

TEATRO ATTIVO
CENTRO



Centro Teatro Attivo in collaborazione con
Associazione Culturale Rudin 04
presentano

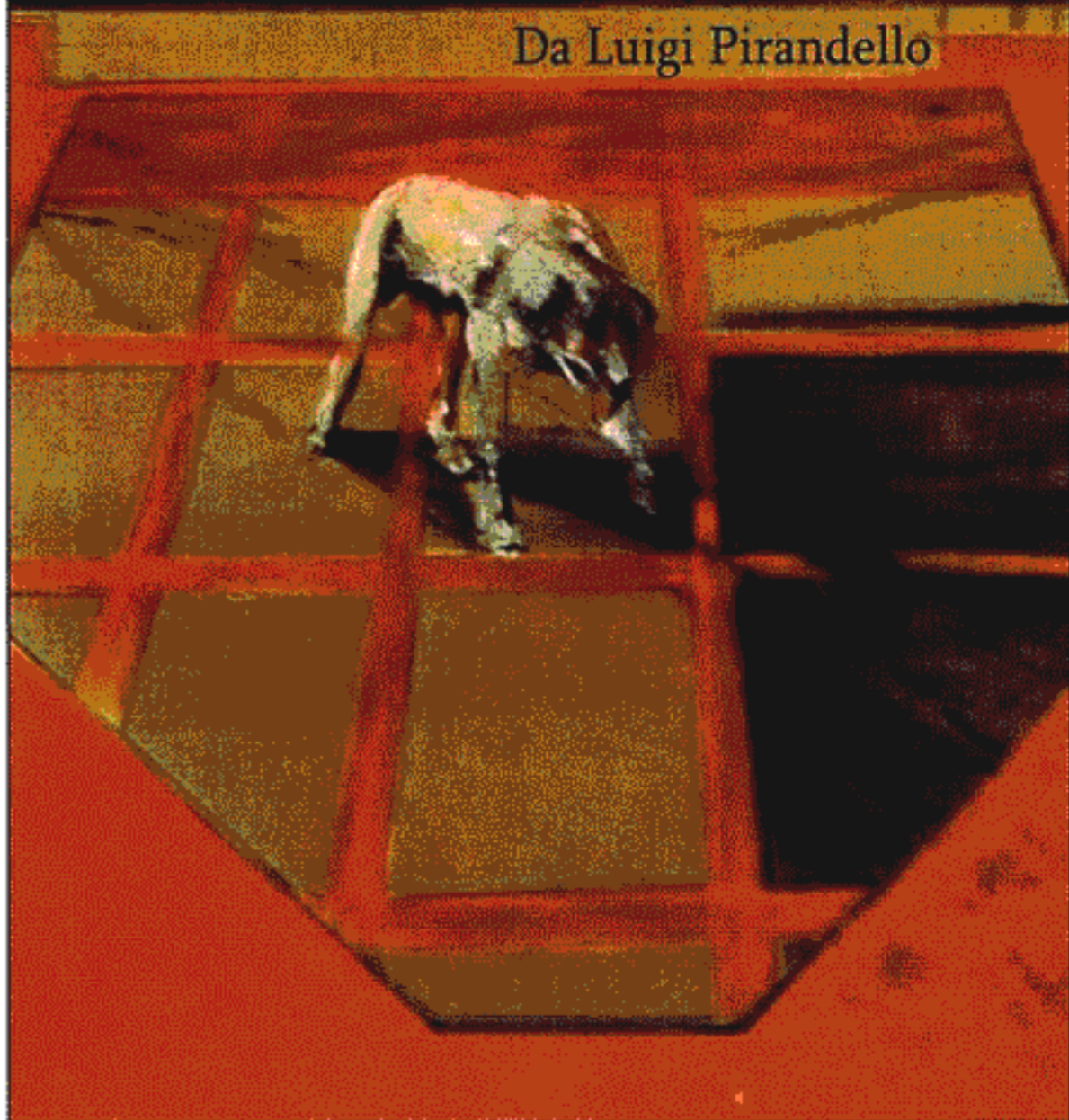


Roberto Trifirò

in

PICCINI'

Da Luigi Pirandello



DAL 12 APRILE AL 6 MAGGIO 2007

(lunedì e martedì riposo)

ORE 21.00

SPAZIO ZAZIE

Via Lomazzo, 11 - Milano

Tel. 02. 34.53.78.52

www.spaziozazie.it

REGIA Roberto Trifirò

SCENE

Sonia Bonacina

COSTUME

Liliana Petrucci

LUCI

Damiano Pedace

TRUCCO

Maria Boykova

UFFICIO STAMPA

Antonella Colombo

PICCINT'

Da Luigi Pirandello

Un uomo solo parla per se stesso.
O per un interlocutore inesistente.
Diventa personaggio attraverso la parola.
E solo quando comincia a raccontare di sé ad alta voce
scopre quale è veramente egli stesso:
la colpa, la società, il peccato, la famiglia, la vita, la morte prendono
consistenza come una lastra fotografica al reagente degli acidi:
l'atto della parola diviene una forma di confessione e di espiazione;
i drammi si compiono parlandone;
fino a quando tutto rimane sepolto nel fondo della coscienza,
l'uomo è tranquillo; parlando, l'uomo crea e foggia se stesso,
stabilisce il suo destino, s'inventa e si scopre...

Ne consegue uno dei motivi fondamentali dell'opera pirandelliana:
il dualismo tra la *Vita*, che è spontaneità assoluta, attività creatrice,
slancio perenne di libertà, creazione continua del nuovo e del diverso,
e la *Forma*, che tende a reinserrarla in sé;
e la *Vita*, di volta in volta, vi urta contro, la infrange, la dissolve,
la fluidifica per passare più lontano, creatrice infaticata e perenne.

L'essenza del conflitto diventa la lotta
fra la primigenia nudità della vita
e l'abito o la maschera
con cui il protagonista pretende
o è costretto dalla società a pretendere di rivestirla.

Maschera nuda. Vita nuda.

Roberto Trifirò

PICCINI'

Il testo

Quand'ho qualcuno attorno, non la guardo mai, ma sento che mi guarda lei, mi guarda, mi guarda senza staccarmi un momento gli occhi d'addosso.

Vorrei farle intendere, a quattr'occhi, che non è nulla; che stia tranquilla; che non potevo permettermi con altri questo breve atto, che per lei non ha alcuna importanza e per me è tutto. Lo compio ogni giorno al momento opportuno, nel massimo segreto, con spaventosa gioja, perché vi assaporo, tremando, la voluttà d'una divina, cosciente follia, che per un attimo mi libera e mi vendica di tutto.

Dovevo essere sicuro (e la sicurezza mi parve di poterla avere solamente con lei) che questo mio atto non fosse scoperto. Giacché, se scoperto, il danno che ne verrebbe, e non soltanto a me, sarebbe incalcolabile. Sarei un uomo finito. Forse m'acchiapperebbero, mi legherebbero e mi trascineranno, atterriti, in un ospizio di matti.

Il terrore da cui tutti sarebbero presi, se questo mio atto fosse scoperto, ecco, lo leggo ora negli occhi della mia vittima.

Sono affidati a me la vita, l'onore, la libertà, gli averi di gente innumerevole che m'assedia dalla mattina alla sera per avere la mia opera, il mio consiglio, la mia assistenza; d'altri doveri altissimi sono gravato, pubblici e privati: ho moglie e figli, che spesso non sanno essere come dovrebbero, e che perciò hanno bisogno d'esser tenuti a freno di continuo dalla mia autorità severa, dall'esempio costante della mia obbedienza inflessibile e inappuntabile a tutti i miei obblighi, uno più serio dell'altro, di marito, di padre, di cittadino, di professore di diritto, d'avvocato. Guaj, dunque, se il mio segreto si scoprisse!

La mia vittima non può parlare, è vero. Tuttavia, da qualche giorno, non mi sento più sicuro. Perché, se è vero che non può parlare, mi guarda, mi guarda con tali occhi e in questi occhi è così chiaro il terrore, che temo qualcuno possa da un momento all'altro accorgersene, essere indotto a cercarne la ragione.

Sarei, ripeto, un uomo finito. Il valore dell'atto ch'io compio può essere stimato e apprezzato solamente da quei pochissimi, a cui la vita si sia rivelata come d'un tratto s'è rivelata a me.

Dirlo e farlo intendere, non è facile. Mi proverò.

[Da "La carriola"]

Ultimamente, studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che ora manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno.

In prima, sì, mi sembra che molti l'abbiano questa certezza, dal modo con cui tra loro si guardano e si salutano, correndo di qua, di là, dietro alle loro faccende o ai loro capricci. Ma poi, se mi fermo a guardarli un po' addentro negli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano. Taluni addirittura si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se per poco io seguitassi a scrutarli, m'ingiurierebbero o m'aggredirebbero.

No, via, tranquilli. Mi basta questo: sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena appena quest'oltre baleni negli occhi d'uno che come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate, vi irritate.

Conosco anch'io il congegno esterno, vorrei dir meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie. Oggi, così e così; questo e quest'altro da fare; correre qua, con l'orologio alla mano, per essere in tempo là. - No, caro, grazie: non posso! - Ah sì, davvero? Beato te! Debbo scappare... - Alle undici, ho una colazione. - Il giornale, la borsa, l'ufficio, il tribunale... - Bel tempo, peccato! Ma gli affari... Chi passa? Ah, un carro funebre... Un saluto, di corsa, a chi se n'è andato. - E di nuovo il giornale, la borsa, l'ufficio, il tribunale...

Nessuno ha tempo o modo d'arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che soprattutto gli convenga, ciò che gli possa dare quella certezza vera, nella quale solamente potrebbe trovar riposo. Il riposo che ci è dato dopo tanto fragore e tanta vertigine è invece gravato da tale stanchezza, intronato da tanto stordimento, che non ci è più possibile raccoglierci un minuto a pensare.

E allora svaghiamoci! Sì. Più faticosi e complicati del lavoro troviamo gli svaghi che ci si offrono; sicché dal riposo non otteniamo altro che un accrescimento di stanchezza.

E torno a guardare per via le donne, come vestono, come camminano, i cappelli che portano in capo; gli uomini, le arie che hanno o che si danno; ne ascolto i discorsi, i propositi; e in certi momenti mi sembra così impossibile credere alla realtà di quanto vedo e sento, che non potendo d'altra parte credere che tutti facciano per ischerzo, mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e s'accelera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che questa presto proromperà frenetica a sconvolgere e a distruggere tutto. Sarebbe forse, in fin de' conti, tanto di guadagnato. Non per altro, badiamo: per fare una volta tanto punto e daccapo.

Qua da noi, in Italia, non siamo ancora arrivati ad assistere allo spettacolo, che dicono frequente in America, di uomini che a mezzo d'una qualche faccenda, fra il tumulto della vita, traboccano giù, fulminati. Ma forse, Dio ajutando, ci arriveremo presto. So che tante cose si preparano in Italia. Ah, si lavora! Lavorare! Lavorare! E io, modestamente, sono uno dei lavoratori.

[Da "I quaderni di Serafino Gubbio"]

Ritornavo, quindici giorni or sono, da Perugia, ove mi ero recato per affari della mia professione.

Uno degli obblighi miei più gravi è quello di non avvertire la stanchezza che m'opprime, il peso enorme di tutti i doveri che mi sono e mi hanno imposto, e di non indulgere minimamente al bisogno di un po' di distrazione, che la mia mente affaticata di tanto in tanto reclama. L'unica che mi possa concedere, quando mi vince troppo la stanchezza per una briga a cui attendo da tempo, è quella di volgermi a un'altra nuova.

M'ero perciò portate in treno, nella busta di cuojo, alcune carte nuove da studiare. A una prima difficoltà incontrata nella lettura, avevo alzato gli occhi e li avevo volti verso il finestrino. Guardavo fuori, ma non vedevo nulla. Veramente non potrei dire che non vedessi nulla. Gli occhi vedevano; vedevano e forse godevano per conto loro della grazia e della soavità della campagna umbra.

Ma io, certo, non prestavo attenzione a ciò che gli occhi vedevano.

Non pensavo a ciò che vedevo e non pensai più a nulla: restai, per un tempo incalcolabile, come in una sospensione vaga e strana, ma pur chiara e placida. Ariosa. Lo spirito mi s'era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita, ove avvertiva appena, chi sa come, con una delizia che non gli pareva sua, il brulichio d'una vita diversa, non sua, ma che avrebbe potuto esser sua, non qua, non ora, ma là, in quell'infinita lontananza; d'una vita remota, che forse era stata sua, non sapeva come né quando; di cui gli alitava il ricordo indistinto non d'atti, non d'aspetti, ma quasi di desiderii prima svaniti che sorti; con una pena di non essere, angosciata, vana e pur dura, quella stessa dei fiori, forse, che non han potuto sbocciare; il brulichio, insomma, di una vita che era da vivere, là lontano lontano, donde accennava con palpiti e guizzi di luce; e non era nata; nella quale esso, lo spirito, allora sí, ah, tutto intero e pieno si sarebbe ritrovato; anche per soffrire, non per godere soltanto, ma di sofferenze veramente sue.

Gli occhi a poco a poco mi si chiusero, senza che me n'accorgessi, e forse seguitai nel sonno il sogno di quella vita che non era nata. Dico forse, perché, quando mi destai, tutto indolenzito e con la bocca amara, acre e arida, già prossimo all'arrivo, mi ritrovai d'un tratto in tutt'altro animo, con un senso d'atroce afa della vita, in un tetro, plumbeo attonimento, nel quale gli aspetti delle cose più consuete m'apparvero come vôtati di ogni senso, eppure, per i miei occhi, d'una gravezza crudele, insopportabile.

Con quest'animo scesi alla stazione, montai sulla mia automobile che m'attendeva all'uscita, e m'avviai per ritornare a casa.

Ebbene, fu nella scala della mia casa; fu sul pianerottolo innanzi alla mia porta. Io vidi a un tratto, innanzi a quella porta scura, color di bronzo, con la targa ovale, d'ottone, su cui è inciso il mio nome, preceduto dai miei titoli e seguito da' miei attributi scientifici e professionali, vidi a un tratto, come da fuori, me stesso e la mia vita, ma per non riconoscermi e per non riconoscerla come mia.

Spaventosamente d'un tratto mi s'impose la certezza, che l'uomo che stava davanti a quella porta, con la busta di cuojo sotto il braccio, l'uomo che abitava là in quella casa, non ero io, non ero stato mai io.

Conobbi d'un tratto d'essere stato sempre come assente da quella casa, dalla vita di quell'uomo, non solo, ma veramente e propriamente da ogni vita. Io non avevo mai vissuto; non ero mai stato nella vita; in una vita, intendo, che potessi riconoscer mia, da me voluta e sentita come mia. Anche il mio stesso corpo, la mia figura, quale adesso improvvisamente m'appariva, così vestita, così messa sú, mi parve estranea a me; come se altri me l'avesse imposta e combinata, quella figura, per farmi muovere in una vita non mia, per farmi compiere in quella vita, da cui ero stato sempre assente, atti di presenza, nei quali ora, improvvisamente, il mio spirito s'accorgeva di non essersi mai trovato, mai, mai! Chi lo aveva fatto così, quell'uomo che figurava me? chi lo aveva voluto così? chi così lo vestiva e lo calzava? chi lo faceva muovere e parlare così? chi gli aveva imposto tutti quei doveri uno piú gravoso e odioso dell'altro? Commendatore, professore, avvocato, quell'uomo che tutti cercavano, che tutti rispettavano e ammiravano, di cui tutti volevan l'opera, il consiglio, l'assistenza, che tutti si disputavano senza mai dargli un momento di requie, un momento di respiro - ero io? io? propriamente? ma quando mai? E che m'importava di tutte le brighe in cui quell'uomo stava affogato dalla mattina alla sera; di tutto il rispetto, di tutta la considerazione di cui godeva, commendatore, professore, avvocato, e della ricchezza e degli onori che gli erano venuti dall'assiduo scrupoloso adempimento di tutti quei doveri dell'esercizio della sua professione?

Ed erano lí, dietro quella porta che recava su la targa ovale d'ottone il mio nome, erano lí una donna e quattro ragazzi, che vedevano tutti i giorni con un fastidio ch'era il mio stesso, ma che in loro non potevo tollerare, quell'uomo insoffribile che dovevo esser io, e nel quale io ora vedevo un estraneo a me, un nemico. Mia moglie? i miei figli? Ma se non ero stato mai io, veramente, se veramente non ero io (e lo sentivo con spaventosa certezza) quell'uomo insoffribile che stava davanti alla porta; di chi era moglie quella donna, di chi erano figli quei quattro n quel momento, se avesse avuto un corpo, il suo vero corpo, la sua vera ragazzi? Miei, no! Di quell'uomo, di quell'uomo che il mio spirito, la mia figura, avrebbe preso a calci o afferrato, dilacerato, distrutto, insieme con tutte quelle brighe, con tutti quei doveri e gli onori e il rispetto e la ricchezza, e anche la moglie, sí, fors'anche la moglie...

Ma i ragazzi?

Mi portai le mani alle tempie e me le strinsi forte.

No. Non li sentii miei. Ma attraverso un sentimento strano, penoso, angoscioso, di loro, quali essi erano fuori di me, quali me li vedevo ogni

giorno davanti, che avevano bisogno di me, delle mie cure, del mio consiglio, del mio lavoro; attraverso questo sentimento e col senso d'atroce afa col quale m'ero destato in treno, mi sentii rientrare in quell'uomo insoffribile che stava davanti alla porta.

Trassi di tasca il chiavino; aprii quella porta e rientrai anche in quella casa e nella vita di prima.

Ora la mia tragedia è questa. Dico mia, ma chi sa di quanti! Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive piú: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte.

Pochissimi lo sanno; i piú, quasi tutti, lottano, s'affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi piú da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'esser vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è piú in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di piú in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire.

Il mio caso è anche peggiore. Io vedo non ciò che di me è morto; vedo che non sono mai stato vivo, vedo la forma che gli altri, non io, mi hanno data, e sento che in questa forma la mia vita, una mia vera vita, non c'è stata mai. Mi hanno preso come una materia qualunque, hanno preso un cervello, un'anima, muscoli, nervi, carne, e li hanno impastati e foggiate a piacer loro, perché compissero un lavoro, facessero atti, obbedissero a obblighi, in cui io mi cerco e non mi trovo. E grido, l'anima mia grida dentro questa forma morta che mai non è stata mia: - Ma come? io, questo? io, così? ma quando mai? - E ho nausea, orrore, odio di questo che non sono io, che non sono stato mai io; di questa forma morta, in cui sono prigioniero, e da cui non mi posso liberare.

E ho nausea, orrore, odio, di questo che non sono io, che non sono

io, non stato mai io; di questa forma morta, in cui sono prigioniero, e da cui non mi posso liberare.

[Da "La carriola"]

Io mi sento preso in questa trappola della morte, che mi ha staccato dal flusso della vita in cui scorrevo senza forma, e mi ha fissato nel tempo, in questo tempo!

Perché in questo tempo?

Potevo scorrere ancora ed esser fissato più là, almeno, in un'altra forma, più là... Sarebbe stato lo stesso, tu pensi? Eh sì, prima o poi... Ma sarei stato un altro, più là, chi sa chi e chi sa come; intrappolato in un'altra sorte; avrei veduto altre cose, o forse le stesse, ma sotto aspetti diversi, diversamente ordinate.

Tu non puoi immaginare l'odio che m'ispirano le cose che vedo, prese con me nella trappola di questo mio tempo; tutte le cose che finiscono di morire con me, a poco a poco! Odio e pietà! Ma più odio, forse, che pietà.

È vero, sì, caduto più là nella trappola, avrei allora odiato quell'altra forma, come ora odio questa; avrei odiato quell'altro tempo, come ora questo, e tutte le illusioni di vita, che noi morti d'ogni tempo ci fabbrichiamo con quel po' di movimento e di calore che resta chiuso in noi, del flusso continuo che è la vera vita e non s'arresta mai.

Siamo tanti morti affaccendati, che c'illudiamo di fabbricarci la vita.

Ci accoppiamo, un morto e una morta, e crediamo di dar la vita, e diamo la morte... Un altro essere in trappola!

- Qua, caro, qua; comincia a morire, caro, comincia a morire... Piangi, eh? Piangi e sguizzi... Avresti voluto scorrere ancora? Sta' bonino, caro! Che vuoi farci? Preso, co-a-gu-la-to, fissato... Durerà un pezzetto! Sta' bonino...

Ah, finché siamo piccini, finché il nostro corpo è tenero e cresce e non pesa, non avvertiamo bene d'esser presi in trappola! Ma poi il corpo fa il groppo;

cominciamo a sentirne il peso; cominciamo a sentire che non possiamo più muoverci come prima.

Io vedo, con ribrezzo, il mio spirito dibattersi in questa trappola, in questa forma morta.

[Da "La trappola"]

Forma gravata di doveri, che non sento miei, oppressa da brighe di cui non m'importa nulla, fatta segno d'una considerazione di cui non so che farmi; forma che è questi doveri, queste brighe, questa considerazione, fuori di me, sopra di me; cose vuote, cose morte che mi pesano addosso, mi soffocano, mi schiacciano e non mi fanno più respirare.

Liberarmi? Ma nessuno può fare che il fatto sia come non fatto, e che la morte non sia, quando ci ha preso e ci tiene.

Ci sono i fatti. Quando tu, comunque, hai agito, anche senza che ti sentissi e ti ritrovassi, dopo, negli atti compiuti; quello che hai fatto resta, come una prigione per te. E come spire e tentacoli t'avviluppano le conseguenze delle tue azioni. E ti grava attorno come un'aria densa, irrespirabile la responsabilità, che per quelle azioni e le conseguenze di esse, non volute o non prevedute, ti sei assunta. E come puoi più liberarti? Come potrei io nella prigione di questa forma non mia, ma che rappresenta me quale sono per tutti, quale tutti mi conoscono e mi vogliono e mi rispettano, accogliere e muovere una vita diversa, una mia vera vita? una vita in una forma che sento morta, ma che deve sussistere per gli altri, per tutti quelli che l'hanno messa sù e la vogliono così e non altrimenti? Dev'essere questa, per forza. Serve così, a mia moglie, ai miei figli, alla società, cioè ai signori studenti universitari della facoltà di legge, ai signori clienti che mi hanno affidato la vita, l'onore, la libertà, gli averi. Serve così, e non posso mutarla, non posso prenderla a calci e levarmela dai piedi; ribellarmi, vendicarmi, se non per un attimo solo, ogni giorno, con l'atto che compio nel massimo segreto, cogliendo con trepidazione e circospezione infinita il momento opportuno, che nessuno mi veda.

Ecco. Ho una vecchia cagna lupetta, da undici anni per casa, bianca e nera, grassa, bassa e pelosa, con gli occhi già appannati dalla vecchietta.

Tra me e lei non c'erano mai stati buoni rapporti. Forse, prima, essa non approvava la mia professione, che non permetteva si facessero rumori per casa; s'era messa però ad approvarla a poco a poco, con la vecchiaia; tanto che, per sfuggire alla tirannia capricciosa dei ragazzi, che vorrebbero ancora ruzzare con lei giù in giardino, aveva preso da un pezzo il partito di rifugiarsi qua nel mio studio da mane a sera, a dormire sul tappeto col musetto aguzzo tra le zampe. Tra tante carte e tanti libri, qua, si sentiva protetta e sicura. Di tratto in tratto schiudeva un occhio a guardarmi, come per dire: - Bravo, sì, caro: lavora; non ti muovere di lì, perché è sicuro che, finché stai lì a lavorare, nessuno entrerà qui a disturbare il mio sonno.

Così pensava certamente la povera bestia. La tentazione di compiere su lei la mia vendetta mi sorse, quindici giorni or sono, all'improvviso, nel vedermi guardato così.

Non le faccio male; non le faccio nulla. Appena posso, appena qualche cliente mi lascia libero un momento, mi alzo cauto, pian piano, dal mio seggiolone, perché nessuno s'accorga che la mia sapienza temuta e ambita, la mia sapienza formidabile di professore di diritto e d'avvocato, la mia austera dignità di marito, di padre, si siano per poco staccate dal trono di questo seggiolone; e in punta di piedi mi reco all'uscio a spiare nel corridojo, se qualcuno non sopravvenga; chiudo l'uscio a chiave, per un momentino solo; gli occhi mi sfavillano di gioja, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi, d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma morta, di distruggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia; corro a lei, alla cagnetta che dorme sul tappeto; piano, con garbo, le prendo le due zampine di dietro e le faccio fare la carriola: le faccio muovere cioè otto o dieci passi, non più, con le sole zampette davanti, reggendola per quelle di dietro.

Questo è tutto. Non faccio altro. Corro subito a riaprire l'uscio adagio adagio, senza il minimo cricchio, e mi rimetto in trono, sul seggiolone, pronto a ricevere un nuovo cliente, con l'austera dignità di prima, carico come un cannone di tutta la mia sapienza formidabile.

Ma, ecco, la bestia, da quindici giorni, rimane come basita a mirarmi, con quegli occhi appannati, sbarrati dal terrore. Vorrei farle intendere - ripeto - che non è nulla; che stia tranquilla, che non mi guardi così.

Vorrei farle intendere - ripeto - che non è nulla; che stia tranquilla, che non mi guardi così. Comprende, la bestia, la terribilità dell'atto che compio.

Non sarebbe nulla, se per ischerzo glielo facesse uno dei miei ragazzi. Ma sa ch'io non posso scherzare; non le è possibile ammettere che io scherzi, per un momento solo; e séguita maledettamente a guardarmi, atterrita.

[Da "La carriola"]

Mi piace veder morire il giorno ai vetri d'una finestra e lasciarmi prendere e avvolgere a poco a poco dalla tenebra, e pensare: - «Non ci sono più!» pensare: - Se ci fosse uno in questa stanza, si alzerebbe e accenderebbe un lume. Io non accendo il lume, perché non ci sono più. Sono come le pareti di questa stanza che non hanno bisogno di lume e non sanno e non vedono che io sono qua. Io voglio essere come loro, e non vedermi e dimenticare di esser qua.

[Da "La trappola"]

INTERVISTA

a

Roberto Trifirò

Dopo *Non si sa come* del 2004 torni a Pirandello con *Piccini*...

Sì, *Non si sa come*, però, è un testo di relazioni; è un testo scritto per il teatro, anche se in alcuni punti tratto da alcune novelle; quindi prevedeva un lavoro appunto di relazione tra i personaggi. Questo lavoro, invece, è un monologo e non è un monologo scritto per il teatro. Il testo è tratto da alcune novelle, due in particolare, che sono *La carriola* e *La trappola* e c'è anche un pezzo da *I quaderni di Serafino Gubbio*, da cui fra l'altro ho preso spunto per il nome della cagnetta che lì si chiama appunto Piccini. Il protagonista di questa pièce è senza nome, non si nomina mai, e quindi potrebbe avere, non so, un nome pirandelliano come... Tullio Buti, oppure Gosto Bombichi, ecco, potrebbe avere uno di questi nomi... il Perazzetti, Donnamascolo... lo stesso Daddi, Romeo Daddi. La storia, il motore centrale, è quello de *La carriola*, in cui Pirandello rappresenta un uomo ricco, di successo, un professionista, avvocato esattamente, sposato, padre di quattro figli maschi, professore universitario: un uomo a cui tutti, studenti, clienti, familiari, chiedono di essere saggio. La sua posizione sociale diviene quindi la sua forma, per la quale ha lottato. Il dramma comincia quando una persona esce dalla sua forma e si vede vivere; questo significa uscire dalla propria situazione e vedersi dall'esterno. Una volta, tornando in treno, l'avvocato vede attraverso il finestrino la campagna umbra e improvvisamente ha la percezione della vita che vive, che non solo non gli piace, ma avverte come non sua, ma di un altro. Sceso dal treno e tornato a casa, davanti alla sua porta vede la targa con i suoi titoli di dottore, avvocato... e all'improvviso questo "lui" gli sembra estraneo; non gli interessa più la sua professione e non riconosce più nemmeno il proprio aspetto. C'è stato quindi uno sdoppiamento: l'avvocato è uscito dalla sua forma. La sua vendetta, la ribellione, che gli permette di uscire da questa forma opprimente, consiste in questo atto quotidiano della "carriola", cioè nel far compiere alla sua cagnetta grassa e vecchia otto o dieci passi reggendola per le zampine di dietro.

Tutto questo è vissuto come fosse un sogno (*Sogno ma forse no?*), una finestra sull'inconscio; l'ho per questo ambientato in uno spazio metafisico in cui il personaggio confessa, attraverso la parola detta, pronunciata, tutti gli aspetti di sé, che se rimanessero sepolti dentro l'anima lo lascerebbero ipocriticamente tranquillo.

Nella messa in scena vediamo un uomo solo che non si confessa al pubblico, ma a se stesso, per se stesso. Da cosa deriva questa scelta?

Parla a degli interlocutori immaginari, non ad un pubblico, non è esplicativo, ha, ripeto, un bisogno di confessare a se stesso qualcosa e mente il meno possibile, è sincero perché ha solo la sua coscienza che lo può giudicare... non c'è nessuno, ma c'è... il tribunale della propria coscienza. In questa situazione potrebbe addirittura esserci un uomo senza volto, di cui sentiamo solo la voce... si potrebbe fare un parallelo con *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, con quella voce nel buio che parla, che si confessa. Avevo anche pensato di rappresentare questo avvocato con il volto coperto, ma rischiava di diventare troppo intellettualizzato. Mentre così, creandogli una figura, che tutti possono vedere e riconoscere, ci è più chiaro il suo percorso, la sua confessione.

Più che una scelta di regia è un voler essere fedele a quello che ha scritto Pirandello e poi non è una novità che molti dei suoi lavori di teatro prendono spunto dalle novelle. Se pensiamo a *L'uomo dal fiore in bocca*, una delle sue pièce più famose, anche se breve, è presa pari pari da *La morte addosso*; il monologo di Romeo Daddi del *Non si sa come*, quello famosissimo della lucertola, è preso pari pari dalla novella *Cinci*; i *Sei personaggi in cerca d'autore* è chiaro che sono creati ex novo ma partono da *Colloqui con i personaggi*.

Attraverso la confessione, scopriamo di questo personaggio, come di molti altri personaggi pirandelliani, l'impossibilità di definire un io...

Infatti. C'è un passo dello stesso Pirandello che dice: "In me son quasi

due persone: tu già ne conosci una, l'altra neppur la conosco bene io stesso. Soglio dire ch'io consto d'un *gran me* e d'un *piccolo me*". Fra l'altro c'è un racconto, una novella che si intitola *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me* (adesso il titolo lo dico sbagliato ma c'è) "Questi due signori son quasi sempre in guerra tra di loro. L'uno è spesso all'altro sommamente antipatico. Il primo è taciturno e assorto continuamente in pensieri; il secondo parla facilmente, scherza e non è alieno dal ridere e dal far ridere. Quando questi ne dice qualcuna un po' scema, quegli va allo specchio e se lo bacia. Io sono perpetuamente diviso tra queste due persone. Ora impera l'una, ora l'altra. Io tengo naturalmente moltissimo di più alla prima, voglio dire al mio *gran me*. Mi adatto e compatisco la seconda, che è in fondo un essere come tutti gli altri, coi suoi pregi comuni e coi comuni difetti". Sì, anche ne *La carriola* c'è esattamente questo dualismo: il protagonista si vede come un estraneo e quell'uomo, dice, "insoffribile che dovevo essere io" e aggiunge "se avessi avuto un corpo l'avrei preso a calci, lo avrei dilacerato, distrutto".

Il testo è sicuramente attuale. Anche oggi, nella società odierna, rimane la problematica dell'essere e della forma, del dualismo dell'uomo, ma forse oggi è più difficile arrivare alla confessione. Questo è interessante.

Questo testo e molte altre sue opere non hanno tempo, sono fuori dal tempo. Come in Pirandello, anche nelle pièce di Beckett c'è un lavoro di autoanalisi, c'è uno scavo nell'animo, un cercare di scavare sempre di più in sé, per arrivare ad una sincerità profonda.

Il fatto che il personaggio sia un avvocato, che abbia una posizione influente nella società, ha un significato particolare? Cioè, se non fosse un avvocato avrebbe la stessa problematica?

È lui stesso, è Pirandello. La professione è un pretesto: se fosse un impiegato sarebbe lo stesso. Credo che quello che interessasse a Pirandello fosse il senso della trappola, il senso della forma, il senso del dovere. Quindi che sia magistrato, che sia avvocato, che sia medico

che sia un uomo politico o un preside forse non è importante. Infatti ci sono altri personaggi pirandelliani intrappolati, pur svolgendo altre professioni.

Tuttavia il fatto che sia proprio una persona di successo come lui a compiere un atto simile sulla cagnetta diventa fondamentale.

Sì. Lui stesso ne è consapevole e sa che se fossero i suoi figli a compiere lo stesso gesto, non ci sarebbe nessun problema. Persino la sua "vittima" sembra comprendere la terribilità dell'atto, proprio perché è lui a compierlo e sa che lui non può scherzare! La facciata, la maschera che gli altri gli hanno dato non gli permette di poter essere come i suoi ragazzi e di poter giocare con il cane, buttarsi per terra, fare schiamazzi... lui è intrappolato in una forma che gli altri gli hanno dato e che lui stesso si è dato.

La severità, l'austerità del suo carattere hanno determinato una caratterizzazione fisica attoriale?

Fisicamente...lo pensavo molto molto alto, molto magro, lo pensavo anche più alto di come sono io, un tipo secco (ma non un portasfiga). Una figura appunto severa, austera. Mi veniva in mente un film russo degli anni sessanta tratto da un racconto di Čechov, *La signora con il cagnolino* in cui il marito della signora compare in un teatro di Pietroburgo e noi vediamo questa figura di burocrate russo magrissimo, altissimo, segaligno. Ecco, quello era forse troppo grottesco, anche impressionante, ma l'idea è quella.

E la scenografia? Anche qui c'è una certa severità di forme?

Sì, il personaggio si muove proprio in uno spazio geometrico, ben delimitato, ma tutt'altro che realistico. Se io avessi potuto creare una scenografia in uno spazio "normale", voglio dire in un teatro, l'avrei ingabbiato scenograficamente, lo avrei costretto a stare in un luogo chiuso (non certo una gabbia da canarino, ma una struttura che fosse stata chiusa, con un tulle davanti, una parete di plexiglas...).

due persone: tu già ne conosci una, l'altra neppur la conosco bene io stesso. Soglio dire ch'io consto d'un *gran me* e d'un *piccolo me*". Fra l'altro c'è un racconto, una novella che si intitola *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me* (adesso il titolo lo dico sbagliato ma c'è) "Questi due signori son quasi sempre in guerra tra di loro. L'uno è spesso all'altro sommamente antipatico. Il primo è taciturno e assorto continuamente in pensieri; il secondo parla facilmente, scherza e non è alieno dal ridere e dal far ridere. Quando questi ne dice qualcuna un po' scema, quegli va allo specchio e se lo bacia. Io sono perpetuamente diviso tra queste due persone. Ora impera l'una, ora l'altra. Io tengo naturalmente moltissimo di più alla prima, voglio dire al mio *gran me*. Mi adatto e compatisco la seconda, che è in fondo un essere come tutti gli altri, coi suoi pregi comuni e coi comuni difetti". Sì, anche ne *La carriola* c'è esattamente questo dualismo: il protagonista si vede come un estraneo e quell'uomo, dice, "insoffribile che dovevo essere io" e aggiunge "se avessi avuto un corpo l'avrei preso a calci, lo avrei dilacerato, distrutto".

Il testo è sicuramente attuale. Anche oggi, nella società odierna, rimane la problematica dell'essere e della forma, del dualismo dell'uomo, ma forse oggi è più difficile arrivare alla confessione. Questo è interessante.

Questo testo e molte altre sue opere non hanno tempo, sono fuori dal tempo. Come in Pirandello, anche nelle pièce di Beckett c'è un lavoro di autoanalisi, c'è uno scavo nell'animo, un cercare di scavare sempre di più in sé, per arrivare ad una sincerità profonda.

Il fatto che il personaggio sia un avvocato, che abbia una posizione influente nella società, ha un significato particolare? Cioè, se non fosse un avvocato avrebbe la stessa problematica?

È lui stesso, è Pirandello. La professione è un pretesto: se fosse un impiegato sarebbe lo stesso. Credo che quello che interessasse a Pirandello fosse il senso della trappola, il senso della forma, il senso del dovere. Quindi che sia magistrato, che sia avvocato, che sia medico

che sia un uomo politico o un preside forse non è importante. Infatti ci sono altri personaggi pirandelliani intrappolati, pur svolgendo altre professioni.

Tuttavia il fatto che sia proprio una persona di successo come lui a compiere un atto simile sulla cagnetta diventa fondamentale.

Sì. Lui stesso ne è consapevole e sa che se fossero i suoi figli a compiere lo stesso gesto, non ci sarebbe nessun problema. Persino la sua "vittima" sembra comprendere la terribilità dell'atto, proprio perché è lui a compierlo e sa che lui non può scherzare! La facciata, la maschera che gli altri gli hanno dato non gli permette di poter essere come i suoi ragazzi e di poter giocare con il cane, buttarsi per terra, fare schiamazzi... lui è intrappolato in una forma che gli altri gli hanno dato e che lui stesso si è dato.

La severità, l'austerità del suo carattere hanno determinato una caratterizzazione fisica attoriale?

Fisicamente...lo pensavo molto molto alto, molto magro, lo pensavo anche più alto di come sono io, un tipo secco (ma non un portasfiga). Una figura appunto severa, austera. Mi veniva in mente un film russo degli anni sessanta tratto da un racconto di Čechov, *La signora con il cagnolino* in cui il marito della signora compare in un teatro di Pietroburgo e noi vediamo questa figura di burocrate russo magrissimo, altissimo, segaligno. Ecco, quello era forse troppo grottesco, anche impressionante, ma l'idea è quella.

E la scenografia? Anche qui c'è una certa severità di forme?

Sì, il personaggio si muove proprio in uno spazio geometrico, ben delimitato, ma tutt'altro che realistico. Se io avessi potuto creare una scenografia in uno spazio "normale", voglio dire in un teatro, l'avrei ingabbiato scenograficamente, lo avrei costretto a stare in un luogo chiuso (non certo una gabbia da canarino, ma una struttura che fosse stata chiusa, con un tulle davanti, una parete di plexiglas...).

Anche qui, comunque, la scenografia crea un limite, dato da un enorme tappeto di moquette esagonale che ricopre quasi tutta la superficie dello Spazio Zazie, ma è appunto un tappeto di dimensioni sproporzionate rispetto allo spazio intorno proprio perché questa non vuole essere una stanza realistica, non è certo il suo reale studio di avvocato per intenderci, ma un luogo dell'inconscio, una specie di solaio della mente, in cui ci sono dei cubi, dei cilindri, gli stipiti di una porta appesi; è una dimensione onirica, ci sono dei simboli. Rendere questo effetto allo Spazio Zazie non è semplice perché, essendo una vecchia carrozzeria, o qualcosa del genere, si presenta oggi da una parte come un luogo suggestivo e dall'altra come uno spazio in cui è molto complicato intervenire scenograficamente perché ci sono dei colori già preesistenti, c'è la colonna al centro della sala, il boiler del riscaldamento...che uno ritrova lì nel bene e nel male. Quando tu agisci in uno spazio, qualsiasi esso possa essere, diventa il tuo spazio e devi interagire in armonia con esso e non entrare in disaccordo, stravolgendolo. In questo caso la colonna diventa anzi importante: è uno degli interlocutori immaginari dell'avvocato, una specie di confessionale.

E la sedia a dondolo?

Può ricordare *Dondolo* di Beckett, in cui una vecchia donna, giunta alla fine dei suoi giorni, è adagiata su una sedia a dondolo e monologa guardando fuori dalla finestra. Anche qui c'è un forte senso di solitudine, ma questa scelta viene da una sensazione personale, in cui certamente il mondo di Beckett è molto importante e ho trasferito qui quel senso di solitudine tipico dei personaggi beckettiani. Se poi questa sedia a dondolo riesce ad acquisire un senso compiuto è solo per mezzo dell'azione scenica. Lo stesso vale per la scala, lo stipite della porta, per il cubo che diventa significativo quando il personaggio lo vive come ghigliottina. Quindi gli elementi di scena sono attrezzi che servono all'azione scenica, non sono oggetti scenografici. È un'astrazione, un'immagine con dei simboli onirici.

È molto evidente la relazione che c'è tra la scelta dell'immagine di locandina e l'immagine scenica. Oltretutto nella locandina vediamo proprio un cane solo... Possiamo sapere chi ha dipinto il quadro?

Il quadro è di Francis Bacon. Spesso, anche per altri spettacoli, ho usato le sue immagini e anche questa volta, prima di pensare ad altri, ho dato un'occhiata ai suoi dipinti. E, neanche a farlo apposta, è venuta fuori Piccini. Spesso, nei ritratti di Bacon, c'è una scomposizione della forma che può rimandare all'arte pirandelliana; il quadro della cagnetta è un'opera in cui notiamo alcuni tratti di colore tremolanti, leggermente fuori fuoco.

Bacon ha realizzato una serie di immagini di uomini davanti ad uno specchio (una di queste usata da te come immagine del *Non si sa come*) che rimandano molto al concetto di dualismo di cui parlavi prima. Non può non venire in mente il famosissimo *Uno, nessuno e centomila*, che tu però hai escluso.

All'inizio c'era stata anche l'ipotesi di inserire una parte di *Uno, nessuno e centomila*, quella in cui il protagonista dialoga con il proprio sé attraverso lo specchio, cercando di ritrarsi o di sorprendersi in delle pose naturali, in cui lui riesca a vedere se stesso come estraneo e non come sé. Non funzionava però in relazione all'austerità dell'avvocato de *La carriola*. Quest'ultimo è un uomo più maturo, non ha più i ventotto anni di Moscarda; è una differenza da non sottovalutare perché questa presa di coscienza ("Conobbi d'un tratto di essere sempre stato assente dalla mia vita"), più è avanti negli anni, più diventa traumatica. Certamente anche l'avvocato può essere uno, nessuno e centomila, ma il Moscarda è in un contesto più buffo, anche se filosoficamente profondo.

Non solo il difficile studio dei testi, ma anche il lavoro di regia e di interpretazione del personaggio. Come si è delineato il lavoro drammaturgico e interpretativo?

Il lavoro drammaturgico è sempre molto difficile perché è sempre delicato intervenire su delle novelle che sono indipendenti e che sono scritte in modo matematico; unirle, smembrandole dalla loro unità, può essere un'operazione rischiosa. Sapevo fin da subito che il nucleo sarebbe stato quello de *La carriola* però *La carriola* è una novella breve. Servivano altri pezzi, non solo coerenti nella tematica, ma che seguissero una linea di continuità, quindi bisognava trovare un medium che li unisse. La scelta è caduta infine su *La trappola* e *I quaderni di Serafino Gubbio*. Ha richiesto molto tempo e prove. Per quel che riguarda la recitazione, puoi trovare una strada solo attraverso la prova... Da una parte c'è la tragedia della vita quotidiana del personaggio, che lo trascina in modo frenetico, che lo conduce a una riflessione sul senso della vita, dall'altra c'è leggerezza e ironia nel suo compiere l'atto di ribellione; uno che chiude tutte le porte dello studio per far fare "la carriola" a questa cagnetta vecchia e grassa è senza dubbio comico. Dietro la facciata, c'è sempre una vita privata che nessuno conosce di nessuno di noi... È un tragicomico... è su un filo... (mi viene anche qui in mente Čechov) ...è in bilico tra un tragico, un comico, un ironico, un disperato... Richiede un senso febbrile di concentrazione e una gamma di variazioni, di ritmi, di stati d'animo, di sorprese, di tensione psicologica e anche una costruzione, direi matematica, del movimento... Pirandello in questo richiede una temperatura attoriale molto forte altrimenti non viene fuori niente.

Hai mantenuto degli elementi di sicilianità. Questo per essere fedele al testo e all'autore?

Mio nonno Carmelo, che non ho mai conosciuto, morto in un campo di concentramento inglese, era siciliano... non posso certo negare quest'origine lontana, ma non ho mai vissuto in Sicilia e non posso che avere una sensazione personale della sicilianità. La sicilianità vuole essere presente quindi solo in senso trasfigurato, immaginifico.

Concedimi una riflessione finale: è possibile allora che la vita e la forma non coincidano mai?

La storia della novella *La carriola* ci induce a pensare che non ci sia via d'uscita; la rivendicazione dell'essere che fa sfuggire l'avvocato all'oppressione quotidiana dei suoi innumerevoli doveri, dura un attimo. Dalla forma l'individuo non può uscire e la ribellione è per questo sempre momentanea. Da questo deriva un senso di forte solitudine, di smarrimento... Mi fa pensare anche alla novella *Fortuna d'esser cavallo* di Pirandello: in un paese siciliano, c'è un cavallo abbandonato che non sa più cosa fare, dove andare; prima rimane vicino alla sua stalla, poi girovaga come un cane randagio, i ragazzini gli tirano le pietre e lui, va, va, senza meta. Il cavallo però non pensa. L'uomo sì. E sa di dover morire. Sa che il flusso inesorabile della vita annienterà la sua forma. Dal dualismo tra vita e forma nasce forse... la tragedia della ragione.



Roberto Trifirò

Frequenta la Civica Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano per debuttare ne *Il candelai* di Giordano Bruno con la regia di Aldo Trionfo. È ancora con Trionfo ne *Le Baccanti* di Euripide, *La nave* di D'Annunzio e *Tosca* di Sardou. Lavora con numerosi registi, fra i quali Luca Ronconi (*Misura per misura* di Shakespeare nel ruolo del Duca di Vienna, *Fedra* di Racine nel ruolo di Ippolito), Sandro Sequi (*I villeggianti* di Gorkij nel ruolo di Vlas, *Britannico* di Racine nel ruolo di Britannico), Federico Tiezzi (*Amleto* di Shakespeare nel ruolo di Amleto, *Nella giungla delle città* di Brecht nel ruolo di Garga, *Zio Vanja* di Čechov nel ruolo di Astrov), Cesare Lievi (*Torquato Tasso* di Goethe nel ruolo di Torquato Tasso, *Alceste* di Raboni nel ruolo di Stefano), Mina Mezzadri (è il Diacono Martino nell' *Adelchi* di Manzoni), Monica Conti (è Gustl ne *Il sottotenente Gustl* di Schnitzler, *La mite* di Dostoevskij, ed è Krapp ne *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett), Antonio Calenda (è Edmund ne *Il re Lear* di Shakespeare), Nanni Garella (è Fulgenzio ne *Gli innamorati* di Goldoni), Stefan Braunschweig (è Bassanio ne *Il mercante di Venezia* di Shakespeare), Pier'Alli (*Il principe costante* di Calderòn de la Barca nel ruolo del Principe costante), Cherif (*Moonlight* di Pinter nel ruolo di Jake), Paul Vecchiali (*La parigina* di Becque), Bob Wilson (*Civil Wars* di Bob Wilson). È regista e interprete de *Il primo amore* di Leopardi, *La domanda di matrimonio* di Čechov (ruolo: Lomov), *La felicità coniugale* – due atti unici: *Il tabacco fa male* e *L'orso* di Čechov (ruoli: Njuchin, Smirnov), *Non si sa come* di Pirandello (ruolo: Romeo Daddi), *Il cerchio incantato* da *Il monaco nero* di Čechov (ruolo: Kovrin), *Identità violate* – due atti unici: *Il bicchiere della staffa* di Pinter (film) e *Catastrofe* di Beckett (ruoli: Nicolas e Protagonista).