio si distinguono solo perché vivono in ambiti diversi: l'uno nel mondo sensibile, l'altro nel sistema dell'arte.»¹⁶

Sia nel caso di Pirandello che in quello di Yeats si tratta, dunque, di due poli opposti, ma fortemente integrati nell'uno e l'altro. Il personaggio e l'anti-io sono le cosiddette '*second-self*' dell'io. In più, Meihuizen sottolinea che «the *Daimon* [*anti-self*] comes not as like to like but seeking its own opposite, for man and *Daimon* feed the hunger in one another's hearts.»¹⁷ Dunque l'io straordinario cerca il suo opposto, cerca l'io ordinario, e questa geminazione antitetica risulta il più evidente per Yeats nella distinzione tra la natura quotidiana e l'arte,¹⁸ una caratteristica che distinguerà gli attori dai personaggi in *Sei personaggi*, tutta la *dramatis personae* del *Giuoco delle parti* da Leone, e dell'*Enrico IV* dalla figura di Enrico, ma anche la *damatais personae* de *L'attrice regina* da Decima¹⁹, e i marinari de *L'acque d'ombra* da Forgael.

L'interazione, anzi, la lotta tra l'io e l'anti-io, questa divisione interna, ha trovato manifestazione non soltanto nei drammi dei due drammaturghi, ma anche nella loro vita, nella loro stessa personalità. Ellmann dice che in Yeats lo sdoppiamento dell'io stava diventando sempre più maturo, ed quello ha confermato la sua divisione interna.²⁰ Ellmann spiega che molti fattori personali e molti esempi, e oltre a tutto lo spirito dei tempi, hanno indotto Yeats a vedere la propria vita come un litigio tra due parti del proprio essere.²¹ Dunque la lotta tra il suo io e il *Daimon* era presente anche in lui e di conseguenza, i segni di questo litigio possono essere rintracciate anche nella sua opera teatrale. Già dall'età di ventidue anni Yeats era ben cosciente del vasto abisso tra quello che lui era nella realtà e quello che lui era nei suoi sogni.²² Perché secondo Yeats, il sogno poteva essere per l'uomo un mezzo per raggiungere il suo *Daimon*, la sua maschera.

In modo simile a Yeats, la personalità di Pirandello era ugualmente divisa in due, ma questa divisione nel suo caso si lega alla malattia, alla pazzia di sua moglie che lo ha cambiato

¹⁶ DI SACCO, p. 33.

¹⁷ Nicholas MEIHUIZEN, Doubling desire: The Yeatsian Daimon," in: *Literator*, Vol 23, No. 1, April, 2002, p. 74. [il *Daimon* (anti-io) viene non come il simile al simile ma cercando il suo stesso opposto, perché uomo e *Daimon* nutriscono la fame nel cuore dell'uno l'altro.]

¹⁸ Cfr. MEIHUIZEN, p. 74.

¹⁹ Secondo McAteer, ne *L'attrice regina* ogni singolo carattere cerca il suo opposto o il suo io antitetico, e i caratteri diventano comici o tragici in quanto essi siano in grado di diventare il loro anti-io oppure non riescono a farlo (Cfr. McATEER, p. 189.) e rimangono nel loro io originario. Da questo punto di vista, si può dire che non è soltanto Decima che raggiunge il suo opposto diventando regina da una prostituta, ma anche la Regina che dal suo stato maestoso si ritira in uno stato estremamente modesto, quello di una monaca, e così anche lei raggiunge il suo opposto. Gli altri, invece (inclusi Nona, Septimus, il Primo Ministro, il Capocomico, e gli altri attori), non cambiano, e non possono uscire dal loro io.

²⁰ Cfr. ELLMANN, p. 77.

²¹ Cfr. ELLMANN, p. 77.

²² Cfr. ELLMANN, p. 78.

e lo ha reso un uomo diverso non soltanto per lui stesso, ma principalmente agli occhi di sua moglie, Antonietta. Di Sacco spiega che Pirandello «sa che la pazzia di sua moglie è incurabile, inguaribile, e che per Antonietta lui, Luigi, è un «altro» Luigi, diverso ma egualmente «vivo»».²³

2.2. Persona – io e personaggio – anti-io in ambiti diversi: l'uomo insignificante e l'uomo significativo

Il primo parallelo da esaminare tra 'persona – personaggio' e 'io – anti-io' sta nel fatto che essi vivono in ambiti diversi: la persona pirandelliana e l'io di Yeats sono legati alla vita ordinaria, mentre il personaggio pirandelliano e l'anti-io o la maschera di Yeats si legano all'arte e al sogno. Ellmann spiega che per Yeats l'anti-io nasconde sempre una personalità artistica, e questo vuol dire che quelli che indossano una maschera sono quasi sempre in qualche modo attori eccellenti, e dunque artisti che creano il loro micro-teatro nei drammi. La persona, invece, non riesce mai a raggiungere il suo anti-io, e per questo motivo non vede neanche l'eccezionalità del personaggio mascherato. La personalità artistica del personaggio o dell'anti-io significa che l'uomo è composto, in realtà, di due uomini. C'è l'uomo insignificante, creato da Dio o formato dalla società o semplicemente esiste nella nascita, e c'è l'uomo significativo formato dall'io dell'autore.²⁴ Per questa personalità artistica, i personaggi pirandelliani e le maschere yeatsiane sembrano vivere in ambiti diversi rispetto alle persone e all'io quotidiano.

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

Quello che manifesta Leone Gala nel *Gioco delle parti* è ugualmente una sorta di arte, e per questo si considera l'unico personaggio del dramma. Sua moglie (Silia) è pazza o almeno sembra di essere pazza ed ha un'amante, Guido Venanzi. Un punto comico, e assai rilevante del dramma è la comparsa dei signori ubriachi nella sala di Silia. Quest'ultima pretende di essere seriamente offesa dalle parole e dal comportamento dei signori, e intenzionalmente non lascia Guido intervenire e difenderla perché vuole creare una trappola per suo marito che

²³ DI SACCO, "Il relativismo pirandelliano e la destituzione dell'io," in: *Luigi Pirandello: L'epopea del personaggio*, p. 19.

²⁴ Cfr. ELLMANN, p. 75.

desidera vedere morto. Silia sa bene che suo marito non sa come lottare con una spada, e proprio per questo gli chiede di accettare un duello con quei signori che l'avevano offesa nella sua casa.

La trappola di Silia e Guido, invece, diventa la trappola per loro stessi fatta da Leone e dalla sua arte di inganno. L'arguzia, la furberia e la superiorità mentale di Leone raggiungono un livello d'arte. Si tratta dell'arte del giuoco delle parti in cui partecipa non soltanto il personaggio del dramma, Leone, ma anche gli altri, le persone, perché Leone li fa partecipare nel suo gioco indossando una maschera perfetta, la maschera dell'uomo vuoto che, nella terminologia pirandelliana, è l'uomo la cui mente è caratterizzata da un'arida armonia che niente e nessuno potrà infrangere.²⁵ Leone gioca il suo ruolo rimanendo indifferente e tranquillo, sa trattare la pazzia e le isterie di sua moglie, ma così facendo inganna tutti, e alla fine quando arriva il momento del duello è lui a trionfare sugli altri ed elimina il suo nemico, Guido Venanzi. Marco Arianzi spiega che «come marito, dunque come perfetto cultore della forma sociale, deve adeguarsi ai dettami comportamentali che il ruolo gli impone. Ma è qui la chiave del suo gioco [...]: al momento di partecipare fisicamente al fatto (il duello) prevale la parte, la maschera, la forma vuota.»²⁶ Leone ha accettato tranquillamente il duello, perché marito, «ma all'atto pratico deve partecipare chi, di fatto, possiede la sostanza della forma, la posta in gioco insomma, il corpo di Silia, che è il «pernio» su cui solo ha senso il ruolo di marito.»²⁷ È questo che si chiama il giuoco delle parti, dunque, un'intercambiabilità dei ruoli all'interno del 'triangolo' (Silia, Guido, Leone), e quello che conta qui è il fatto che Leone domina questo gioco, ne fa capo con la sua superiorità mentale, con la sua personalità artistica che rende possibile per lui una perfetta arte di inganno degli altri che, invece, rimangono soltanto persone in questo gioco non potendo assumere quel livello di personaggio che Leone riesce a raggiungere essendo un perfetto attore targico.

Il personaggio dunque è un attore tragico (non un attore ordinario), e questa figura si incontra anche nell'*Enrico IV* di Pirandello e ne *L'attrice regina* di Yeats. Enrico IV è la maschera dell'Ignoto nel dramma che lui stesso si assume in una cavalcata in cui gli accade un'incidente tragico per cui diviene pazzo. Sono passati venti anni dal giorno dell'incidente (cadde dal cavallo battendo la testa), ma, in realtà, come Enrico stesso conferma nel dramma, da certi anni soltanto finge di essere pazzo per poter osservare la pazzia degli altri. Di conseguenza, da un paio di anni, lui fa l'attore. Nel dramma, afferma Di Nolli, riferendosi a

²⁵ Luigi PIRANDELLO, *Teatro*, a cura di Marco ARIANI, Torino, Società Editrice Internazionale, 1994, p. 11.

²⁶ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 11.

²⁷ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 11.

Enrico, che quest'ultimo «è diventato con la pazzia, un attore magnifico e terribile!»²⁸ E, di fatto, Marco Aiani giunge alla conseguenza che «solo l'attore e il pazzo sanno che la follia è saggezza e la saggezza è follia... si potrebbe legittimamente concludere che Enrico IV sembra pazzo soltanto perché è un «attore magnifico e terribile» non ha trovato altro palcoscenico che quello della villa»²⁹. Sono soltanto Belcredi e Di Nolli che percepiscono il suo inganno e il suo gioco, ma in realtà non osano fare nulla perché hanno paura di questo attore terribile che con la sua superiorità mentale (la quale sembra pazzia per 'le persone' del dramma) domina ogni singolo momento del dramma.

Similmente a Leone e ad Enrico, anche Decima ne *L'attrice regina* ha una personalità artistica che la classifica in un livello diverso e superiore a quello delle persone. Il sogno di Decima è quello di diventare una grande regina e per questo non vuole recitare la parte della moglie di Noè che ha più di trent'anni, perché lei desidera rappresentare il ruolo della Regina: «The moment ago as I lay here I thought I could play a queen's part, a great queen's part; the only part in the world I can play is a great queen's part.»³⁰ Nona, però, essendo soltanto una persona, un'attrice ordinaria non apprezza le capacità di Decima e le domanda: «You play a queen's part? You that were born in a ditch between two towns and wrapped in a sheet that was stolen from a hedge?»³¹ Né Nona né il suo amante (il marito di Decima, Septimus) possono vedere la sua grandezza e la sua genialità, percepiscono soltanto il suo comportamento strano. Anche qui c'è un triangolo tra Nona, Septimus e Decima come nel *Gioco delle parti*, e anche qui è il personaggio (la figura che porta una maschera) che domina gli altri con la sua furberia e l'arte d'inganno che culminerà alla fine del dramma quando Decima riesce a raggiungere il suo scopo, e diventa l'attrice regina. Decima sa cogliere l'opportunità e si accorge del fatto che la vera Regina non ha voglia di recitare il ruolo della regina del dramma che gli attori dovrebbero portare sulla scena alle dodici. La Regina vuole assomigliare in tutto a Santa Octema e indossa l'abito di monaca, mentre c'è Decima piena di passione per diventare la regina, e di conseguenza cambiano posto, o meglio, Decima diventa la regina e la ex-regina si ritira per poter vivere la vita modesta delle monache. Alla fine del dramma sia Septimus che il Primo Ministro si accorgono dello scambio, ma l'attrice regina fa sí che tutti rimangono zitti, accettano lo scambio e le

²⁸ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 190.

²⁹ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 190, nota 48.

³⁰ W. B. YEATS, *The Collected Plays*, New York, Macmillan, 1968, p. 259. [Un momento fa, cantando qui, ho pensato che io potessi recitare il ruolo della regina, quello di una regina grandiosa; il solo ruolo che io posso recitare è quello di una regina grandiosa.]

³¹ YEATS, *Collected Plays*, p. 260. [Tu reciti il ruolo della regina? Tu che sei nata in un fosso da mala fanciulla tra due borghi, impacchettata in un lenzuolo rubato da una siepe?]

obbediscono in tutto. La sua era un vero gioco delle parti, un'arte di inganno con cui riuscì a superare quelli che non potevano raggiungere la loro maschera così lei realizza il proprio sogno: la maschera della regina.

Ne *L'acque d'ombra* quello che lega il protagonista, Forgael all'arte sono i simboli della sua magia, e dunque la sua arpa e la sua capacità di utilizzare l'incanto con l'aiuto dei quali riesce ad ingannare i suoi marinari e poi la regina (Dectora), la quale Forgael ruba da un'altra nave uccidendo il marito della regina. L'arpa e l'incanto costituiscono la sua arte e sono gli attributi della sua personalità eccezionale che gli altri non capiscono. Forgael aspira a trovare una donna che viva eterno (un «Ever-living woman») che gli uccelli gli avevano promesso, e poi con quella donna desidera ad arrivare a un paese magico alla fine del mondo « [w]here no child's born but to outlive the moon.»³² Questo paese simboleggia il suo scampo dalla via quotidiana, ma i marinari non vogliono seguirlo perché pensano che lui li conduca alla morte, non possono comprendere la complessità della sua eccezionale personalità, ma hanno paura del mezzo della sua magia, dunque, dell'arpa il suono della quale li costringe ad obbedire a Forgael in tutto. Vorrei mettere a fuoco il fatto che alla fine del dramma, Forgael e la regina riescono a intraprendere il viaggio verso quel paese, verso il suo sogno, mentre i marinari ritornano e dunque rimangono nella vita ordinaria e quotidiana, così negando di poter una volta diventare personaggi, e assumere la loro maschera, il loro anti-io.

Ne *L'acque d'ombra* anche la regina sembra avere la capacità di raggiungere il suo anti-io, anche se soltanto alla fine del dramma. Forgael sente i messaggi che vengono da certi osservatori persistenti che sopravvivono la luna («lasting watchers that outlive the moon»³³) e quelli lo invitano nel loro paese per diventare immortale. Forgael vede gli uccelli nel cielo che circolano sopra la sua nave e sa che gli vogliono comunicare un messaggio. I marinari, invece, pensano che gli uccelli e il comportamento di Forgael siano segni sinistri e per questo vogliono ucciderlo. La sola persona che gradualmente capisce il protagonista è la regina rubata dall'altra nave e il cui marito è stato ucciso perché Forgael voleva che la regina amasse lui e lo accompagnasse al paese degli immortali. La regina, Dectora, sta per comprendere i processi, e dice che Forgael sicuramente possiede una magia che chiama a sé il demonio³⁴ (*Daimon*). Questo è il più evidente riferimento all'anti-io di Forgael nel dramma alla fine del quale Forgael si pente di rubare e ingannare Dectora e vuole recarsi al paese magico da solo, ma a questo punto Dectora già insiste ad andare con lui perché ha capito che Forgael

³² YEATS, *Collected Plays*, p. 108.

³³ YEATS, *Collected Plays*, p. 102.

³⁴ Cfr. YEATS, *Collected Plays*, p. 102.

avesse una personalità magica, straordinaria. Di conseguenza, si può dire che alla conclusione del dramma anche Dectora si avvicina al proprio anti-io e diventa anche lei un personaggio, mentre i marinari ritornano alla loro vita quotidiana e non partecipano alla trasformazione del sogno in realtà vera e propria.

L'arte dei personaggi è rappresentata anche dal micro-teatro creato da loro stessi. Sia in Pirandello che in Yeats indossare una maschera è assolutamente teatrale. In “Per Amica Silentia Lunae”, Yeats chiama l'indossamento della maschera una virtù attiva dicendo che «[l]a virtù attiva, che è diversa dall'accettazione passiva di una regola, è perciò teatrale, volontariamente drammatica, è indossare una maschera...»³⁵ Dunque gli attori tragici del teatro di Pirandello e di quello di Yeats — Leone, i sei personaggi, Enrico IV, Forgael e Decima — tutti fanno ricorso ad una virtù attiva che è teatrale e dunque legata all'arte, mentre le persone sono caratterizzate da un comportamento passivo, sono legate passivamente alle regole, non possono comprendere né vedere la complessità del personaggio che hanno di fronte, perché non hanno la capacità di raggiungere la maschera del loro io.

A eccezione del *Giuoco delle parti* di Pirandello e *L'acque d'ombra* di Yeats, in tutti gli altri drammi quello che distingue il personaggio dalla persona e lo rende un attore tragico nel teatro creato da se stesso, è la passione. Yeats ritiene che «[l]'altro io — o anti-io o io antitetico, a seconda di come si voglia chiamarlo — visit[i] solo chi non è più vittima dell'inganno, chi reagisce con passione alla realtà.»³⁶ È questo che succede in *Sei personaggi* in quanto i sei personaggi reagiscono alla realtà con passione, litigano ferocemente con il capocomico, lo supplicano pieni di lacrime e tormenti perché vogliono che la loro storia orribile diventi realtà assoluta in un'opera d'arte. Gli attori e il Capocomico, pur insistendo alle norme del teatro e della recita tradizionale, gradualmente accettano le norme e le regole nuove coniate dai nuovi venuti, dai sei personaggi. Il Padre attira l'attenzione alla passione che loro, essendo personaggi, possiedono a differenza degli attori, e dice: «[i]l dramma è in noi, siamo noi, e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione!»³⁷ Alla recita degli attori manca questa passione infinita che caratterizza i personaggi, ed è per questo che la Figliastra continuamente scoppia in risate. La recita della scena della commedia da fare da parte degli attori punta sulla differenza tra le persone ed i personaggi: gli attori sono meccanici, mentre i personaggi appassionati. Nelle parole del Padre, «ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita. E in me, poi, è la

³⁵ YEATS, *Per Amica Silentia Lunae*, a cura di Gino Scatista, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1986, p. 45.

³⁶ YEATS, *Per Amica*, p. 40.

³⁷ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 113.

passione stessa, veda, che diventa sempre, da sé, appena si esalti — come in tutti — un po' teatrale.»³⁸ Anzi, a differenza delle persone, i personaggi sono letteratura (arte), vita (realtà) e passione nello stesso tempo.³⁹

Nell'*Enrico IV*, il protagonista personaggio ugualmente personifica l'arte, la realtà e la passione, e di conseguenza costringe le persone a partecipare nel suo gioco del micro-teatro. L'intera opera sembra uno spettacolo teatrale in cui, paradossalmente, il comportamento dello pseudo-pazzo Enrico è il normale, mentre l'atteggiamento delle persone, la loro intenzione di accontentare Enrico ed evitare il conflitto con lui, sembra assurdo. E questo rovesciamento dei valori è creato da Enrico e la sua perfetta recita del ruolo del pazzo per anni nel suo piccolo villa-teatro.

Quello che rende possibile e persistente il suo teatro è il fatto che lui è interamente diventato la maschera della propria vita quotidiana. Alla conclusione del dramma, si chiarisce che lui, per la grande passione con cui recitava il pazzo, è rimasto nel suo anti-io, nella maschera del re Enrico IV e non ne viene fuori più. McAteer spiega che Enrico IV interessava Yeats proprio perché la figura di Enrico ha posto il suo tema della maschera sui nuovi livelli. Il protagonista era uno che recitava a seconda dell'idea della maschera in modo che il pubblico era incerto se lui avesse identificato nella maschera il suo vero io oppure no.⁴⁰ Dunque, la figura di Enrico riesce a dominare e tenere in dubbio non soltanto i suoi cortigiani (che diventeranno i suoi pupazzi) ma anche il pubblico con la sua appassionata recita del pazzo e con la sua assoluta identificazione con la propria maschera. Secondo Ariani la sua follia è come una «imperscrutabile regia teatrale: è Enrico IV che muove le marionette, le addobba e le dispone a capriccio sul palcoscenico della sua prigione-teatro, dove si sopravvive solo se si accetta di mascherarsi»⁴¹.

Yeats ugualmente utilizza questa forma del teatro nel teatro che si manifesta ne *L'attrice regina* in cui Decima crea il suo teatro tramite la sua passione enorme per raggiungere il suo sogno. Qui, come in *Sei personaggi*, un gruppo di attori sta per recitare un dramma, *La tragica storia del diluvio di Noè*, scelto dal Primo Ministro, e anche qui gli attori stanno per cominciare la prova. Quest'ultima, però, non s'inizia, soprattutto per la resistenza di Decima: prima non la trovano, poi non vuole recitare la moglie di Noè, poi si scoppia un litigio tra lei e Nona sopra l'amore del poeta Septimus e alla fine Decima, grazie alla sua persistente e infinita passione per realizzare il suo sogno, si trasforma nella figura della regina. Così alla

³⁸ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 128.

³⁹ Cfr. PIRANDELLO, *Teatro*, p. 122.

⁴⁰ Cfr. MCATEER, p. 112.

⁴¹ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 219, nota 32.

fine del dramma tutti si dimenticano del progetto originario, il Capocomico non compare più, la prova è stata annullata da Decima. Tutto il dramma, invece, è l'opera drammatica creata da Decima, è la progressiva realizzazione del suo sogno che raggiunge il culmine nel momento in cui lei sostituisce la regina anche se la folla infuriata dei cittadini si sta avvicinando per ucciderla. La vera Regina dichiara che «those who die to save a rightful sovereign show great virtue.»⁴² Decima, dunque, possiede una virtù attiva, e come il Primo Ministro afferma, lei ha il demonio⁴³ negli occhi, tutti sono pazzi per la sua bella faccia, e lei lo sa.⁴⁴ Di conseguenza, Decima, essendo uno dei personaggi eccellenti, similmente ai sei personaggi e a Enrico IV, ha creato un micro-teatro senza che gli altri se ne fossero accorti tramite l'identificazione assoluta con la propria maschera.

2.3. Personaggi reali, persone illusorie

Il secondo parallelo da considerare tra il personaggio pirandelliano e l'anti-io di Yeats è che il personaggio pirandelliano risulta più vivo della persona, e in modo analogo, anche l'anti-io di Yeats sembra di essere più vivo dell'io ordinario, cosa che ci conduce alla questione della realtà o del vero legati alla maschera. I personaggi risultano di essere più vivi e reali delle persone proprio perché i personaggi hanno la capacità di indossare la maschera del loro io, e dunque possiedono l'energia *daimonica*, e così appartengono alla realtà, invece di appartenere all'illusione della realtà come lo fanno le persone. Meihuizen sostiene che il *Daimon* completa la nostra vita, porta compiutezza dove non ce n'era prima.⁴⁵ Il *Daimon* è capace di completare la nostra vita per la sua energia di cui Yeats scrive che «[d]al contrasto con gli altri nasce la retorica, da quello con noi stessi la poesia.»⁴⁶

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

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

⁴² YEATS, *Collected Plays*, p. 271. [Coloro che muoiono per salvare un sovrano legittimo mostrano una grande virtù.]

⁴³ La parola 'demonio' richiama il *Daimon* di Yeats che è l'io antitetico dell'uomo che caratterizza soltanto gli uomini eccellenti, prima di tutto quelli legati all'arte, come per esempio Dante, l'Uomo Daimonico per Yeats.

⁴⁴ YEATS, *Collected Plays*, p. 272.

⁴⁵ Cfr. MEIHUIZEN, p. 76.

⁴⁶ YEATS, *Per Amica*, p. 39.

realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.⁴⁷

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

I sei personaggi appartengono ad una realtà vera e propria, mentre gli attori e il Capocomico soltanto all'illusione della realtà. Il Padre spiega che essi hanno più diritto di vivere che gli attori, i quali appartengono soltanto ad una verità volgare,⁴⁸ e questa loro realtà volgare è soltanto l'illusione della realtà. È per questo che il Padre si scandalizza quando gli attori chiamano la loro recita un'illusione: «L'illusione? Per carità non dicano l'illusione! Non adoperino codesta parola, che per noi è particolarmente crudele!»⁴⁹ Il Padre attira l'attenzione al fatto che gli attori (le persone) credono che essi (i personaggi) «non [abbiano] altra realtà fuori di questa illusione»⁵⁰, ma in effetti, sono gli attori che non possiedono altra realtà fuori del loro «giuoco d'arte».

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

Il Padre. [...] Mi sa dire chi è lei?
 Il Capocomico (turbato, con un mezzo sorriso). Come, chi sono? – Sono io!
 Il Padre. E se le dicessi che non è vero, perché lei è me?
 Il Capocomico. Le risponderei che lei è un pazzo!⁵¹

Questo brano merita una particolare attenzione per due motivi. È qui che il Padre punta sull'identificarsi della persona con il personaggio: sono il doppio, gli opposti dell'uno l'altro, ed è per questo che il Padre domanda se il Capocomico sia lui. Nel personaggio è compreso anche la sua parte quotidiana, non artistica, dunque, la persona, e analogamente anche l'anti-io di Yeats comprende l'io ordinario dell'uomo. Poi, dall'ultima frase del Capocomico si evince che le persone veramente non comprendono quello che sta succedendo e la semplicità della loro personalità e della loro mente si manifesta nel fatto che sia il Capocomico che gli attori pensano che i personaggi siano pazzi e non al contrario. È di nuovo il Padre che verbalizza la sostanza della loro questione della realtà: «[u]n personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo — non dico lei,

⁴⁷ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 108.

⁴⁸ Cfr. PIRANDELLO, *Teatro*, p. 140.

⁴⁹ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 156.

⁵⁰ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 156.

⁵¹ PIRANDELLO, *Teatro*, pp. 156-7.

adesso — un uomo così in genere, può non esser «nessuno».»⁵² Dunque si può dire che il loro *Daimon* ha davvero portato compiutezza nella loro vita e così sono riusciti a diventare più vivi e reali degli attori, mentre quella degli attori è rimasta vuota e quotidiana.

La maschera porta compiutezza anche nella vita di Enrico IV e lo rende più vivo per quanto lo siano i suoi cortigiani che adottano in tutto le norme sociali e così hanno una vita insensata. Si potrebbe dire che per l'Ignoto l'unica realtà è la sua stessa finzione, la maschera di Enrico IV della Germania e lui (l'Ignoto) non ha un'identità propria, soltanto l'identità finta di Enrico IV. Però, come si vede anche in *Sei personaggi*, anche qui l'identità e la realtà del personaggio sono appunto la sua maschera che sembra di essere uno stato molto più vivace e pieno di quello della persona, dell'io. Enrico non diventa fantoccio di nessuno, ma è lui che ha dei fantocci. Questi essendo soltanto pupazzi, non sono reali, e all'inizio del dramma è Landolfo che fa riferimento al loro essere esenti dalla realtà: «Noi altri, invece, 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.»⁵³ È appunto questo che l'Ignoto fa con le persone della corte — la sua maschera non soltanto rappresenta l'unica realtà vera e propria, ma è lui che può dare qualche senso di realtà alla vita vuota dei suoi pupazzi.

Le persone talmente differiscono dal personaggio di Enrico che quando quest'ultimo finalmente conferma che da qualche anno stava fingendo la sua pazzia, cioè, conferma la verità, gli altri non ci credono e continuano a considerarlo pazzo. Secondo Ariani, «[a]nche gettare la maschera, gridare la verità può sembrare un gesto [...] assurdo [...] sintomo di una patologia mentale»⁵⁴ Dunque i personaggi sono più vivi anche nell'*Enrico IV* perché appartengono alla realtà e non all'illusione della realtà rappresentata dalle persone. In un dramma ordinario è la persona che sarebbe legata alla realtà, ma qui è il carattere mascherato che risulta più vivo e più vero.

In modo analogo a Pirandello, Yeats ugualmente riteneva che fosse soltanto attarveso la maschera che uno potesse avvicinarsi alla realtà. Anche ne *L'acque d'ombra* e ne *L'attrice regina* quello che agli altri caratteri sembra di essere soltanto un'illusione, un'anormalità o un'assurdità, diventa la vera realtà per i personaggi, una realtà di cui le persone non si accorgono perché non hanno la maschera, cioè la capacità eccezionale necessaria. In tutti i due drammi yeatsiani il sogno apparentemente impossibile e irreali dei personaggi (Forgael:

⁵² PIRANDELLO, *Teatro*, p. 157.

⁵³ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 178.

⁵⁴ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 222. nota 39.

arrivare in un paese dove gli uomini sopravvivono la luna, e dove l'uomo diventa immortale; Decima: diventare una regina anche se lei viene da una famiglia poverissima, ed è nata in un fosso tra due borghi) diventa realtà. Sia Forgael che Decima vivono nella realtà del loro sogno che, almeno per loro, diventa la sola realtà che esiste, e per la loro passione, tramite la loro capacità di indossare una maschera del loro io ordinario, riescono a raggiungere il loro sogno che rinforza il loro anti-io.

Richard Ellmann sostiene che ne *L'attrice regina* Yeats insiste al legame tra realtà e sogno e che il sogno è una forza guida nella vita.⁵⁵ Decima continuamente canta una canzone che suggerisce la realizzazione del suo sogno, e che invita gli altri a girare, roteare, ed a danzare perché lei ha trovato la sua passione: «Wherefore spin ye, whirl ye, dance ye, / Till Queen Decima' found her fancy.» Questa frase diventa una sorta di formula magica che rende il desiderio di Decima una realtà raggiungibile nella sua mente, e per questo, per questa infinita passione e l'entusiasmo vivace, alla fine si accorge del fatto che è veramente diventata regina. Decima aveva da bambina la fissa idea che lei fosse nata per indossare una corona e quando la ottiene nessuno osa a contraddirla proprio per quello che Pirandello menziona in relazione al vero. Anche in questo dramma, alle persone mancano le idee fisse: il Capocomico accetta passivamente la fine della prova, il Primo Ministro non insiste troppo alla rappresentazione della storia di Noè, Nona accetta di rappresentare la moglie di Noè al posto di Decima, Septimus ammette la caparbia di sua moglie, Decima. È soltanto quest'ultima che insiste veramente sulle proprie idee, perché è solo lei che ha una identità vera e propria anche se questa identità è il suo opposto, la maschera della regina che alla fine diventa la sua sola e verissima realtà.

2.4. Lo sdoppiamento dell'io, la molteplicità della personalità, la destituzione dell'io e coscienze divise

Il terzo parallelo da considerare più attentamente tra persona – personaggio ed io – anti-io è che in tutti i due casi si tratta di uno sdoppiamento dell'io, anzi, nella terminologia pirandelliana, di una molteplicità della personalità. È importante che questo sdoppiamento sia compreso e visto soltanto dai personaggi e non dalle persone, anche se in alcuni dei drammi certi personaggi saranno i doppi di certe persone.

È il Padre in *Sei personaggi* ad articolare dettagliatamente questa concezione della molteplicità della personalità: «Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho,

⁵⁵ Cfr. ELLMANN, p. 176.

che ciascuno di noi — veda — si crede «uno» ma non è vero: è «tanti», signore, «tanti», secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: «uno» con questo, «uno» con quello — diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'essere sempre «uno per tutti», e sempre «quest'uno» che ci crediamo, in ogni nostro atto.»⁵⁶ In questo dramma sono gli attori — insieme al Capocomico — che credono che la loro personalità sia sempre «uno», mentre i personaggi sono coscienti che ce ne sono «tanti». Di Sacco illustra che «l'autore agrigentino accoglie la tesi secondo cui la nostra personalità non è una, ma molteplice: molti elementi esterni ci possono influenzare, al punto da costituirsi essi stessi come nuove personalità, reali meno dell'originaria»⁵⁷. Anche in questa affermazione si manifesta l'idea secondo la quale la personalità base e quotidiana dell'uomo è meno reale di quella nuova, più complessa personalità che sarà la maschera della prima, ma ugualmente ne farà parte in quanto tutte le personalità insieme costituiscono l'uomo, anche se non tutti sono in grado di costruire una nuova personalità dentro a quella originaria.

Secondo Di Sacco il giovane Pirandello «specifica nelle forme di una disaggregazione quasi biologica e di uno sparpagliersi dell'io individuale: di ciò che lui stesso chiama un «vero e proprio sdoppiamento dell'io».»⁵⁸ Si tratta della tesi del doppio che si manifesta anche nel teatro yeatsiano. Nella poesia 'Ego Dominus Tuus' Yeats verbalizza la sua idea del doppio attraverso l'esempio di Dante e di se stesso:

Con l'aiuto di un'immagine
invoco il mio opposto,
[...]
Io invoco l'uomo misterioso che verrà
[lungo il ruscello
calpestrando l'erba umida; sarà simile a
[me
poiché è il mio doppio
e di tutte le cose immaginabili, la più
[dissimile
si rivelerà, perché è il mio anti-io;⁵⁹

Questo brano illustra che la persona e il personaggio, l'io e la sua maschera sembrano simili, ma in realtà, sono i più dissimili in quanto si tratta di un gemellaggio degli opposti il quale è la conseguenza dello sdoppiamento dell'io. Soltanto alle persone sembra che i personaggi siano in qualche modo simili, ma i personaggi vedono la differenza, come i sei personaggi tra la loro recita e quella degli attori. Per esempio, la Figliastrà si mette a ridere quando vede

⁵⁶ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 125.

⁵⁷ DI SACCO, p. 17.

⁵⁸ DI SACCO, p. 17.

⁵⁹ YEATS, *Per Amica*, p. 25.

l'attrice che dovrebbe recitare il suo ruolo: «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!»⁶⁰ Secondo gli attori questo problema è sempre solubile con l'uso del trucco, ma per i personaggi questa non può essere una soluzione. Il Padre spiega che «la rappresentazione che farà — anche forzandosi col trucco a somigliarmi... — dico, con quella statura [...] 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.»⁶¹

Questo discorso dimostra che la Figliastro è il doppio della Prima Attrice, e nel dramma vi è un'altra coppia simile: il Padre e il Capocomico, anche se è il Primo Attore a rappresentare il ruolo del Padre, ma i dialoghi tra il Capocomico e il Padre ci permettono di ipotizzare un legame più forte e intenzionale tra di loro. È sempre al Capocomico che il Padre cerca di spiegare la sostanza di essere un personaggio e l'incomprensibilità evidente del Capocomico lo rende l'opposto del Padre, il suo doppio.

Nell'*Enrico IV* si manifesta un'accumularsi degli sdoppiamenti. I cortigiani del dramma, invece di cercare di capire la complessità di Enrico, creano un gioco che si basa sull'accumularsi degli sdoppiamenti i quali confondono l'Ignoto, e di conseguenza, come Ariani spiega, «Enrico IV ha rischiato di impazzire di nuovo: esito grottesco della trovata «scientifica» del Dottore.»⁶² Frida è costretta a presentarsi come Matilde, la Marchesa di Toscana (il nemico primario di Enrico IV nella storia e anche nella mente dell'Ignoto, ma nello stesso tempo, in segreto, si è innamorato della Marchesa), poi Frida sembra anche il doppio di sua madre che si chiama ugualmente Matilde (e di cui Enrico — non quello della storia — si è innamorato); la madre di Frida, Donna Matilde si camuffa come la madre di Enrico, Duchessa Adelaida, mentre il Dottore si camuffa come il Vescovo di Cluny.

È importante notare che Enrico è talmente superiore agli altri che lui sa esattamente che vogliono ingannarlo e partecipa al gioco degli sdoppiamenti coscientemente così confondendo gli altri. Ariani ribadisce che in un dialogo importante tra Enrico e Matilde (che partecipa al gioco coniato dal Dottore)

[l]a trama degli sdoppiamenti speculari si fa vertiginosa: Enrico IV parla di Berta – Frida [ma non si sa a quale delle due allude] ad Adelaida – Matilde [...], la quale a sua volta si trova costretta ad alludere all'amore [...] di Enrico IV per Matilde di Canossa, che è stata incarnata

⁶⁰ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 136.

⁶¹ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 137.

⁶² PIRANDELLO, *Teatro*, p. 233, nota 6.

nella mascherata dell'incidente da Matilde Spina stessa. Gli sdoppiamenti [...] denunciano [...] la perdita di indentità, l'angosciosa intercambiabilità di ruoli e forme in un microcosmo.⁶³

È soltanto Enrico che è in grado di rimanere e stare fermo nella sua maschera, mentre la maschera temporanea degli altri risulta mutabile.

Degli sdoppiamenti ce ne troviamo anche ne *L'attrice regina* in quanto Decima diventa il doppio della regina vera che non sa come comportarsi nel ruolo di una regina. Oltre alla regina, invece, vi è un altro carattere, o meglio, una creatura di grande rilevanza: l'Unicorno. Quest'Unicorno non appare fisicamente nel dramma, ma i caratteri ne parlano e la folla dei cittadini vuole uccidere la regina perché pensano che quest'ultima abbia un rapporto sessuale con l'Unicorno che, come Septimus dice è sia un'immagine che una fiera. È importante notare che nella terminologia yeatsiana 'l'immagine' si riferisce spesso all'anti-io dell'uomo, dunque anche l'Unicorno è un io antitetico, l'anti-io della fiera. Secondo McAteer, l'Unicorno simboleggia l'istante di un cambiamento rivoluzionario nella civiltà umana.⁶⁴ Dunque i rumori intorno all'intercorso sessuale tra la regina e l'Unicorno e la successiva insorgeza delle masse indicano l'avvicinarsi del cambiamento nella civiltà (secondo Yeats la sua epoca era in declino e lui aspettava l'arrivo di una nuova epoca d'oro all'inizio del Ventesimo secolo, alla fine del ciclo di due mila anni). Nel dramma questo cambiamento si manifesta nello scambio tra la regina inadeguata e Decima. Septimus dichiara che l'uomo è nessuno finché si è unito con un'immagine («Man is nothing till he is united to an image.»⁶⁵) Sembra che sia l'Unicorno che Decima si siano uniti ad un'immagine la quale è il loro anti-io. Anzi, Septimus punta sull'affinità tra l'Unicorno e Decima: Decima è bellissima e terribile (come l'Unicorno, ma selvaggia.⁶⁶ Di conseguenza, si potrebbe dire che l'Unicorno come immagine è il doppio della fiera, mentre Decima è il doppio della regina, e per di più l'Unicorno risulta di essere il doppio di Decima in quanto solo l'Unicorno è capace di diventare il nuovo Adamo.⁶⁷ Il nuovo Adamo simboleggia l'inizio della nuova epoca d'oro e secondo Yeats quell'epoca può essere raggiunta soltanto con l'assistenza degli uomini grandiosi (terribili) i quali possiedono il loro doppio (come, per esempio, Dante o Yeats stesso)⁶⁸.

⁶³ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 217, nota 26.

⁶⁴ Cfr. MCATEER, p. 158.

⁶⁵ YEATS, *Collected Plays*, p. 267.

⁶⁶ Cfr. YEATS, *Collected Plays*, p. 268.

⁶⁷ Cfr. YEATS, *Collected Plays*, p. 267.

⁶⁸ È importante notare che secondo l'interpretazione di Helen Vendler l'Unicorno in questo dramma simboleggi la creazione artistica e il *Daimon* dell'artista. (Cfr. HINDEN, Michael, *Yeats's Symbolic Farce: The Player Queen*, «Modern Drama», 14, 4, University of Toronto Press, 1971, p. 443, Web, il 20 aprile 2014) Il termine '*Daimon*' è di enorme rilevanza perché nella filosofia yeatsiana esso è l'equivalente dell'io antitetico, cosa che può essere raggiunto soltanto dall'individuo unico. L'Unicorno, però, nel dramma di Yeats, è accusato di non

Si vede che la persona e il personaggio si sono legati in vari modi, dunque la persona non soltanto si sdoppia ma può anche sparpagliarsi. In questo modo lo sdoppiamento dell'io e la molteplicità della personalità ci conducono ad una concezione più concreta di Pirandello: alla concezione della 'destituzione dell'io' che sembra di essere sostanzialmente analoga con l'idea yeatsiana del '*dissociation of personality*' in cui i drammi yeatsiani abbondano. Si tratta di una coscienza divisa nella mente dei personaggi. Sia il termine pirandelliano che quello di Yeats si manifestano nel fatto che nei drammi i caratteri mascherati o capaci di raggiungere il loro anti-io cercano di fuggire dalla loro persona originaria oppure tentano di aiutare le persone a trovare fuga dal loro io ordinario.

La destituzione dell'io, come il '*dissociation of personality*', è una sorta di coscienza divisa. McAteer spiega che «By 1884, according to George Russell, Yeats had already developed a theory of the divided consciousness. [...] He used the theme from time to time in his verse, [...] and was going to make it the subject of *The Shadowy Waters*.»⁶⁹ E, infatti, Yeats stesso afferma che il protagonista ne *L'acque d'ombra* cerca di trovare fuga dal suo io (da sé) attraverso l'amore di una donna bellissima⁷⁰, e vuole che anche i suoi marinari lo accompagnino, ma questi decidono di ritornare invece di andare con lui e la regina Dectora al paese magico per diventare immortali.

In *Sei personaggi*, i personaggi sono già nel loro io antitetico, poiché sono nati personaggi, e come Forgael fa con i suoi marinari, anche i sei personaggi cercano di far uscire gli attori e il Capocomico dalla loro persona per diventare anch'essi personaggi:

Il Padre. [...] Io la invito anzi a uscire da questo gioco
guardando la *Prima Attrice per prevenire*
— d'arte! d'arte! — che lei è solito di fare qua coi suoi attori; e torno a domandarle
seriamente: chi è lei?⁷¹

Sembra, perciò, che essere una persona si manifesta nel gioco d'arte che gli attori producono, e che non è realtà, ma soltanto un'illusione della realtà di cui il Padre li invita ad uscire.

Dal punto di vista della destituzione dell'io, quello dell'*Enrico IV* risulta di essere il dramma più complesso tra gli altri in quanto fino alla fine dell'atto III sembra che l'Ignoto

essere più casto; il popolo crede che l'Unicorno e la Regina si siano accoppiati e che, di conseguenza, non sono più casti, cosa che risulta nella sollevazione del popolo contro la Regina. Se l'Unicorno simboleggia la creazione artistica e il *Daimon*, allora la presupposta perdita della sua castità è infatti un segno della scomparsa dell'individuo unico.

⁶⁹ MCATEER, p. 77. [Entro 1884, secondo George Russell, Yeats aveva già sviluppato una teoria della coscienza divisa [...] Egli usava l'argomento di tanto in tanto nella sua poesia, [...] e stava per renderlo il tema de *L'acque d'ombra*.]

⁷⁰ Cfr. MCATEER, p. 78.

⁷¹ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 157.

voglia uscire dalla sua maschera e ritornare al suo io originario, ma nell'ultimo atto diventa evidente che Enrico desidera rimanere il maestro dei pupazzi, dunque delle persone alla corte e identificarsi con l'anti-io della sua persona per eternità, quando alla fine — dopo la morte di Belcredi — chiama loro attorno a sé e grida: «qua insieme, qua insieme... e per sempre!»⁷² Ariani ribadisce che a questo punto Enrico IV diventa veramente personaggio: «la sua persona è morta nell'atto supremo della vendetta, rimane la maschera e la pantomima [...] senza possibilità di fuga»⁷³.

Si vede che lo sdoppiamento dell'io, la molteplicità della personalità, la destituzione dell'io di Pirandello, poi il 'dissociation of personality' e l'idea della coscienza divisa di Yeats, pur essendo dei termini diversi, s'intrecciano e puntano sull'affinità tra le idee pirandelliane e quelle yeatsiane tra persona – io e personaggio – anti-io (maschera). Tali termini ugualmente dimostrano che si tratta di personalità opposte dell'uomo che sono diversissime, ma fortemente integrate e complementari, e che rendono l'uomo più eccezionale di quelli che possiedono soltanto la propria personalità originaria. Pirandello spiega ne *L'umorismo* che

le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale. Come affermarla una, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, appaia come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?⁷⁴

La questione include la risposta: la molteplicità della personalità rende impossibile per l'uomo di averne soltanto una, quella originaria, e per questo deve tendere a raggiungere anche il suo opposto, poiché, «non c'è uomo [...] che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo.»⁷⁵

2.5. Il ruolo della figura dello *Stage Manager*

Nei drammi trattati il personaggio che raggiunge la sua maschera è sempre la figura dello *Stage Manager* (il capocomico) che, però, non è mai quel carattere al quale questo nome è originariamente dato dall'autore. Lo *Stage Manager* in questi drammi (inteso, dunque, nel senso implicito) diventa una figura dominante, anzi, un maestro dei pupazzi, e quasi

⁷² PIRANDELLO, *Teatro*, p. 239.

⁷³ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 239.

⁷⁴ PIRANDELLO, *L'umorismo*, a cura di Graziella Pulce, Garzanti, 1995, p. 208.

⁷⁵ PIRANDELLO, *L'umorismo*, p. 208.

un'oppressore crudele e indifferente tramite il suo anti-io e la sua capacità di allontanarsi dalla vita quotidiana.

La maschera è indispensabile per diventare una personalità dominante sia nelle commedie di Pirandello sia nei drammi di Yeats. Yeats in "Per Amica Silentia Lunae" porta come esempi un santo e un uomo politico: San Francesco e Cesare Borgia: essi «riuscirono a diventare personalità dominanti e creative passando dallo specchio alla meditazione su una maschera.»⁷⁶ Yeats aggiunge che quando questo pensiero si fece strada nella sua mente, non fu più in gardo di vedere altro nella vita.⁷⁷ Tali personalità creative e terribili (nel senso grandioso e anche spaventoso per quanto riguarda la propria peculiarità, stranezza e superiorità intellettuale) sono presenti anche nei drammi qui trattati: in *Sei personaggi* i personaggi gradualmente riescono a persuadere il Capocomico il quale alle fine cerca di accontentare i personaggi e obbedisce a loro quasi in tutto, anzi, a volte difende loro invece dei suoi attori; nell'*Enrico IV* è soltanto indossando la maschera del re della Germania che l'Ignoto può dominare tutta la corte ed ogni singola persona; nel *Giuoco delle parti* Leone tiranneggia sua moglie e l'amante di quest'ultima indossando la maschera dell'indifferenza, della collaborazione e della tranquillità (l'opposto di quello che realmente sente, l'opposto di quello che il suo io quotidiano sentirebbe), e così facendo può costringerli a partecipare al giuoco delle parti; ne *L'acque d'ombra* Forgael domina i marinari con l'aiuto della sua arpa e tiranneggia la regina con l'aiuto dell'incanto (simboli della sua maschera); e infine, ne *L'attrice regina* è Decima che regge l'andamento e la sorte della prova, e sembra che tutti dipendano dalla sua volontà, anzi, Decima diventa la regista del suo dramma personale.

I *Sei personaggi* e *L'attrice regina* meritano una particolare attenzione perché in essi vi è un carattere che possiede il nome di Capocomico (*Stage Manager* nel dramma di Yeats), ma, sorprendentemente, non sono loro i *Stage Manager* veri e propri di questi due esempi del teatro nel teatro. In *Sei personaggi* sono i sei personaggi che diventano i veri e propri capocomici. E tra i personaggi quello più importante è la Figliastra, la quale, secondo Ariani, «[d]ei sei personaggi [...] è quella che ha più aggressività esibizionistica, la tensione più violenta a rappresentarsi.»⁷⁸ Dunque è lei che con la sua personalità violentemente e appassionatamente eccentrica emerge anche dagli altri personaggi — è soltanto lei che ride impietosamente della recita degli attori così attirando l'attenzione alla loro mancanza di passione artistica. In modo analogo ad Enrico IV, anche lei mostra una pazzia finta, o meglio,

⁷⁶ YEATS, *Per Amica*, p. 44.

⁷⁷ Cfr. YEATS, *Per Amica*, p. 44.

⁷⁸ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 127, nota 89.

una pazzia lucidissima, segno della sua genialità e del suo io antitetico. È il Padre (il quale biologicamente non è suo padre) che dichiara l'inclinazione della Figliastro alla pazzia:

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

Il Padre. No, che pazza! È peggio!⁷⁹

La Figliastro, dunque, appare una vera e propria attrice tragica caratterizzata da una pazzia lucida, e in più, lei è spinta dalla vendetta: vuole rivedere, rivivere la scena tragica nella casa di Madama Pace e vuole vendetta per la morte del suo vero padre, della Bambina e del Figlio (quest'ultimo viene ucciso dal Giovinetto alla fine del dramma come parte della recita così dimostrando agli attori e al Capocomico che si tratta di realtà): «È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena!»⁸⁰ Per la sua volontà di recitare quella scena, sembra che sia la Figliastro a dare dei comandi e dei consigli agli attori e anche al Capocomico. La sua dominazione s'inizia veramente nell'atto II, all'inizio del quale lei dirige la preparazione della scena facendo attenzione ad ogni singolo dettaglio; poi, incessantemente contraddice al Capocomico ostacolando così prima la prova del *Giuoco delle parti*, poi anche la prova della loro scena. Anche il Capocomico stesso punta su questo comportamento della Figliastro: «Oh guarda! Ma insomma, dirige lei o dirigo io?»⁸¹ E, infatti, dirigeva lei. Ad un certo punto lei stessa dichiara che anche nel passato aveva tiranneggiato tutti.⁸² Verso la fine del dramma, una delle indicazioni di scena attribuisce alla Figliastro una «virtù magica» con cui può convincere sua madre di rappresentare la parte a lei assegnata nella scena. Di conseguenza, questa Figliastro apparentemente pazza, domina i suoi pupazzi (inclusi anche gli altri personaggi) con questa sua virtù magica che assieme al suo comportamento pazzesco diventa un segno inequivocabile del suo io mascherato.

Si può dire che in *Sei personaggi*, la gerarchia dei caratteri, per quanto riguarda il livello della loro eccezionalità, comincia con la Figliastro per la sua virtù magica, poi tocca agli altri cinque personaggi, e alla fine alle persone, dunque, agli attori e al Capocomico. Sia i personaggi che gli attori vedono la Figliastro come pazza, e in modo analogo anche i personaggi insieme vengono considerati pazzi dagli attori. Ma nella questione della pazzia vi è un rovesciamento spiegato dal Padre: «Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè di crearne di verosimili, che, se pazzia è, questa è

⁷⁹ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 114.

⁸⁰ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 118.

⁸¹ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 143.

⁸² Cfr. PIRANDELLO, *Teatro*, p. 126.

pur l'unica ragione del loro mestiere.»⁸³ Con queste parole il Padre s'intende che si parla di pazzia quando uno crea una cosa verosimile solo per farla sembrare vera e reale, perché una cosa tale, pur parendo reale, non lo è. Dunque il Padre rovescia la prospettiva: sono pazzi gli attori perché vogliono creare l'illusione della realtà, mentre essi, i sei personaggi, sono normali in quanto rappresentano la realtà vera e propria senza finzione.

L'attrice regina di Yeats ugualmente presenta un carattere che porta il nome 'Stage Manager' e un personaggio che gli toglie il ruolo. Similmente ad Enrico IV e alla Figlistra, anche Decima è considerata pazza dagli altri, perché si vede il demonio nei suoi occhi che, per le persone quotidiane, sembra un segno sinistro. Nona, quando Decima le toglie i forbici, dichiara addirittura che Decima sta soltanto fingendo di non essere interessata, e che lei è una pazza che ucciderà o Nona o se stessa, e poi si rivolge al Capocomico chiedendogli invano di intervenire: «O, she has taken my scissors, she is only pretending not to care. Look at her! She is mad! Take them away from her! Hold her hand! She is going to kill me or to kill herself. [To Stage Manager] Why don't you interfere? My God! She is going to kill me.»⁸⁴ Questo brano evidenzia due cose: il fatto che Decima sembra una pazza per Nona solo perché si comporta in modo strano e sembra accettare passivamente che Nona le aveva tolto suo marito Septimus; ma il brano allude anche all'inerzia del carattere dello *Stage Manager* che, però, non è in grado di dirigere perché Decima lo opprime: «She is doing it all to stop the rehearsal, out of vengeance; and you stand there and do nothing.»⁸⁵ E, invero, Decima domina tutto il dramma, diventando così il vero capocomico, e rende la prova impossibile per due motivi: per eliminare il suo nemico Nona, escludendola dal gruppo degli attori, e per realizzare il suo sogno. Come la Figlistra, anche lei è spinta dalla vendetta e dalla passione che la rende pazza agli occhi degli altri, ma che è una caratteristica fondamentale della sua maschera.

Il giuoco delle parti, *l'Enrico IV* e *L'acque d'ombra* sono interessanti perché nella loro *dramatis personae* non c'è alcun capocomico concreto, ma sono i personaggi che svolgono implicitamente il ruolo del capocomico e così quello del maestro dei pupazzi. Nel *Giuoco delle parti* Leone diventa il maestro dei suoi pupazzi, dunque, di sua moglie e di Guido Venanzi. In questo dramma sembra che sia pazza sua moglie e non lui, ma in realtà, la moglie finge la pazzia per eliminare suo marito, mentre sembra che Leone abbia una nascosta, professionale pazzia che lo rende capace di restare spaventosamente tranquillo di fronte al comportamento di Silia. Lui, similmente all'attrice regina, è un crudele e indifferente maestro

⁸³ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 111.

⁸⁴ YEATS, *Collected Plays*, p. 264.

⁸⁵ YEATS, *Collected Plays*, p. 264. [Lei sta facendo tutto questo per porre una fine alla prova, spinta dalla vendetta; e tu stai qui non facendo nulla.]

dei suoi fantocci, e anche Leone è spinto dal desiderio di vendetta, siccome anche in questo dramma c'è un triangolo d'amore (Silia, Guido, Leone) in cui i primi due vogliono eliminare l'ultimo, ma quest'ultimo, Leone, riconosce che gli altri vogliono ingannarlo (come nel caso di Enrico IV) e li fa una trappola e li gioca.

In realtà, quello che Leone fa con i suoi pupazzi non è soltanto un giuoco delle parti, ma, per usare la terminologia pirandelliana, è il gioco del «vuoto» e del «pieno» simboleggiati dal guscio e dal tuorlo dell'uovo. Ciò significa, nelle parole di Ariani, che «per sopravvivere in una società caotica dominata dal caso, che ti può colpire negli affetti quando sei più vulnerabile e non puoi difenderti, bisogna svuotarsi di ogni sentimento, di ogni passione, riducendoli a concetti, astrazioni da contemplare freddamente»⁸⁶. Dunque Leone può perfettamente tiranneggiare i suoi pupazzi in questo gioco proprio per la sua indifferenza, anzi, per la mancanza dei sentimenti: sembra che a lui non interessi il rapporto amoroso tra sua moglie e Guido, e sembra che non si accorga delle isterie e del comportamento caparbio e capriccioso di Silia, perché svuotato da ogni passione. Questa sua caratteristica lo distingue dai personaggi degli altri drammi che sono spinti dalla passione. Tra gli altri drammi è soltanto Decima de *L'attrice regina* che prova essere indifferente quando viene a sapere il rapporto tra Nona e suo marito, ma lei non può svuotarsi così perfettamente dai suoi sentimenti come Leone riesce a farlo. Questa indifferenza è l'opposto di quel comportamento che il suo io avrebbe, e riesce a costruire questa maschera alla perfezione, e così diventa il capocomico vero e proprio del dramma creato da lui stesso.

Sembra che qui tutto sia rovesciato, che tutto sia l'opposto di quello che dovrebbe essere. Ariani mette in evidenza che qui «la normalità è follia, la razionalità è insensatezza, il gioco è crudeltà mentale [perché il culmine del suo gioco sta nel fare uccidere Guido mentre sta facendo la colazione], il pieno è vuoto perché tutto è apparenza, menzogna, finzione, ma il vuoto è pieno perché, senza impostura, è impossibile relazionare socialmente. Si finge per essere accettati, si accetta chi sa fingere.»⁸⁷ La genialità di Leone sta nel fatto che lui realizza che deve fingersi per vincere questo gioco ed è capace di indossare la maschera dell'indifferenza che è l'opposto del proprio io. Soltanto in questo modo è possibile per lui farsi capo del gioco e muoversi arbitrariamente e con indifferente crudeltà i suoi pupazzi.

Di conseguenza, sia Enrico che i sei personaggi, Decima e anche Forgael, tutti possono dominare gli altri e diventare la loro maschera tragica perché si sono allontanati dalla vita normale, quotidiana caratterizzata dai doveri e dalle norme sociali che sono assolutamente

⁸⁶ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 11.

⁸⁷ PIRANDELLO, *Teatro*, p. 12.

vuoti. È questo distanziamento che li rende capaci di diventare i veri capocomici e nello stesso tempo attori tragici del loro micro-teatro.

Possiamo dire che in questi drammi i personaggi i quali fanno il loro teatro, e dunque una sorta di arte, fanno anche il capocomico di tutta la trama. I personaggi dei drammi trattati sono, in realtà, tragici attori-pazzi e costringono gli altri caratteri a partecipare al loro teatro orribile. Questo teatro orribile si basa sull'oppressione delle persone da parte dei personaggi. L'oppressione e la dominazione degli altri è un aspetto rilevante nel sistema yeatsiano dell'anti-io. Yeats ribadisce che l'impulso antitetico può divenire un fanatismo e un terrore, che prima di tutto opprime l'ignorante e anche l'innocente.⁸⁸ Pare che Yeats suggerisca qui la caratteristica dell'anti-io secondo cui esso può trasformarsi in terrore. È questo teatro dell'orrore che si manifesta nel *Giuoco delle parti*, in *Sei personaggi*, nell'*Enrico IV* e anche ne *L'attrice regina*.

⁸⁸ Cita David. A. ROSS, p. 427.

3. Conclusione

I discorsi precedenti potevano delucidare che ci fossero delle affinità considerevoli tra il drammaturgo girgentino e Yeats, e potevano illustrare che quello che affascinava il drammaturgo irlandese in Pirandello era l'idea della maschera, la quale costituiva la base di un teatro rivoluzionario, e dunque del teatro dell'io antitetico che ha posto fine alla ragione d'essere del teatro tradizionale sia nel caso di Pirandello che in quello di Yeats. Il teatro dell'io antitetico si basava sull'idea della differenza tra persona e personaggio in Pirandello, e tra l'io e l'anti-io in Yeats tra i quali il personaggio e l'anti-io rappresentavano la maschera dei primi. Queste concezioni sono assai complesse e elaboratissime in tutti i due autori e celebrano la superiorità della maschera, dell'io antitetico il quale risulta altamente artistico, eccezionale e più vivo perché spinto dalla passione, caratterizzato da una spontaneità e autenticità, pur parendo spesso meramente una pazzia del carattere che indossa la maschera del suo io. Ancora, si osserva che anche l'io ha delle capacità — anche se legato alla vita quotidiana — in quanto può sdoppiarsi, moltiplicarsi e sparpagliarsi nell'uomo conducendo quest'ultimo al suo anti-io riflesso in una coscienza divisa. Nei drammi trattati la divisione tra persona – personaggio e io – anti-io si rivela nella mancanza di passione e nel meccanismo delle persone (attori, persone alla corte, marinari). Si può dire che oltre ai personaggi rappresentati nei drammi anche i loro creatori risultano di essere personalità eccezionali: Pirandello e Yeats elaboravano la concezione della destituzione dell'io basata su una coscienza divisa, ma anch'essi vivevano in una personalità e coscienza complessa in cui vi era una continua lotta tra le diverse parti del loro io. Pirandello, perciò, si considera spesso un uomo «fuori di chiave» che, secondo lui stesso si scopre nella grottesca situazione d'essere contemporaneamente «violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario»⁸⁹. Si tratta, di conseguenza, di una lotta tra gli opposti, e per questo Enzo Lauro conclude che l'uomo «fuori di chiave» è allo stesso tempo «violino e contrabbasso, e perciò né violino né contrabbasso»⁹⁰. In questa prospettiva si può dire che analogamente a Pirandello, anche Yeats era un uomo «fuori di chiave» insieme a tutti i personaggi complessi e straordinari creati dai loro due: tutti erano sia il loro io e l'opposto dell'io, la maschera (sia violino che contrabbasso), ma per via della continua lotta tra le due, non erano né il primo né l'ultimo, ma tutti i due insieme, l'io integrato nella maschera e viceversa — una divisione che rende l'esistenza dell'uomo uno

⁸⁹ PIRANDELLO, *L'umorismo*, p. 189.

⁹⁰ LAURETTA, p. 148.

stato elevato ed eccezionale. Yeats non a caso rammenta le linee di un suo vecchio diario in cui confessa: «Credo che la felicità dipenda esclusivamente dalla forza con cui si assume la maschera di un'altra esistenza, dal rinascere come qualcosa che è diverso dal proprio io, qualcosa che si crea in un attimo e si rinnova in eterno»⁹¹.

⁹¹ YEATS, *Per Amica*, p. 45.

4. Opere citate

- DI SACCO, Paolo, *L'epopeia del personaggio: uno studio sul teatro di Pirandello*, Roma, Lucarini, 1984.
- ELLMANN, Richard, *Yeats: The Man and the Masks*, London, Faber and Faber, 1961.
- GHIRARDI, Pedro Garcez, *Yeats as a Reader of Italian Literature: Some Considerations*, «Notandum» 9, 5, 2002, n. p., Web, il 20 aprile 2014.
<http://www.hottopos.com/notand9/pedro.htm>
- HINDEN, Michael, *Yeats's Symbolic Farce: The Player Queen*, «Modern Drama», 14, 4, University of Toronto Press, 1971, Web, il 20 aprile 2014.
- LAURETTA, Enzo, *Luigi Pirandello: Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano, Mursia, 1980.
- MEIHUIZEN, Nicholas, *Doubling desire: The Yeatsian Daimon*, «Literator», 23, 1, 2002 (Aprile), pp. 73-83.
<http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/321/290>
- MCATEER, Michael, *Yeats and European Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 2010.
- PIRANDELLO, Luigi, *Teatro*, a cura di Marco Arian, Torino, Società Editrice Internazionale, 1994.
- , *L'umorismo*, Torino, Garzanti, 1995.
- ROSS, David A., *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Fact on File, 2009, Web, il 15 luglio 2014.
- YEATS, William Butler, *The Collected Plays of W. B. Yeats*, New York, Macmillan, 1968.
- , *Per Amica Silentia Lunae*, a cura di Gino Scatista, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1986.