Luigi Pirandello
ENRICO IV

a cura di Veronica Tabaglio

BUR Rizzoli classici moderni

Luigi Pirandello

ENRICO IV

A cura di Veronica Tabaglio

BUR Rizzoli classici moderni

Pubblicato per

BUR Rizzoli

da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata
© 2007 RCS Libri S.p.A., Milano
© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano
© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-09941-7

Prima edizione BUR: 2007
Prima edizione aggiornata BUR Classici moderni: marzo 2018

Seguici su:

Twitter: @BUR_Rizzoli www.bur.eu Facebook: /RizzoliLibri

INTRODUZIONE

Genesi, storia e fortuna

Testo nato esclusivamente in forma drammatica, l'*Enrico IV* è stato composto da Pirandello nel 1921 pensando di affidare la parte del protagonista a Ruggero Ruggeri, che già aveva visto nel *Piacere dell'onestà*. Lo spettacolo debutta proprio con la Compagnia Nazionale Ruggeri-Borelli-Talli (diretta da Virgilio Talli) il 24 febbraio 1922 al Teatro Manzoni di Milano e ottiene immediatamente un enorme successo di pubblico e di critica, per non dire dell'approvazione del suo stesso autore. Ruggeri terrà il ruolo nel suo repertorio per tutta la vita e non si possono contare le repliche e interpretazioni di grandissimi del teatro italiano e internazionale, fra cui Renzo Ricci, Lamberto Picasso, Salvo Randone (in particolare nella *tournée* siciliana del 1947 con regia di Stefano Landi), Tino Carraro, Romolo Valli, Giorgio Albertazzi. Segnaliamo soltanto la messinscena della Compagnia del Teatro d'Arte diretta da Pirandello in persona, nel giugno 1925: il ruolo di Enrico viene affidato a Ruggeri prima, a Picasso dopo, e le scene vengono mirabilmente allestite da Virgilio Marchi.

L'interesse all'estero è immediato, sulla scia del successo dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, ma l'accoglienza non sempre altrettanto positiva. Nel 1925 si ha, ad esempio, l'esibizione di Georges Pitoëff,

che propone una versione di Enrico IV fortemente grottesca, al limite dell'incubo, con una gestualità esasperata e delirante: pubblico e critica la trovano esagerata. Nel medesimo anno si registra invece un pieno trionfo a Berlino, grazie all'interpretazione dell'attore italoaustriaco Alessandro Moissi; a conferma dell'apprezzamento tedesco, nel 1926 viene realizzato il primo adattamento cinematografico, un film muto dal titolo *Die liebende Maske – Heinrich der Vierte*. La regia e la sceneggiatura sono di Amleto Palermi, mentre come protagonista viene scelto Conrad Veidt, artista *cult* del cinema espressionista tedesco per il suo ruolo nel *Gabinetto del dottor Caligari* e, curiosamente, famoso per aver dato il meglio di sé nelle interpretazioni di cattivi.

Un secondo film, nel 1943, vede l'esordio alla regia di Giorgio Pàstina, coadiuvato nella sceneggiatura dal figlio di Pirandello Stefano, Vitaliano Brancati, Fabrizio Sarazani e Angelo Besozzi; i protagonisti sono impersonati da Osvaldo Valenti e Clara Calamai. Nonostante l'omonimia del titolo, si tratta di una rilettura molto personale della vicenda.

Marco Bellocchio ha realizzato nel 1984 un altro libero rifacimento, presentato anche al 37° Festival di Cannes; gli interpreti principali sono Marcello Mastroianni e Claudia Cardinale. L'atemporalità in cui vive Enrico IV è qui sottolineata dalla presenza di giocattoli su misura per lui, come se l'arresto del tempo lo avesse confinato in una perpetua infanzia.

Trama e personaggi

La tragedia è suddivisa in tre atti ed è ambientata in una villa nella campagna dell'Umbria. Il primo atto si svolge nella cosiddetta sala del trono, un salone il cui mobilio cerca di ricreare nel modo più fedele

possibile quello dell'imperatore tedesco Enrico IV (1050-1106) a Goslar, compresa l'illuminazione a lampade; l'unica nota moderna è data da due ritratti di giovani mascherati, uno da imperatore e l'altra da marchesa Matilde di Toscana. I primi personaggi in scena sono due valletti, anche loro intonati all'ambiente circostante, e quattro giovani: Landolfo, Arialdo, Ordulfo e Bertoldo. Si tratta di nomi finzionali che i quattro assumono per il ruolo di Consiglieri Segreti dell'imperatore, ruolo che gli permette di assecondare la follia dell'uomo che crede di essere Enrico IV, il cui vero nome non è mai rivelato. Bertoldo è appena stato assunto e i tre "veterani" gli spiegano quali saranno i suoi compiti, fra scherzi e riflessioni. Vengono interrotti dal cameriere Giovanni, che annuncia l'arrivo di una comitiva: il giovane marchese Carlo Di Nolli, la sua fidanzata Frida, la madre di questa, marchesa Matilde Spina, il barone Tito Belcredi (suo amante da anni) e il dottor Dionisio Genoni. Nel dialogo che segue si viene a sapere che la giovane del quadro è la Marchesa, ritratta nel giorno di una cavalcata in maschera, un carnevale di vent'anni prima, ed è quasi indistinguibile dalla figlia. L'altro dipinto raffigura "Enrico IV" che si è convinto, in seguito a una caduta da cavallo durante la mascherata, di essere il personaggio che stava interpretando e che aveva scelto proprio per essere vicino alla Marchesa, di cui era innamorato. Da allora la sorella lo tiene nella villa, permettendogli di vivere la sua finzione storica; venuta a mancare da circa un mese, si è fatta promettere dal figlio, il marchese Di Nolli, che avrebbe continuato a occuparsi di lui perché convinta di una sua prossima guarigione. La comitiva, e in particolare il dottore, è dunque lì con l'obiettivo di accertarsi dello stato di Enrico e provare, eventualmente, a guarirlo. La Marchesa, Belcredi e il medico si travestono in maniera adeguata e vengono così ricevuti dall'imperatore,

che mescola nei suoi discorsi i problemi politici del secolo XI, allusioni e cortocircuiti temporali e lascia tutti esterrefatti.

Il secondo atto ha luogo in una stanza attigua dove Matilde, Belcredi e Genoni discutono di quanto hanno appena ascoltato; la Marchesa, disorientata, è convinta che Enrico l'abbia riconosciuta e che sia almeno in parte lucido, mentre per il barone questo è impossibile. Il dottore, mediando fra i due, sostiene che certi allentamenti nella logica (di solito ferrea seppur nel delirio) sono il segno che potrebbe in effetti essere vicino a guarire; basterebbe un'ultima spinta, un contro-trauma: presentargli davanti, alla medesima ora serale dell'incidente, la copia perfetta di Matilde in quel giorno (ossia Frida con il costume della madre) e subito dopo, in compresenza, Matilde stessa – anche lei mascherata. Lo *shock* dovrebbe riattivare il senso del tempo, rimasto bloccato a vent'anni prima; o meglio, ottocento. Arrivano in quel momento Di Nolli e Frida, che già indossa il vestito ma teme le possibili reazioni del pazzo; decisi a preparare l'incontro, Matilde e il dottore riprendono i travestimenti con cui si erano presentati per annunciare la loro partenza e convincerlo di essere di nuovo solo, mentre Belcredi è scettico sia sulla riuscita dell'esperimento sia sul dottore stesso. Dopo un altro dialogo intriso di accenni allusivi e discorsi sulla scomunica papale, l'imperatore congeda i due visitatori e appena rimane nella sala con i suoi consiglieri esplode in una frenetica confessione. Fuor di sé per l'arroganza della visita, Enrico fa capire ai quattro giovani di aver solo finto di essere pazzo, ma si diverte a giocare con il loro smarrimento; li rimprovera poi di non aver saputo approfittare dell'occasione di vivere il piacere della storia, recitando una parte già fissata e quindi, per quanto dolorosa, priva di affanni. Vengono interrotti dall'arrivo di Giovanni, che come ogni sera è travestito da vecchio monaco e scrive sotto

dettatura una autobiografia di Enrico IV; sull'ultima incitazione dell'imperatore a continuare, tutti, la loro interpretazione, cala il sipario.

Nel terzo atto, notevolmente più breve, si torna alla sala del trono, lasciata apposta in penombra dal dottore per amplificare l'illusione: al posto dei ritratti infatti ci sono ora due cornici dietro cui si trovano Frida e Di Nolli, vestiti con i costumi della mascherata. Enrico entra in scena parlando con i consiglieri, che restano fuori campo (presumibilmente nella stanza attigua del secondo atto), e si avvia verso i suoi appartamenti. Frida, in un bisbiglio, lo chiama per nome per tre volte in un crescendo di paura tanto sua quanto dell'imperatore stesso, che teme di essere impazzito davvero. Al terzo richiamo, i due giovani balzano oltre le cornici e Frida quasi sviene; contemporaneamente accorrono tutti gli altri personaggi a confortare la ragazza, quasi dimenticandosi di Enrico che, come hanno saputo dai consiglieri, ha solo simulato la pazzia. Vistosi in difficoltà, Enrico si rivolge a Di Nolli e a Frida continuando la finzione, parlandogli come se i ritratti di se stesso e della Marchesa avessero improvvisamente preso vita. Il dottore a questo punto raccomanda prudenza, ma Belcredi è persuaso che sia solo una copertura e cerca di convincerlo a smettere la recita. Enrico allora racconta di come, per dodici anni, fu davvero pazzo; recuperata la coscienza, provò repulsione all'idea di tornare, invecchiato, in una società che già da prima lo aveva bollato come folle – alcuni membri della quale, oltretutto, avevano punto apposta il cavallo per farlo imbizzarrire e provocare la caduta. Scelse così di continuare a essere Enrico IV, godendosi come una vendetta tutto quanto era a sua disposizione e nella piena coscienza di impersonare una follia, mentre chi lo circonda ne è ignaro. Rivolgendosi a Frida, di colpo ha uno scatto: ride e la abbraccia, la chiama sua di diritto; ordina imperiosamente ai consiglieri

di tenere lontani gli altri, che cercano di avvicinarsi alla ragazza. Belcredi allora lo assale rinfacciandogli di non essere pazzo; in risposta, Enrico lo ferisce con una spada. Nella confusione che ne segue, escono di scena quasi tutti i personaggi; poco dopo un urlo di Matilde segnala la morte dell'amante. Enrico, esterrefatto, si stringe allora ai suoi quattro giovani e suggella il loro destino comune: «Ora sì... per forza... [...] qua insieme, qua insieme... e per sempre!».

Analisi e percorsi critici
Tra privilegi e solitudine: Enrico IV

L'*Enrico IV* fa parte di quella minoranza di drammi teatrali che Pirandello ha scritto senza basarsi su una o più novelle preesistenti, ma grazie alle sue testimonianze se ne conoscono comunque nel dettaglio gli spunti d'origine. Il primo riguarda l'intreccio: osservando un disegno che riproduce una cavalcata storica organizzata a Villa Pamphili durante il carnevale, a Pirandello viene in mente che uno dei partecipanti, vestito da re o imperatore, potrebbe cadere da cavallo e diventare pazzo, credendo di essere il personaggio interpretato. Il secondo spunto lo aiuta a dare un'identità precisa alla figura storica, ed è il libro *Storia degli Stati medioevali nell'Occidente da Carlomagno fino a Massimiliano* di Hans Prutz; Pirandello lo consulta scrupolosamente per le notizie storiografiche, al punto da inserire nel suo testo citazioni pressoché letterali della traduzione italiana del volume e far dire a Landolfo: «E stoffa, oh, stoffa da cavarne non una ma parecchie tragedie, la storia di Enrico IV la offrirebbe davvero» (I). Non solo: nell'interpretazione dello studioso tedesco l'imperatore è un uomo circondato, quasi assediato dalle ostilità sia dei suoi antagonisti (primo fra tutti papa Gregorio VII) sia

della sua stessa corte: una caratterizzazione subito ereditata dal personaggio pirandelliano, attorniato da finti compagni ed escluso dalla società. A questi due, bisogna infine aggiungere un terzo elemento, ossia la scelta di Ruggeri come attore principale: il suo Baldovino del *Piacere dell'onestà* convince Pirandello così tanto da ritenere di aver trovato il suo nuovo interprete, dopo l'allontanamento di Angelo Musco, e di voler fare tutto il possibile per continuare la collaborazione. Sappiamo che già nel dicembre 1917 Ruggeri aveva chiesto all'agrigentino una traduzione o un rifacimento di *La vita è sogno* di Calderón de la Barca. Pirandello non accontenta direttamente questa richiesta, ma non si lascia nemmeno sfuggire il suggerimento: come la vicissitudine di Enrico, il dramma spagnolo ha inizio con una caduta da cavallo dalle conseguenze funeste ed è comune anche l'isolamento del protagonista. Se la storia di Sigismondo verteva sul rapporto tra realtà e sogno, quella di Enrico si incentra invece sul legame tra realtà e follia; anche in questo caso, non è impossibile che Pirandello si sia fatto suggestionare dalla carriera di Ruggeri, famoso per le sue interpretazioni del Pazzo shakespeariano, Amleto.

Gli ascendenti letterari sono perciò di stampo prettamente teatrale; il richiamo alla tradizione investe anche la scelta del genere (si tratta dell'unica tragedia pirandelliana), la partizione in tre atti rispettosa del canone, e il titolo, che ricalca quelli delle tragedie storiche. Non va sottovalutata, a questo proposito, l'esperienza che in un decennio da drammaturgo Pirandello ha accumulato. Rispetto alle opere precedenti, si trovano più didascalie mimetiche volte all'allestimento dello spettacolo, in particolare riguardanti l'illuminazione, come i confronti filologici testimoniano apertamente (cfr. Pasquazi Ferro Luzzi 1983).

Tuttavia, questo non deve far pensare che Piran-