

I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

Introduzione e cura di
Rosa Giulio



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIII • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI † (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGELO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

I SEI PERSONAGGI
DI PIRANDELLO
DALLA SCENA ALLO SCHERMO

Introduzione e cura di
Rosa Giulio

XXIII – 2022

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIII – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
The Factory s.r.l. - Roma (RM)

*

Published in Italy
Prima edizione: 2021
Seconda edizione: 2022
pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli
www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it
ISBN 978-88-6542-899-3 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-900-6 (*open access*)
Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ROSA GIULIO, <i>I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo</i>	7
SILVIA ACOCELLA, <i>Sei personaggi in cerca di schermo</i>	43
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'ultima risata. La Figliastra e le altre, tra fine e finali</i>	67
ANDREA AVETO, <i>12 dicembre 1921: la prima genovese di 'Sei personaggi in cerca d'autore' (con un allegato)</i>	75
RINO CAPUTO E ANGELO FÀVARO, <i>I 'Sei personaggi' di Pirandello. Dialogo critico</i>	91
GRAZIELLA CORSINOVÌ, <i>La creazione del "personaggio": sintesi e reinvenzione geniale di fonti culturali multiple attraversate dal brivido del paranormale</i>	97
PASQUALE DE CRISTOFARO, <i>Sei personaggi, tre congetture e un azzardo</i>	117
ANGELO FÀVARO, <i>'Sei personaggi in cerca d'autore': violazione/capovolgimento della tragedia nel pirandelliano teatro del dubbio</i>	129
ISABELLA INNAMORATI, <i>Rovesciare la prospettiva. Note su 'In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi' per la regia di Luca Ronconi</i>	147
LORENZO MANGO, <i>I 'Sei personaggi' secondo Memè Perlini</i>	159

MARCO MANOTTA, <i>Marionette in cerca d'autore.</i> <i>Un'Elettra per Pirandello</i>	173
ALDO MARIA MORACE, <i>Sulla variantistica dei 'Sei personaggi'</i>	183
FLORINDA NARDI, <i>Sei personaggi in cerca di scena</i>	201
PAOLO PUPPA, <i>Il Figlio ('Sei personaggi in cerca d'autore' nella versione del Figlio)</i>	213
LORENZO RESIO, «Era un pollo come»: Edoardo Sanguineti dal "teatro nel teatro" al "teatro dell'incesto" con 'Sei personaggi.com'	223
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Smascherare il dramma: la regia di Carlo Cecchi dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'</i>	241
ANTONIO SICHERA, <i>I 'Sei personaggi' tra intelligenza e pathos</i>	253
MONICA VENTURINI, «Giù il sipario». <i>Personaggi, cifre, motivi tra novelle e teatro</i>	267
<i>Abstracts</i>	279

Rosa Giulio

I SEI PERSONAGGI DI PIRANDELLO DALLA SCENA ALLO SCHERMO

1. *Origini e prime apparizioni dei Sei personaggi*

Si fa spesso riferimento a tre novelle (*Personaggi*, 10 giugno 1906, «Il Ventesimo» di Genova; *La tragedia d'un personaggio*, 19 ottobre 1911, «Corriere della Sera»; *Colloqui coi personaggi*, 17-18 agosto, 11-12 settembre 1915, «Giornale di Sicilia»), in merito alle origini dei *Sei personaggi*; ma va ricordato che, scrivendo da Roma al figlio Stefano il 23 luglio 1917, Pirandello confidava di avere «la testa piena di nuove cose! Tante novelle... E una stranezza così triste, così triste: *Sei personaggi in cerca d'autore* – romanzo da fare. Forse tu intendi. Sei personaggi, presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso, per esser composti in un romanzo, un'ossessione, e io che non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro e che non m'importa più nulla, e loro che mi mostrano tutte le loro piaghe e io che li caccio via... – e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori tutto». Un'opera, inoltre, non destinata unicamente al teatro, ma rivolta anche al «pubblico che legge». In rapporto al primo proposito, nel 1930 Pirandello scriverà con lo sceneggiatore viennese Adolf Lantz una «Novella cinematografica» dei *Sei personaggi*, che risente dell'influsso di Reinhardt e doveva tradursi in realizzazione filmica.¹

Trascurato dagli esegeti dei *Sei personaggi* è un dato fondamentale su cui ha richiamato l'attenzione Annamaria Andreoli: la correlazione fra la fortissima innovatività dell'opera e le convulsioni postbelliche. L'opera, infatti, va in scena il 9 maggio 1921 «alla vigilia delle elezioni politiche (15

¹ Cfr. PIRANDELLO, *Sei personaggi. Novella cinematografica*, traduzione di M. Cometa, Introduzione di U. Cantone, Casagrande, Bellinzona 2017.

maggio) nell'anno in cui crolla la Banca italiana di sconto e si fondano sia il partito comunista che il partito fascista», dopo l'occupazione delle fabbriche. «Sembra che la Storia corrisponda ai tetri scenari di un'arte, quella di Pirandello, tentata dal nichilismo», «con i disastri della guerra alle spalle e per l'avvenire il miraggio della rivoluzione», che sfocerà nella dittatura e che instaura «nuovi modi di percepire la vita, la morte, il tempo, la storia».² Sono, invece, ricordati il clamoroso insuccesso della sera del 9 maggio 1921, quando la *pièce* venne presentata al pubblico romano dalla compagnia Nicodemi nel Teatro Valle, e il lusinghiero successo milanese al Teatro Manzoni il 27 settembre, a cui forse giovarono i tagli al testo operati con il consenso dello stesso Pirandello dall'attore Luigi Almirante per ridurre alcune

² A. ANDREOLI, *Omaggio a Luigi Pirandello. Il centenario di un capolavoro. «Sei personaggi in cerca d'autore» (1921-2021)*, a cura di Eadem, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021, pp. 11, 22. Sul rapporto di Pirandello con la Storia vd. anche A.M. MORACE, *Introduzione a PIRANDELLO, I Vecchi ei Giovani*, a cura di Idem, Mondadori, Milano 2021 (“Romanzi 3” dell'Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia*), che riprende ed amplia in maniera sistematica quella già apparsa come tale, nel 2018, per l'edizione Oscar del testo 1913. Sui *Sei personaggi* si chiude la fondamentale biografia di A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano 2020, di cui imprescindibile è l'edizione, da lei curata in Oscar Mondadori, della commedia, con due note, introduttiva e filologica, che contengono nuove chiavi esegetiche e numerose notizie documentarie. Cfr. anche A.R. PUPINO, *Luigi Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno Editrice, Roma 2000; G. LANGELLA, *Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui «Sei personaggi» di Pirandello*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2002, pp. 409-440; W. SAHFELD, *L'immagine riflessa. Pirandello e la cultura tedesca*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 69-102; J. LORCH, *Six Characters in Search of an Author*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; S. ACOCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori, Napoli 2006, pp. 36-62; B. ALFONZETTI-A. FERRETTI LEVI MONTALCINI, «Sei personaggi in cerca d'autore»: *il fuoco bianco dell'incesto*, in *L'ascolto del testo*, a cura di S. Teroni, Nicomp, Firenze 2007, pp. 80-123; A. CASCETTA, *Dentro il testo*, in PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Ets, Pisa 2007; M. CAMBIAGHI, *La “trilogia del teatro nel teatro”: la miccia di Pirandello*, in ID., *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Bruno Mondadori, Milano 2009; *In cerca d'autore da Pirandello a Ronconi*, in «Ariel», II, 1, genn.-giugno 2012, numero monografico; I. PUPO, *La giornata perduta di un capocomico. Sei personaggi nella traduzione di Crémieux e negli appunti di Pitoëff*, in «Il castello di Elsinore», XXV, 2012, pp. 57-98 (poi in *Crimini familiari e scena teatrale. Ibsen, Pirandello, De Filippo*, Liguori, Napoli 2015, pp. 83-137); P. VESCOVO, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 137-170; A. CINQUEGRANI, *Pirandello e la persuasione. Note sui «Sei personaggi»*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda e A. Zava, Edizione Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 89-100; P. PUPPA, *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 13-71; *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021* (atti del 58° convegno di studi pirandelliani), a cura di S. Milioto, Lussografica – Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Caltanissetta 2021.

elucubrazioni del personaggio del Padre di infelice impatto scenico³. Memorabile, inoltre, fu la messinscena all'estero, da New York, nel 1922, con la regia di Brock Pemberton a Broadway, e da Parigi, l'anno dopo, con la regia di Georges Pitoëff, che fece scendere i sei personaggi da un montacarichi, a Berlino, nel 1924, con la direzione di Max Reinhardt, che rese scenograficamente le tre dimensioni del testo, la speculare, l'onirico-metafisica, la metateatrale.

2. I Sei personaggi nel testo fra varianti e risate

2.1. I *Sei personaggi* finirono per diventare, quindi, un'opera *in progress* tra ripensamenti, sopravvenuti in seguito all'esperienza diretta delle rappresentazioni teatrali, e varianti sparse e in parte inesplorate rinvenute nei copioni di scena. Per farsi un'idea immediata delle revisioni pirandelliane basta confrontare le modifiche apportate direttamente dall'autore sul testo originario del 1921 a partire dall'edizione del 1923, con ulteriori innovazioni strutturali in quella del 1925, corredata dalla celebre Prefazione dell'autore (ma con ipotesi di collaborazione condivisa con il figlio Stefano), che vi fornisce una serie di chiavi interpretative, divenendo, pertanto, punto di riferimento imprescindibile per tutti i lettori della «commedia da fare». Di queste varianti, comprese quelle più limitate nei testi del 1927 e del 1933 (il definitivo, non della Bemporad, ma della Mondadori, primo volume della terza raccolta di *Maschere nude*, con *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, la «trilogia del teatro nel teatro»), dopo un rinvio proprio alla specularità rovesciata di *Madama Pace* con la Madre e al “doppio” Capocomico-Autore, organizza uno studio capillare Aldo Maria Morace, secondo un apparato di ricerca rigoroso volto a far emergere i raffronti più significativi. Senza entrare nel merito delle varianti estemporanee, soprattutto autografe, compito anche dell'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia, seguendo un percorso evolutivo in correlazione con l'iter correttorio dalla prima alle successive stampe, singolarmente *ne varietur*, sua edizione di riferimento è il testo dei “Meridiani” curato da

³ Cfr. C. PISANI, *Un copione dei «Sei personaggi in cerca d'autore». Tagli per la messa in scena*, in *Dario Niccodemi e il teatro italiano del primo Novecento*, “Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani”, n.s. 1, Bulzoni, Roma 2021, pp. 179-98.

Alessandro d'Amico, che ha messo filologicamente a confronto la *princeps* del 1921 con la stampa del 1933.⁴

Tra i tagli significativi all'edizione 1921 sono le anticipazioni dell'epilogo, quando il Padre prefigurava il dramma finale, costituito dall'impossibile ricomporsi della famiglia originaria, dopo la fuga della Figliastra, con tre «estranei», l'uno all'altro «in una desolazione mortale», e del monologo della Figliastra, rivolto alla Bambina e al Giovinetto, poi traslato, per acuire l'orizzonte di attesa, nel momento decisivo del terzo atto, quando lei conduce la piccola alla vasca. Né meno rilevanti sono alcune correzioni dei tempi verbali, come il passaggio dal presente al futuro nelle didascalie; anzi, proprio la sapiente disseminazione delle numerose didascalie, a volte brevi, altre, articolate, suggerite dalla pratica diretta del palcoscenico, nel passaggio dal testo del 1921 all'edizione 1925, rappresenta la componente più veramente innovativa, che rende la *pièce* la sperimentazione teatrale più rilevante nell'Europa tra le due guerre. Soprattutto sugli Attori, che davano l'impressione di rimanere inerti e di contornare sulla scena, si concentrano le prescrizioni didascaliche, coinvolgendoli anche attraverso una diversa colorazione luminosa per distinguerli dai Personaggi, che con le loro maschere non dovevano apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili, reali e consistenti.

Secondo Morace, quindi, è l'illuminotecnica «il dato nuovo della didascalica e dell'incidenza esercitata sull'autore dalle esperienze maturate nel corso delle rappresentazioni, soprattutto estere», senza escludere che anche l'incontro con Marta Abba, abbia potuto contribuire a una migliore definizione della figura della Figliastra, il suo essere baricentro della sequenza finale del dramma con la sua triplice, stridula risata. E la terza – osserva Beatrice Alfonzetti – è «puro suono, diremmo spirito che stride come un'eco conturbante e maligna a ricordare il sesso a pagamento del marciapiedi che come essere in un girone infernale cifererà il suo destino per sempre». Ride spesso la Figliastra, gli spettatori ne avvertono disperazione e rabbia, ma il Padre, il Capocomico, il Figlio tendono di soffocare questo riso isterico, tipico delle figure femminili soprattutto nelle opere «del nostro Luigi, misogino quanti altri mai». La sua è una risata beffarda, che deride il Padre, il suo inquietante e pervasivo eros, irride la ricomposizione di una famiglia, dissacrandone

⁴ Cfr. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano 1993: testo, II, pp. 619-758; nota testuale e apparato, pp. 933-1052.

l'ipocrita e falsa legittimità, in questo finale circolare e sospeso, come in *Così è (se vi pare)*, in cui la conclusione del fatto non esiste, né potrebbe esistere. Di queste figure femminili, come la Figliastro, la Alfonzetti, «tra fine e finali», disegna una vera e propria mappa (ci sono la Donna uccisa, Ilse, Teresa): tutte hanno in comune un «riso stridulo, usato per colpire l'altro, l'uomo fantoccio, spesso debole e meschino».

2.2. E, a proposito del ridere e dei suoi effetti, non posso non pensare alla sua presenza in altri luoghi pirandelliani.⁵ In effetti, il «ridere forte», in maniera irrefrenabile, può provocare nella persona che lo subisce brividi e smarrimento, soprattutto se gli occhi, come quelli di Varia Nestoroff, la *femme fatale* dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, hanno «un riso di luce malvagio», quando si fa beffe del malcapitato Aldo Nuti che, preso in «trappola», ridicolo e gabbato, decide di entrare lui, al posto di Carlo Ferro, nella gabbia della tigre: «Ecco: lo ha preso pulitamente per il naso – commenta Serafino – e tra le risa di tutti lo ha introdotto nella gabbia»; per il fatuo barone, aspirante attore e inesperto cacciatore, equivaleva a una condanna a morte (VII, I, 2).⁶ Silia Gala di *Il giuoco delle parti* si rivela personaggio affine a quello della Nestoroff, quando, essendo riuscita a fare sfidare il marito Leone dall'abile spadaccino Aldo Miglioriti, per sbarazzarsene e mandarlo incontro a sicura morte, alla fine dell'Atto Primo, con il biglietto della sfida

⁵ Si rinvia, quindi, per le mie osservazioni di 2.2, a R. GIULIO, *Fantastico pirandelliano e città moderna*, in «Sinestesia», "Letteratura italiana oltre i confini", XVIII, 2020, pp. 313-338: 332-333.

⁶ Per agevolare eventuali consultazioni e raffronti senza vincolarle a una sola edizione, essendo molte e diverse quelle correnti, i riferimenti bibliografici delle opere di maggiore occorrenza saranno citati come segue: per i *Quaderni*, i dati numerici tra parentesi indicano, rispettivamente, il Quaderno e il Capitolo del romanzo; così pure, per *Uno, nessuno e centomila*, il numero del Capitolo sarà preceduto da quello del Libro. Per *Il fu Mattia Pascal* verranno citati per esteso numero e titolo del capitolo. L'edizione di riferimento per tutti resta sempre: L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, 2 voll., Milano, Mondadori, 1973. Per le stesse ragioni, si indicheranno le novelle solo con titolo, data di composizione e raccolta in cui sono inserite, fermo restando l'edizione di riferimento: PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, 3 voll., 6 tomi, ivi, 1986, 1987, 1990; delle opere teatrali si citeranno Atto e Scena da PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico (con la collaborazione di A. Tinterri per gli ultimi due), 4 voll., ivi, 1986, 1993, 2004, 2007 (già parzialmente cit.); dell'*Umorismo* saranno indicati solo i numeri della parte e del rispettivo capitolo, mentre per le opere meno diffuse in altre edizioni si citerà da PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, ivi, 1973; ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, ivi, 2006.

in mano, «tutta accesa, vibrante», ride «per significare – scrive l'autore nella didascalia – che ha raggiunto il suo scopo segreto» e, mostrandolo all'amante, Guido Venanzi (sarà lui a essere ucciso), «lo guarda con occhi ridenti da pazza». Anche Mattia Pascal, quando per una via di Roma tenta di liberarsi della sua ombra, di quel suo doppio, Adriano Meis, divenuto ormai ingombrante, scoppia «a ridere d'un maligno riso» («XV. Io e l'ombra mia»), che diventa deflagrante e distruttivo, di grande potenza espressionistica, quando, ritornato in paese, viene a sapere che il suo rivale Pomino vive nella sua casa con sua moglie: «Ho soltanto l'impressione come d'una enorme, omerica risata, che, nell'orgasmo violento, mi sconvolgeva tutte le viscere, senza poter scoppiare: se fosse scoppiata, avrebbe fatto balzar fuori, come denti, i selci della via, e vacillar le case» («XVIII. Il fu Mattia Pascal»).

Sono soprattutto le risate femminili che, se forti e protratte, hanno sempre un carattere provocatorio nelle opere pirandelliane: dalla «lunga squillante risata» di Teresina nelle *Lumie di Sicilia* (1900, in *Il vecchio Dio*) a quella della Donna uccisa nel “mistero profano” *All'uscita* (1916). Il «ridere, ridere forte [...] ridere come una pazza [...] riso riso riso, ma tanto» (*Piuma*, 1917, in *Candelora*) viene recepito dalla comunità come una dissacrazione dei codici sociali. Se di insolita violenza è la «stridula risata» della Figliastra, una vera e propria affinità di riso e terrore, di riso oppressivo e minaccioso si manifesta in tutta la sua carica aggressiva in *C'è qualcuno che ride* (1932, in *Una giornata*): in un enorme salone, dove si muovono ballerini, che sembrano morti-viventi «estratti di sotterra» o vecchi giocattoli «ricaricati artificialmente», improvvisamente corre voce che “c'è qualcuno che ride”; anzi, sono tre, un padre e due figli, a prorompere in risate pazze e convulse, tanto da sembrare agli ospiti offesi una tracotante impertinenza, un'imperdonabile irrisione solennemente punibile. Sembrano, infatti, risate gratuite e innocenti, gioiose e festose, ma potrebbero non essere tali; con la consueta intuizione rabdomantica Debenedetti insinua: «Se quella pancetta e quei braccini creassero un sospetto di bonomia, la *rossa corona di capelli ricciuti* s'incaricherebbe subito di smentire l'incongruo sospetto. Via via che questi personaggi guadagnano evidenza, perdono possibilità di simpatia, come per un oscuro compenso». ⁷ Alle risate dell'allegria famigliola risponderà la terribile, «nera marea» della folla degli invitati con un'enorme, sardonica, collettiva risata di

⁷ G. DEBENEDETTI, «Una giornata» di Pirandello, in ID., *Saggi critici*. Nuova Serie [1945], Mondadori, Milano 1955, p. 275: l'espressione è in corsivo nel testo.

scherno «che rimbomba orribile più volte nella sala». Con questa violenta risata finale, Pirandello vuole mostrare «i meccanismi attraverso cui la civiltà reprime le pulsioni naturali e una società ormai parlata dal vuoto e priva di unità e di valori riesce a compattare i propri membri e a escludere il “diverso” che la minaccia con la sua sola presenza»; la narrazione, quindi, non solo sembra costruita «con materiale onirico, ma procede ininterrottamente con il ritmo soffocante di un incubo».⁸

3. *Gli strumenti del tragico: i Sei personaggi con altri personaggi*

3.1. Una dimensione “altra”, dunque, questa dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Pirandello “gioca”, da vero modernista italiano, sul rapporto intrinseco tra verità e illusione – osserva Rino Caputo –, dove l'illusione è nella realtà e la realtà è illusione», proprio perché Pirandello non intrattiene, ma disturba; non va, infatti, dimenticato che la tragedia dei Personaggi ha il suo punto nevralgico iniziale in un episodio certamente non rassicurante, l'incontro nell'*atelier* di Madama Pace tra il Padre e la Figliastro. Si spiega allora perché uno dei primi spettatori, e tra i più acuti, Antonio Gramsci, redattore delle cronache teatrali nell'edizione torinese dell'«Avanti!», recensendo *Il piacere dell'onestà*, intuì subito nel teatro pirandelliano «tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero», per la capacità di fare «balenare delle immagini di vita che escono fuori dagli schemi soliti della tradizione, e che però non possono iniziare una nuova tradizione, non possono essere imitate, non possono determinare il cliché di moda».⁹ La visione gramsciana risentiva certamente dei cambiamenti del tempo storico. Quando Georges Pitoëff, infatti, mise in scena a Parigi i *Sei personaggi*, nella traduzione di Benjamin

⁸ R. LUPERINI, *Il riso di Pirandello*, in ID., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 110-13 *passim*. Sulla fenomenologia del riso («l'affinità di riso e terrore, il riso sociale e anzi rituale, il riso infine come distrazione dal sociale, puro fenomeno mimetico-vitale, corrispondente a quello che nella sua *Essence du rire* Baudelaire avrebbe piuttosto chiamato *joie* e assegnato a una condizione inaccessibile e per sempre perduta») vd. G. GUGLIELMI, *Nota sull'ultimo Pirandello*, in ID., *La prosa italiana del Novecento. Umore Metafisico Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, pp. 140-55.

⁹ Vd. anche R. CAPUTO, *A teatro con Gramsci, in 19 domande su Luigi Pirandello. Di nuvole e vento*, intervista a cura di V. Noli, Enciclopedia Infinita-Società Dante Alighieri, Roma 2017, pp. 50-51.

Crémieux, li fece balzare vivi sul palcoscenico dall'alto con un ascensore: un segnale che si era ormai nell'era della tecnologia meccanica, del macchinismo del primo Novecento, anche per Pirandello. Con la sua mente artistica, incline a sperimentare più generi letterari (i suoi personaggi entrano ed escono come in una serie di stanze), nonostante il contraddittorio atteggiamento verso il cinema, sarà sempre più interessato a transcodifiche filmiche delle sue opere letterarie. E Caputo trova un omaggio alla sua opzione cinematografica, un riferimento esplicito ai *Sei personaggi* nell'ultima scena del film di Ferzan Özpetek, *Magnifica presenza* (2012), girata nel Teatro Valle di Roma, dove il 9 maggio del 1921 avvenne la prima e molto contrastata rappresentazione dell'opera.

Ed è proprio Angelo Fàvaro a partire da un problema centrale: tutto il dramma dei *Sei personaggi* potrebbe essere interpretato come violazione e capovolgimento delle dinamiche e delle strutture della tragedia classica in una prassi del dubbio e della sospensione. Anzitutto, c'è un mito d'origine nell'esperienza dei personaggi; il mito per antonomasia dove si consuma la tragedia: la famiglia. La riconciliazione impossibile tra tutti i suoi componenti non giunge mai a una verità valida per ciascuno di loro, condivisa e condivisibile; potranno solo continuare a coltivare il sentimento di cui sono emblema. Ed è, a questo punto, che Fàvaro si chiede: «Come concordare con Pirandello quando definisce i *Sei personaggi* “un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa”?». Non si saprebbe, infatti, dove andare a reperire il comico o l'umoristico, se la dominante del tragico è proprio in quella «tragica furia dilaniatrice», evocata dallo stesso autore, la quale ci riporta al centro dell'*Oresteia*, dell'*Edipo re* o dell'*Amleto*: vicende tragiche che si consumano nell'ambito di una famiglia. Pirandello si serve, quindi, degli strumenti del tragico, ma ne opera una attenta violazione e un preciso capovolgimento, che non alludono né inducono al comico, ma preparano e anticipano il teatro dell'assurdo, attraverso la persistenza del dubbio sugli eventi, sui personaggi, su quel che accade in scena. In tal modo, genera un cortocircuito fra la tragedia classica e il moderno dramma borghese, una nuova consapevolezza del tragico, fondata sull'autocoscienza dei personaggi, senza ormai più alcuna catarsi, in quanto la nuova conflittualità è nel relativismo del punto di vista. Si giunge, quindi, alla conclusione del discorso critico: il dramma dei *Sei personaggi in cerca d'autore* è l'esempio più alto del pirandelliano teatro del dubbio e prepara il teatro dell'assurdo, decreta l'insignificanza di ogni azione eticamente intesa, perché tutto si può

capovolgere nel suo contrario, così il bene e il male divengono irricognoscibili e intercambiabili.

Per Antonio Sichera, oltre a *Delitto e castigo* di Dostoevskij, nel suo lungo percorso, Pirandello tenne presente anche Edipo, soprattutto in rapporto al corpo, perché la scoperta freudiana, nel campo della teoria evolutiva, è quella di aver legato al corpo e ai suoi cambiamenti lo sviluppo infantile;¹⁰ ma si tratta del corpo posto in relazione con l'altro, con la madre, anzitutto, e quindi di un corpo che muta in un rapporto costitutivo con l'ambiente e col corpo altrui. Nei *Sei personaggi* si trova una visione del corpo inquietante, in quanto vi appare come spinta a un incontrollato possesso, a un'aggressività competitiva, tesa all'annientamento di un altro corpo, come emerge nella drammatica colluttazione tra il Padre e il Figlio, che il genitore vorrebbe a tutti i costi costringere a prender parte al dramma. Si possono però trovare anche segnali alternativi a questa semantica inquietante del corpo: basti pensare al tenero abbraccio che la Figliastro riserva alla Bambina, dove il contatto con il corpo infantile crea un'atmosfera relazionale e risponde a una tonalità affettiva opposta a quella dell'ironia sferzante che attraversa come un filo rosso le sue battute. E basti pensare al silenzio commosso, generato da un *pathos* eminentemente corporeo, che avvolge tutti i partecipanti all'azione drammatica davanti ai singhiozzi della Madre al cospetto del dolore della figlia. «Un corpo vivente e non un corpo macchina; un corpo dai sensi aperti e non un corpo chiuso nella propria smania di possesso; un corpo-per-l'altro e non un corpo-contro-l'altro, la sua realtà, la sua vita».

Cominciano, a questo punto, le diverse fasi dell'“avventura” dei sei Personaggi: il loro incontro con altri personaggi, le loro interne metamorfosi, la ricerca di altri autori e di altri creatori, di ulteriori spazi dell'immaginario artistico, in cui apparire anche trasformati, fin quasi a essere irricognoscibili. Il transitare di un personaggio a un altro, ma in un'opera non pirandelliana, si pone già per Marco Manotta, per cui in cerca d'autore non sono i personaggi, ma le marionette. In *Il fu Mattia Pascal*, nella rappresentazione della tragedia di Oreste in un teatro di burattini, bloccata l'azione, di fronte al personaggio irresoluto, si palesano i fantasmi del palcoscenico. Anselmo Paleari, annunciando a Mattia-Adriano Meis la rappresentazione dell'*Elettra d'après Sophocle*, osserva che se, mentre sta per compiersi la vendetta

¹⁰ Vd. A. SICHERA, *Di Dostoevskij, dell'arte e dell'Edipo. “Sei personaggi in cerca d'autore”* 1921, RLI, XXXIII, 1, 2015, pp. 77-90; G. SALONIA – A. SICHERA, *Edipo dopo Freud*, con una trad. di G. Paduano, GTK, Ragusa 2013.

per morte del padre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo, perché sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo e si sentirebbe cader le braccia, per cui Oreste diventerebbe Amleto. Si rivela fin troppo evidente l'affinità di situazione tra gli intrighi familiari che funestano le corti di Argo in Grecia e di Elsinore in Danimarca: un re ucciso, una coppia di impostori, un ordine da ristabilire con il sangue da parte del principe ereditario. Pirandello non è stato il primo a suggerire, seppure in una chiave cifrata, l'accostamento: il 30 ottobre 1903, rileva Manotta, pur aggiungendo che non abbiamo elementi per ipotizzare una suggestione diretta, qualche mese prima dell'inizio della stesura del *Fu Mattia Pascal*, presso il Kleines Theater di Berlino, sotto la direzione del giovane Max Reinhardt, va in scena *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal, che guarda al personaggio di Amleto per leggere più a fondo nel carattere della giovane donna tormentata dall'odio e dalla disperazione dell'inerzia.

Se Oreste è sullo sfondo, tetragono e rigido, come nella versione sofoclea, o sconcertato nell'irrisoluzione, determinata dal dubbio radicale come nella supposizione del Paleari per lo spettacolo delle marionette, una figura femminile dalla coeva tragedia di Hofmannsthal si protende nell'opera di Pirandello: «Elettra, stranamente trascurata nella riduzione scenica per teatro di marionette, compare sulla ribalta, ormai perfettamente consapevole del ruolo di personaggio, indossando l'abito di scena di una giovane donna, orfana di padre, animata da un sentimento di incoercibile rancore nei confronti del patrigno»: Elettra, dunque, si rivela nella Figliastro dei *Sei personaggi*; e, non a caso, l'autore nella didascalia della *pièce* ha scritto che la maschera della «vendetta», sentimento radicale della sorella di Oreste, è «per la Figliastro». Ed è questa a celebrare la tragedia compiuta che ha appena sancito il ricongiungimento «dell'essere dei Personaggi con la loro ragion d'essere». Ritornando però a Oreste: cosa accade all'attore quando si vede? Vive nella dissociazione, si guarda mentre compie il matricidio. Sarà poi Serafino Gubbio, l'operatore cinematografico, nei suoi *Quaderni*, preceduti da *Si gira...*, a intuire che nel medium filmico gli attori si sentono come in esilio da loro stessi; ed è, per questo motivo, che l'attrice Varia Nestoroff, vedendosi e non riconoscendosi nelle immagini sullo schermo, in cui pure si sente implicata, oscuramente, si inquieta con accessi al limite tra l'isterismo e la mania.

3.2. Anche a proposito della dissociazione vanno ricordati i *Quaderni*: «C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo» (I, 1): si trova quasi in *incipit* dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, un *oltre*, che non si riesce o non si sa vedere, perché la profondità interiore, il subliminale, si tenta a rimuovere.¹¹ Quando hanno l'impressione che questo *oltre* baleni negli «occhi intenti e silenziosi» anche di un «ozioso», ma che sa analiticamente scomporre e demistificare il reale, come Serafino Gubbio, «impassibile» *voyeur*, coloro che si accorgono di essere osservati si smarriscono, si sentono irritati e soprattutto turbati. L'*oltre*, in questo caso, agisce come *Unheimliche*, messaggio indecifrabile dell'inconscio, di una parte nascosta del *Selbst*, un occulto di *là di sé stesso*, uno sfuggente significante che inquieta, proprio perché non se ne afferra il senso. Pirandello in un passo significativo dell'*Umorismo* chiarisce la potenza quasi numinosa di una «realtà diversa» che improvvisamente balena alla nostra mente, «orrida» e «misteriosa», «a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o di impazzire»; ma, quando se ne ritrae sgomento per tornare all'apparentemente stabile «coscienza normale» delle cose percepite, sa ormai, mentre gli rimane ancora un'impressione di «vertigine», che «c'è qualcos'altro» al di là, «sotto» di questa, tanto da dover essere smascherata come ingannevole e inaffidabile, perché ci induce ad assuefarci alla «fantasmagoria meccanica» della vita. Questa «realtà diversa» è percepibile «in certi momenti di silenzio interiore, in cui la nostra anima si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti [...] Lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo» (II, 5).

L'*oltre* si manifesta anche nel *di là da sé stessa* di Varia Nestoroff che, guardando la propria immagine proiettata sullo schermo, rimane «sbalordita e quasi atterrita», vedendola «così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla» (II, 4). La figura dell'attrice rimane stranamente «contraffatta» sullo schermo, in quanto l'«occhio» della macchina da presa manovrata da Serafino funziona come i suoi «occhi intenti e silenziosi» di operatore cinematografico e ha lo stesso ruolo dello «specchio» nella scomposizione e nella resa espressionisticamente deformata del personaggio pirandelliano.

¹¹ Per tutto 3.2 cfr. R. GIULIO, *La costruzione del personaggio Serafino nei «Quaderni» di Pirandello*, in «Sinestesia», «Nel quadro del Novecento: strategie espressive dall'Ottocento al Duemila. Temi e stili», XVII, 2019, pp. 235-259: 238-239.

Anche Delia Morello, che nell'Atto Primo della *pièce* del 1924, *Ciascuno a suo modo*, ricalca il personaggio di Varia, si esprime allo stesso modo: «Mentr'io mi dibatto, soffro – non so – come di là da me stessa». Così pure, passando dallo schermo allo specchio, Silia, moglie inquieta di Leone Gala, in una commedia, *Il giuoco delle parti*, che risale al luglio-settembre 1918 e deriva dalla novella, *Quando si è capito il giuoco*, del 1913, l'una e l'altra scritte a distanza di cinque anni, ma in un periodo di tempo che, non a caso, ha al centro proprio *Si gira...* del 1915, si confida, se pure in forma interrogativa, con il suo interlocutore e amante, Guido Venanzi, all'inizio dell'Atto Primo: «Non t'è mai avvenuto di scoprierti improvvisamente in uno specchio, mentre stai vivendo senza pensarti, che la tua stessa immagine ti sembra quella d'un estraneo, che subito ti turba, ti sconcerta, ti guasta tutto, richiamandoti a te, che so, per rialzarti una ciocca di capelli che t'è scivolata sulla fronte?».

La percezione di una realtà "altra", che si cela dietro l'apparente normalità delle cose, il sospetto di un sostrato, estraneo, sconosciuto e sfuggente, che qualsiasi gesto, parola, finanche un silenzio innaturale e perturbante potrebbero avere, ma, al tempo stesso, cifrati segali di esperienze nuove ed emozionanti, sono espressi in maniera analoga alle riflessioni dell'autore nel suo saggio teorico anche dal vecchio scultore Nono Giuncano in una tragedia, *Diana e la Tuda* (ottobre 1925-agosto 1926), dedicata a Marta Abba. In una battuta, quasi alla fine dell'Atto Primo, Giuncano dice a Tuda, la modella del suo giovane collega Sirio Dossi: «Quando io sento parlare, quando io guardo e vado per qualche luogo; nelle parole che sento, in ciò che vedo, nel silenzio delle cose, ho sempre un sospetto che ci possa essere qualcosa di ignoto a me, a cui il mio spirito, pur lì presente, rischia di rimanere estraneo; e sto con l'ansia che, se ci potessi entrare, forse la mia vita s'aprirebbe a sensazioni nuove, tanto da parermi di vivere in un altro mondo. Questo qui, invece... io non so: è così: coi paraocchi: non sente, non vede nulla: vuole una cosa sola». Tornando all'episodio emblematico dei *Quaderni*, la dissociazione di Varia Nestoroff, vanno sempre rilette le fondamentali pagine di Debenedetti, che su questo «drammatico dualismo», nato dall'avvertimento dell'*oltre* e «dalla necessità di afferrarlo che diviene inderogabile non appena lo si sia avvertito», osserva: «Vede cioè il suo *oltre*; quello che nella pagina successiva è chiamato il *di là da sé stessa*, ma lo vede realizzato sullo schermo, ritornato anch'esso enigmatico, nella sua evidenza, come il suo di qua. [...] Si intuisce intanto che questa visualizzazione diretta, questa antropomorfizzazione dell'*oltre* abbiano portato Pirandello alla soluzione del palcoscenico sul palcoscenico, della platea che entra nel palcoscenico e viceversa; che non

sono innovazioni soltanto tecniche, ma necessità inerenti a quel dualismo della facciata e dell'*oltre*, i quali si scambiano continuamente le funzioni: la facciata diventa l'*oltre*, e viceversa».¹²

3.3. Per Graziella Corsinovi, la genesi del personaggio pirandelliano matura lungo percorsi multipli, comprendenti testi di letteratura, filosofia, psicologia e, anche attraverso Luigi Capuana, esperimenti e indagini sullo spiritismo, la metapsichica, la teosofia.¹³ Tuttavia, l'invenzione del *personaggio* come entità autonoma, più vero anche se meno reale dell'essere umano, che rivendica la sua indipendenza, non appartiene al solo Pirandello, perché negli stessi anni delle riflessioni metaletterarie pirandelliane, uno dei maggiori scrittori spagnoli, Miguel de Unamuno, giungeva alle stesse conclusioni sulla tipologia del personaggio come ente di finzione. Infatti, in un articolo pubblicato nel 1923 su «La Nacion» di Buenos Aires, attribuendone la causa allo *Zeitgeist*, tenne a sottolineare le sorprendenti affinità tra la sua visione del mondo, dell'arte e del personaggio e quella di Pirandello, da lui scoperto l'anno prima, in occasione della traduzione italiana del suo romanzo, *Niebla* del 1914.¹⁴ Secondo, quindi, la Corsinovi, i due autori, lo spagnolo e l'italiano, peraltro quasi coetanei (il primo precedeva di soli tra anni il secondo),

¹² G. DEBENEDETTI, *I Quaderni di Pirandello*, in ID., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1970, pp. 256-80: 278; 279. In effetti, l'*oltre*, questo «plus ontologico», come definito da Giovanni Reale (Atti del Convegno di Studi, *Pirandello e l'«oltre»*, Agrigento, 5-9 dicembre 1990, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano 1991), «destinato a rimanere sempre in parte velato», può essere non visto, ma intravisto da angolazioni diverse e dallo sguardo «analitico», non più quindi naturalistico, di un personaggio dotato di singolari potenzialità nella propria coscienza, in grado di demistificare e smontare tutte le false costruzioni di una realtà solo appariscente. Quanto a *Diana e la Tuda*, vd. le interessanti note di A. ANDREOLI, *Accertamenti pirandelliani*, in «Un'arte che non langue non trema e non s'offusca». *Studi per Simona Costa*, a cura di M. Dondero, C. Geddes da Filicaia, L. Melosi, M. Venturini, Cesati, Firenze 2018, pp. 443-49: 446-48. L'Andreoli, infatti, in tema di filologia pirandelliana, dopo avere accennato alla ventennale vicenda giudiziaria tra i figli del Maestro e Marta Abba, sottolinea l'eccezionalità della dedica all'attrice, traccia una cronologia della stesura della tragedia, ma soprattutto sottolinea i di lei interventi decisivi nella scrittura dell'opera, subito accolti dall'innamoratissimo Luigi, e rivela la presenza di un copione posseduto dalla stessa Abba, finora introvabile, che presenterebbe importanti correzioni strutturali rispetto alla *princeps* pubblicata da Bemporad. Quanto basta per avvalorare l'importanza di questa *pièce*, in cui le riflessioni del vecchio scultore Giuncano, in particolare, come risulta dall'epistolario citato dalla studiosa, erano ritenute fondamentali dall'autore.

¹³ Cfr. A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, a cura di G. Corsinovi, Vallecchi, Firenze 1982.

¹⁴ Tradotto in Italia nel 1922; ora, Fazi, Roma 2003.

avvertendo contemporaneamente lo sgretolarsi del principio di realtà e la perdita di credibilità delle scienze esatte, tra fine Ottocento e inizio Novecento, furono accomunati da nuova dimensione conoscitiva, etica ed estetica.¹⁵ Formatisi presumibilmente sulle stesse fonti culturali, ebbero di certo in comune l'ammirazione e la conoscenza approfondita del *Don Chisciotte*, il capolavoro di Cervantes, come dimostrano sia i saggi specifici di Unamuno sia la sottile analisi di Pirandello nell'*Umorismo* e i continui riferimenti presenti nelle novelle e negli stessi *Sei personaggi*.¹⁶

Straordinaria è l'affinità dei personaggi pirandelliani con quelli di Unamuno e, in particolare, con il protagonista di *Niebla* Augusto Pérez, che, nella riedizione del 1935, protesta con il suo autore per la sorte che gli è stata imposta, anche se vanno tenute presenti sia la particolare curvatura religiosa unamuniana, sia le altre fonti alla base della creazione del personaggio pirandelliano, tra cui, fondamentali, l'irrazionalismo vitalistico di Gabriel Séailles con il suo *Essai sur le génie dans l'art*, per il quale la creatura nata dalla fantasia è prolungamento, sul piano spirituale, dell'attività della natura, espressione di quel libero movimento vitale che percorre tutto l'universo, e la psicologia sperimentale di Alfred Binet, con il saggio *Les altérations de la personnalité*: autori, sottolinea la Corsinovi, «letteralmente saccheggianti» da Pirandello.¹⁷ A queste fonti si aggiungano le dottrine teosofiche, diffuse da Leadbeater e Bésant in *Le plan astral* e in *Les formes-pensées* che accoglie e riunisce anche il brivido «oltrano» delle esperienze del paranormale (si ricordi l'elenco dei libri di Anselmo Paleari nel capitolo decimo del *Fu Mattia Pascal*), e le osservazioni che già Luigi Capuana aveva fatto, soprattutto in *La crisi del romanzo* del 1897 e in *Gli ismi contemporanei* dell'anno dopo, sull'affinità tra allucinazione artistica e allucinazione spiritica, che costituiscono un precedente imprescindibile per Pirandello.¹⁸

¹⁵ Vd. G. DRAGO, *Le finzioni della scienza: consonanze e contiguità pirandelliane*, Appendice a G. CORSINOVI, *La finzione vissuta*, Le Mani, Recco 2015, seconda edizione, Geko 2018, pp. 101-118.

¹⁶ Cfr. O. LOLLINI, *La realtà della finzione. Unamuno e Pirandello all'orizzonte di Cervantes*, in P. CARRIGLIO – G. STREHLER (a cura di), *Teatro italiano*, Laterza, Roma-Bari 1993, Vol. I, ora anche in «Quaderni del Dipartimento di Letterature comparate», Carocci, Roma 2009, pp. 301-320.

¹⁷ Vd. G. CORSINOVI, *Tra filosofia e psicologia: Gabriel Séailles e Alfred Binet, fonti francesi dell'ideologia pirandelliana*, in "Dissegli in terra francese", *Un omaggio a Renata Carocci*, Brigati, Genova 2005, pp. 67-81.

¹⁸ Cfr. anche G. CORSINOVI, *Il brivido dell'oltre: paranormale, metapsichica e teosofia nell'opera di Pirandello*, in *C'è un «oltre» in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Dialogo*

4. I Sei personaggi *dalla metamorfosi al metateatro*

4.1. Convinta giustamente che i vari generi frequentati da Pirandello hanno germi nascosti e forze interne che si sono manifestati in altre forme, Monica Venturini indaga, con rilievi tratti dal sistema variantistico, alcuni snodi tematico-formali comuni, presenti in particolare nelle novelle *Scialle nero* e *Il Pipistrello*. Collocata in una posizione di rilievo (primo volume delle *Novelle per un anno* del 1922), in *Scialle nero* sono presenti alcuni tra i più noti temi pirandelliani, soprattutto il doppio e una figura femminile nel ruolo di protagonista, come Eleonora Bandi, che anticipa tratti connotanti la Madre dei *Sei personaggi*, la condizione sofferente di Mater dolorosa;¹⁹ insomma, manifesta un carattere tragico riconducibile all'immaginario della Madonna Addolorata. In *Scialle nero*, dove Eleonora non trova alcuna redenzione e resta figura sacrificale, bloccata dal suo stesso dolore, è individuato lo stesso schema dei *Sei personaggi*, che possono essere interpretati come «una storia di caduta e di deiezione anelante ad una *salus* estetica e soggetta, alla fine, ad uno scacco terribile ed enigmatico».²⁰

I volumi presenti nella biblioteca pirandelliana, conservata presso l'Istituto di Studi Pirandelliani di via Bosio a Roma, confermerebbero come la figura della Mater dolorosa sia variamente declinata secondo richiami simbolico-numerologici, in molti casi corrispondenti a dati narratologici, tenendo conto che l'iterazione del numero tre, il simbolismo numerologico, ma anche quello onomastico, sono non solo chiavi di lettura dei testi, ma concorrono anche al nesso novelle-teatro, particolarmente privilegiato, in questa sede, dalla Venturini. Quanto alla componente metanarrativa, nella novella, *Il Pipistrello*, pubblicata per la prima volta su «La Lettura», nel gennaio 1920, l'irrompere imprevisto di un pipistrello sulla scena determina

go tra i saperi intorno all'opera di Pirandello, Atti del Seminario Interdipartimentale (Campus di Fisciano, 29-30 marzo 2017), Introduzione e cura di M. Montanile, Edizioni Sinestessie, Avellino 2018, pp. 69-85.

¹⁹ E qui la Venturini rinvia, per le citazioni, a PIRANDELLO, *Novelle per un anno*. Edizione diretta da S. Costa, *Scialle nero-La vita nuda-La rallegrata*, vol. I, a cura di F. Miliucci, F. Tomassini, M. Venturini, Mondadori, Milano 2021, e a riscontri critici, a cui farà spesso riferimento: L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988; U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989.

²⁰ Il rinvio è a un altro studioso spesso citato: A. SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Olschki, Firenze 2005, p. 392.

inaspettatamente il successo dello spettacolo, dopo averlo in un primo momento interrotto; allo stesso modo, i *Sei personaggi* fanno la loro dirompente entrata in scena, interrompendo le prove di *Il giuoco delle parti*, per cui la contiguità tematica tra i due testi risulta evidente. Tratto comune tra novella e *pièce*, oltre il confine dei generi, è l'epilogo interrotto, che rappresenta anche la cifra del contrasto irrisolto tra arte e vita: un impossibile finale, l'emblema di un'epoca²¹.

4.2. Anche a questo proposito, va sottolineato che in *Ciascuno a suo modo* Pirandello rincorre, ancora una volta, la sua tesi sulla verità, intesa come pluriprospectiva, e sul rapporto realtà-apparenza, ritenuto problematico.²² Per dimostrare, inoltre, l'altra sua concezione della vita reale che copia il teatro, colloca nei due «intermezzi corali», alla fine di ognuno dei due atti, alcuni personaggi «momentanei nel ridotto del teatro», tra i quali cinque critici drammatici, un vecchio autore fallito, un giovane autore, un letterato che sdegna di scrivere, uno spettatore pacifico, un altro irritato, qualcuno favorevole, molti contrari all'autore, uno spettatore mondano. Si tratta di una platea multiforme e composita, formata anche da altri semplici spettatori, da cui partono i commenti, i giudizi sull'opera in corso di rappresentazione e le riserve sui cosiddetti «pirandellismi». *Abbasso il pirandellismo* sarà poi il titolo di un articolo del 1931, scritto proprio da Pirandello, che potrebbe avere indotto Corrado Alvaro, nella sua *Prefazione* alle novelle pirandelliane, a sostenere che quella del loro celebre autore è stata «una vittoria fuori della letteratura, una vittoria della fama», tanto che «il suo nome divenne un aggettivo». Nell'articolo, infatti, Pirandello riflette sulla sua fama di scrittore in rapporto al destino delle sue opere: «Fino al giorno in cui il nome di uno scrittore resta strettamente congiunto alla conoscenza effettiva delle sue opere è raro che egli raggiunga la celebrità. [...] La celebrità nasce il giorno in cui, non si sa come né perché, il nome di uno scrittore si stacca dalle sue opere, mette le ali e spicca il volo. Il nome!... Le opere sono molto più serie: non volano, ma camminano a piedi, per conto loro, con il loro peso e il loro valore, a passi lenti. [...] E con il nome, certe concezioni astratte e

²¹ Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il pipistrello e il teatro*, in «Ariel», XVI, 1-2, 2001, poi in ID., *Il pipistrello a teatro. (Saggi critici su Luigi Pirandello)*, Bonaccorso, Verona 2006; B. ALFONZETTI, *Pirandello. L'impossibile finale*, Marsilio, Venezia 2017.

²² Collegandomi alle precedenti osservazioni, in 4.2 riprendo alcune mie riflessioni sul metateatro pirandelliano.

stravaganti, un paio di soggetti sfigurati, alcuni titoli. [...] È così che molte parti del mio teatro e in generale la mia opera letteraria, specialmente le mie novelle, continuano a piedi la loro strada, a passo pesante, e sono naturalmente rimaste indietro».²³

Pirandello, presentatosi in teatro, può, quindi, permettersi di giocare ironicamente con sé stesso, riportando negli “intermezzi corali” le stroncature degli spettatori “contrari”, che stigmatizzano la ripetitiva e insopportabile «solita casistica» delle problematiche situazioni a tesi, i ricorrenti casi paradossali dei congegni letterari, invischiati peraltro in «una matassa arruffata di contraddizioni», le «trappole dialettiche», i virtuosistici «acrobatismi cerebrali» e soprattutto i «problemucci filosofici da quattro al soldo», in cui mancherebbe un «profondo travaglio di spirito», come personalmente argomenta il vecchio autore fallito. La commedia sembra a loro basata sull’«inconsistenza», che «non conclude nulla», in quanto la discussione sul dramma è in effetti «il dramma stesso», secondo un metateatro al cubo, in cui i folli personaggi, prima, reciprocamente si accusano, poi, sempre reciprocamente, si danno ragione, per poi accusarsi di nuovo. Il “quarto critico”, invece, riferendosi probabilmente alle originali riflessioni di Diego Cinci, vi intuisce «lampi, guizzi [...] uno sbarbagliare di specchio impazzito» e uno degli spettatori favorevoli si rivolge ai contrari, convinti del «nihilismo spasmodico» e della «voluttà d’annientamento» dell’arte pirandelliana, invitandoli a non «respingere a tutti i costi» quel che Pirandello dice nelle sue commedie.

Alla fine dell’Atto Primo, nella lunga didascalia introduttiva del “Primo intermezzo corale”, Pirandello, dopo avere precisato che i piani della commedia sono «tre» – «piano di realtà, più vicino alla vita», formato dai «personaggi veri», Amelia Moreno e il Barone Nuti; piano dei personaggi «finti», Delia Morello e Michele Rocca, interpretati dagli attori; piano degli «Spettatori» e dei cinque «Critici drammatici», tra cui si genera il «conflitto» –, accetta e teorizza non solo l’inevitabilità delle posizioni opposte («è ormai noto a tutti che a ogni fin d’atto delle irritanti commedie di Pirandello debbano avvenire discussioni e contrasti»), ma anche la volubilità dei giudizi:

²³ PIRANDELLO, *Abbasso il pirandellismo*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 1459. L’articolo fu pubblicato sulla «Gazzetta del popolo» del 18 novembre, il giorno dopo essere apparso con il titolo *Contre le «pirandellisme»* su «Paris-Midi». Cfr. anche ID., *Novelle per un anno*, con *Prefazione* di C. ALVARO, Mondadori, Milano 1957, ora riprodotta negli apparati dell’ed. cit. delle novelle pirandelliane, I, p. 1087.

«Giova e diverte veder cambiare a vista d'opinione, due o tre volte, dopo aver colto a volo due o tre opposti pareri». Opinioni variabili sono ammesse non solo da parte degli spettatori, a cui è consentito di applaudire e denigrare, seguendo le proprie mutevoli impressioni, ma anche da parte dei critici: se, infatti, qualcuno di loro «dirà peste e vituperii della commedia e dell'autore qua nel corridojo», non è detto che non ne «debba poi dir bene il giorno dopo nel suo giornale»; e qui Pirandello si lascia andare, con una dura considerazione polemica, a una distinzione tra la professione giornalistica e l'uomo che la professa, che, spesso per «ragioni di convenienza» è costretto «a sacrificare la propria sincerità». Tutte le azioni e le battute che avvengono nel ridotto del teatro, presentate dall'autore come reali e "vere", rispetto a quelle "verosimili" rappresentate sul palcoscenico, sono ovviamente, a loro volta, anche queste delle "finzioni", prodotte in funzione metateatrale dalla sua immaginazione, che riesce con arte finissima a creare una persuasiva tensione tra i piani, facendoli apparire come diversi, mentre appartengono allo stesso atto creativo.

Quando, poi, cala la tela del secondo e ultimo atto, essendo impossibile rappresentarne un terzo, gli animi sono tutti eccitati, dai palchi si alzano le urla, le proteste, le domande scomposte: «Hanno schiaffeggiato l'Autore! – Chi ha schiaffeggiato? – L'Autore ha schiaffeggiato la prima attrice? – No, no, al contrario! – La prima attrice ha schiaffeggiato l'Autore! – Abbasso Pirandello! – È lui il provocatore! – No, viva Pirandello»; e, mentre gli spettatori sono in preda a una confusa agitazione vicina alla rissa, qualcuno più avveduto e prudente si precipita a consigliare l'autore, che si trova sul palcoscenico, di abbandonare subito il teatro. Pirandello non esclude che tutte queste battute si potevano anche recitare "a soggetto", improvvisare «per tener viva la confusa agitazione», anche perché, aggiunge con una punta autoironica, sono fin troppo noti i giudizi che si danno delle sue opere, elencandone i più comuni: «cerebrali, paradossali, oscure, assurde, inverosimili». La rappresentazione viene, pertanto, interrotta, e lascia gli spettatori incerti se credere o non credere a tutto quello che si è svolto sulla scena, anche se gli interventi esagitati e scomposti lasciano intendere che il loro indice di gradimento è talmente basso da essere rimasti assolutamente increduli di fronte a tutta quella storia complicata e inverosimile. Le valutazioni divergenti dei critici, contrari e favorevoli, e del pubblico, completamente disorientato, rivelano anche l'interesse pirandelliano per la comunicazione e ricezione di un'opera d'arte.

Il pubblico della *pièce* si comporta in maniera diversa dal pubblico, più ingenuo e partecipe, che, in una novella pubblicata su «La lettura» nel 1920, *Il pipistrello* (ora in *Scialle nero*) di evidente impostazione metateatrale, si forma un'impressione errata di una rappresentazione turbata dall'improvviso svolazzare sul palcoscenico del «maledetto» animale. Si trattava di mettere in scena una commedia, invero molto debole, di un certo Faustino Perres, ma già durante le prove compariva dalle travature del tetto del teatro quella «bestia schifosa», provocando ribrezzo e addirittura terrore nella piccola interprete, Gàstina, preoccupata che potesse impigliarsi con le sue vischiose ali nei suoi «magnifici capelli». E con il povero Perres, che ribatteva di non aver messo nella sua opera la comparsa di un pipistrello, la risoluta attrice minacciava di interrompere subito il pubblico spettacolo, se prima il volatile inopportuno non fosse stato abbattuto: «O via la vostra commedia, o via il pipistrello. Se stimate impossibile eliminare il pipistrello, rimettetevi a Dio, caro Perres, quanto alle sorti della vostra commedia. Ora vi faccio vedere che la mia parte la so e che la recito con tutto l'impegno, perché mi piace. Ma non rispondo dei miei nervi stasera». E, infatti, quando a metà del secondo atto, dopo i tiepidi consensi del primo, entra in scena l'animale, la Gàstina, sentendosi presa di mira e come perseguitata, con un «acutissimo» grido sviene.

Cosa avrebbero fatto gli spettatori di *Ciascuno a suo modo*? Si sarebbero inalberati, avrebbero creato uno scompiglio; ma, ecco, che, nella novella, il pubblico di questa mediocre commedia scatta in piedi in un frenetico e lungo «delirio d'applausi», decretando un convinto «trionfo a quella scena dello svenimento, che aveva preso sul serio come se fosse nella commedia, e che aveva visto rappresentare con così prodigiosa verità». E, mentre l'autore, uscito fuori delle quinte, fu accolto da un'ovazione, la povera Gàstina nel camerino era ancora in preda a una convulsione di nervi, tanto che il capocomico aveva dovuto dal proscenio annunciare che «l'acclamata attrice non poteva comparire a ringraziare l'eletto pubblico, perché quella scena, vissuta con tanta intensità, le aveva cagionato un improvviso malore, per cui anche la rappresentazione della commedia, quella sera, doveva essere purtroppo interrotta». Nella «finzione dell'arte», un elemento «estraneo, casuale», che si era «miracolosamente» inserito in essa, aveva conferito all'«illusione» del pubblico l'evidenza di una «prodigiosa verità». Mentre in *Ciascuno a suo modo* il pubblico si mostra scettico e irritato dinanzi alla rappresentazione vera, pur nella finzione scenica, di una vera storia drammatica, dall'autore presa da un fatto di cronaca, nell'esilarante racconto del pipistrello, il

pubblico di una mediocre commedia prende per finta, e dunque per falsa, se pure magistralmente interpretata, l'azione vera di uno svenimento vero. Siamo in pieno pirandellismo con un capovolgimento "classico" dei ruoli tra realtà e finzione e un diverso modo di leggerli, fino a decrittarli addirittura al contrario da un'erronea e illusoria prospettiva, secondo l'idea cardine dell'autore della dimensione problematica e plurisemantica della comunicazione e della ricezione.

In un'altra novella, *Il lume dell'altra casa* (1909, in *Il viaggio*): il protagonista, Tullio Buti, non aveva avuto un'infanzia e una giovinezza felici, era avvocato e impiegato in un ministero, aveva fittato una cameretta, viveva e passeggiava sempre da «solo», non scriveva, né riceveva lettere, non leggeva giornali, non guardava nessuno per strada, tranne «la sua ombra, o ascoltava l'eco dei suoi passi», in ufficio non scambiava mai una parola con i suoi colleghi; la sera, però, dal buio della sua stanza osservava furtivamente, attraverso la finestra della casa dirimpetto, una famigliola riunita intorno al desco. Com'era stata attratta la sua attenzione? Dal lume che, proveniente dall'altra casa, aveva all'improvviso rischiarate le tenebre della cameretta. Significativa la descrizione del «blando lume discreto, come per un soffio misterioso», che, acceso nella casa di fronte, era come «l'alito d'una vita estranea ch'entrava a stenebrare il bujo, il vuoto, il deserto della sua esistenza. Rimase un pezzo a mirare quel chiarore come alcunché di prodigioso», tanto che «la tetraggine attonita, in cui lo spirito di lui era rimasto per tanti anni sospeso, si sciolse a quel blando chiarore». È stato giustamente osservato che questa suggestiva descrizione ha tutto l'aspetto di essere una "metafora" del teatro, perché presenta «la camera d'affitto immersa nell'ombra come una platea, l'abitazione di fronte illuminata come un palcoscenico».²⁴ In questo caso, l'elemento decisivo è rappresentato da quel lume che come una «vita estranea» entra nell'esistenza vuota e deserta di Tullio Buti e la illumina improvvisamente: nello spazio teatrale, la scena si pone come "alterità", qualcosa di "altro" e di "lontano" (tanto da far pensare alla "filosofia" del dottor Fileno), con cui lo spettatore, distraendosi dai problemi assillanti del suo vivere quotidiano, abbandonandosi e partecipando emotivamente allo spettacolo, entra in contatto, se pure per un tempo provvisorio e non lungo.

²⁴ A. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., p. 73.

Idea cardine di Pirandello, esibita in primo piano in *Ciascuno a suo modo*, è che la realtà imita l'arte, ma questo è possibile proprio perché l'opera d'arte, in questo caso l'opera teatrale, nella sua distante alterità, riesce, più che nella vita reale, a rendere interamente manifeste e a rivelare attraverso sorprendenti illuminazioni (proprio come accadrà al protagonista della novella, furtivo *voyeur* di una scena lontana e diversa dal suo mondo di vivere e dal proprio mondo interiore) le emozioni e le sensazioni autentiche e profonde, altrimenti chiuse e inesprese nell'animo dello spettatore.²⁵

5. I Sei personaggi "oltre" l'autore, con altri autori

La vitalità dei sei Personaggi, non più in cerca di un solo autore (Pirandello?), ma di altri autori, aprendo sviluppi e scenari nuovi, non trova soste e continua nel monologo del Figlio, nella sua «versione» dei fatti, che gli affida un altro autore, Paolo Puppa.²⁶ «Che succede se il Figlio si mette a parlare, a dire la sua, invece di rifiutarsi di collaborare coi suoi esagitati parenti? Cosa, se all'improvviso depone la sua ritrosia a intervenire nell'esibizionismo collettivo della famiglia, o meglio della coppia disturbata, Padre e Figliastro, ossessionati a riproporre la scena madre, a ricostruire il fattaccio?». Ecco la sua domanda, per cui immagina «che avanzasse sul proscenio e prendesse finalmente la parola», con l'invito ad ascoltarlo, perché forse «se lo merita». La confessione punta, fin dall'inizio, la figura del Padre col suo "viziato" di seguire a scuola la Figliastro, quando era ancora bambina, con le sue trecchine e le mutandine che le uscivano dalla gonna; ma lui, il Figlio, cominciando già da allora la sua inclinazione di *voyeur*, lo seguiva o lo spiava mentre offriva alla piccola il cartoccio di caramelle o i cappellini, con un ridicolo sorriso, che voleva rassicurare e invece risultava spaventoso, perché rivelava la sua eccitazione. E lui, di fronte al Padre, sempre «più scattante, nervoso e muscoloso», perché voleva piacere alla Figliastro, si sentiva un fannullone, un parassita, anche perché dell'odiato genitore aveva «ereditato tutto, tranne la sensualità». E perciò non riusciva a guardarlo in faccia, perché avvertiva che nei suoi occhi avrebbe letto l'odio covato da sempre contro di lui, «del resto riflesso del suo». Né meno rancore sentiva nei confronti della donna che si

²⁵ Cfr. R. GIULIO, *Pirandello. La costruzione del personaggio la scienza il fantastico*, Edisud, Salerno 2021, pp. 81-104 (cap. IV).

²⁶ Cfr. anche P. PUPPA, *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, cit.

“spacciava” per sua madre, la noiosa signora Amalia, con la sua «faccia scolpita dal pianto, priva di altre espressioni», se non il dolore.

A un certo punto, la sua confessione si sposta sulla Figliastro, la sorellastra, che continuamente provocava il Padre e si ostina a chiamare «la pazza», lei che faceva «l'escort», e sul ragazzino, di cui sente la mancanza: nel desiderio ambiguamente morboso di condividere con lui la stessa camera coglie il suo assomigliare al Padre, il «Mostro». E, proseguendo nella confessione, il Figlio, ormai in dubbio sulla propria identità, apre un inquietante scenario, in cui tutta la famiglia appare disturbata dalle pulsioni incestuose, un'ossessione, una coazione a ripetere che coinvolge i rapporti della Figliastro, «tremula e languida» unicamente con la sorellina, non solo, come tutti gli spettatori fanno, con il Padre, ma anche col fratellastro, in un mucchio perversamente erotico coinvolgente perfino la «pretesa mamma». Puppa, quindi, fa portare al Figlio, «banale guardone», le estreme conseguenze di segnali forse impliciti nella *pièce* o elucubrate dal pirandellismo di cui lettori e critici spesso non sono esenti, ma a cui, come al Personaggio monologante, sorge alla fine un dubbio: come ha fatto la Madre a sbucare all'improvviso e fermare proprio a tempo, a interrompere Padre e Figliastro prima che consumassero il “fattaccio”? Con un'ipotesi: «nella loro versione ufficiale le cose si sarebbero svolte in questo modo. Strano, molto strano».

Anche con Lorenzo Resio i *Sei personaggi* vanno oltre; il testo pirandelliano esce da sé stesso e i Personaggi continuano la loro inesauribile odissea andando alla ricerca di altri autori. Questa volta, incontrano Edoardo Sanguineti, che sposta decisamente la prospettiva drammaturgica dal “teatro nel teatro” al “teatro dell'incesto”, ritenuto, rispetto al primo, il vero tema, con *Sei personaggi. com* (2001), un vero e proprio esempio di «travestimento» con labili riferimenti alla vicenda originaria. Del resto, lo stesso Sanguineti, che non aveva mai dato un posto di primo piano a Pirandello tra gli autori frequentati, ha sempre rivendicato una giusta libertà testuale. Resio, tuttavia, ritiene fondamentale porre l'accento sui «meccanismi del riuso delle fonti» e sull'«utilizzo di determinate suggestioni iconografiche» nell'opera sanguinetiana. La messa in scena della *pièce* da parte di Andrea Liberovici rivelava, inoltre, una sperimentazione acustica che prevedeva anche l'uso di suoni elettronici o sintetici. Ritornando al tema centrale, l'incesto, sembra che Pirandello abbia usato tutte le cautele per renderlo elusivo, per cui il testo di Sanguineti riduce la trama all'essenziale, dando soprattutto la parola al Padre, che, seguendo il gioco del doppio e attraverso battute interscambiabili, finisce per confondersi con l'Autore stesso (con allusione alla sua vita

privata), e alla Figliastra, che qui diviene Figlia, per scavalcare il tentativo di censura borghese dell'incesto. Per Resio, pertanto, «quella che Sanguineti vorrebbe portare sulla scena potrebbe essere una nevrosi nata dall'atto mancato, poi spostata sui personaggi, sulle marionette; un saggio, magari, sull'autocensura pirandelliana come esempio della censura borghese». In questo travestimento nel travestimento diventa, quindi, centrale l'incesto, che è, insieme con l'uccisione del padre, il tabù che per Freud fonda il funzionamento delle stesse società umane.²⁷

Interessante, a questo punto, il rinvio a uno scritto autobiografico di Lorenzo Jovanotti Cherubini, *Il grande Bob!* del 1998, ricevuto da Sanguineti in dono dall'autore, presentato in una libreria Feltrinelli di Genova nel 1998, perché, descrivendo il Padre, la Figlia ricorda: «Balthus è morto: così dice, il boh» e, qualche battuta dopo, il dialogo tra i due personaggi verrà portato sulla scena proprio a partire dalla morte del pittore francese Balthus, avvenuta nel 2001. Supponendone poi la consultazione durante la redazione del travestimento, anche perché il titolo viene esplicitamente richiamato dalla Figlia verso la fine del dramma, sono riportate in appendice le immagini di *Erotica universalis*, da un catalogo Taschen curato da Gilles Néret. E, pertanto, se Sanguineti ha voluto portare sulla scena la nevrosi nata dal desiderio incestuoso, si può ipotizzare con Resio che lo stesso (anti)eroe del dramma (anti)pirandelliano potrebbe essere un personaggio preso direttamente da un'altra opera, e neppure teatrale. «L'artificio, in questo caso, è di riutilizzare personaggi ed eventi da un altro immaginario, senza dover parodizzare quel dramma borghese di cui già il narratore di Agrigento aveva in qualche modo celebrato le esequie».

6. I Sei personaggi "oltre" gli autori con altri creatori

Le ultime "avventure", avendo percorso diacronicamente il testo scritto, considerato nella sua interna struttura semantica e variantistica, hanno ora al centro un segnale di passaggio, espresso dall'*oltre* in evidenza: ripresa e omaggio all'espressione chiave dell'universo pirandelliano. Su questa lunghezza d'onda si è mossa la realizzazione di Memé Perlini, analizzata da

²⁷ Cfr. S. FREUD, *Totem e tabù. Psicologia delle masse e analisi dell'io*, traduzione italiana di S. Daniele e E.A. Panaitescu, Bollati Boringhieri, Torino 2001. Vd. anche G. PULLI, *Il brivido dell'eterno. Su Pirandello e Freud*, Editrice Clinamen, Firenze 2016.

Lorenzo Mango, basata, nel fervore del clima avanguardistico del momento, sulla volontà di muoversi al di fuori dagli schemi e di istaurare con la tradizione drammaturgica un rapporto del tutto nuovo e impreveduto: con il titolo, non certo non provocatorio, *Pirandello chi?*, debuttò al Teatro Beat 72 di Roma, il 3 gennaio del 1973, il suo spettacolo. Nell'ambito della concezione del Teatro-immagine, non intesa come pura riduzione dell'azione scenica su di un piano visivo, ma come modo per organizzare programmaticamente dal punto di vista estetico le nuove emergenze linguistiche e supporto, quindi, dell'immaginario, va collocata la messa in scena di Perlini, per comprenderne i meccanismi del funzionamento drammaturgico, tenuto anche conto dello spazio in cui si svolse, la "cantina", tale da motivare alcune scelte registiche. Lo spettacolo era, infatti, completamente immerso nel buio, al cui interno lo spettatore si sentiva calato fino a perdere il senso dell'orientamento, mentre la luce estraeva dal buio l'azione, dall'oscurità generatrice dove emergevano e si reimmergevano i personaggi, non lasciandola del tutto evidente, ma «sporvandola d'ombra, presentandola con un che d'indefinito e d'inspiegato che rimanda al mondo dell'immaginario». Per il regista, si trattava di cogliere i personaggi in una situazione di "soglia" tra l'apparire e lo sparire, come un'epifania che si accende e si spegne perché il personaggio è drammaturgicamente rifiutato; ma, questo gioco di soglia, avverte Mango, e in questo consiste la soluzione realmente innovativa, «pur se di matrice pirandelliana, assume nelle mani di Perlini una configurazione del tutto propria, indipendente e non illustrativa rispetto al testo».

Conseguenza di questa impostazione, di una regia non interpretativa, tale da proporsi anche in una chiave nuova, perfino estrema e radicale del testo, è che le parole di Pirandello sono presenti in minima parte e per schegge affioranti dal vuoto occulto dell'oscurità, per frammenti giustapposti lungo l'azione scenica, non secondo una diacronia narrativa, ma attraverso un montaggio di taglio cinematografico. In questo caso, il regista non si pone in maniera "critica" di fronte al testo, per portarne alla luce strati interni o impliciti, e nemmeno scegliendo una via attualizzante o provocatoria, ma agisce in maniera autosufficiente e in una profondità della scrittura che rappresenta il motore dell'invenzione visiva. Si tratta di un visionarismo onirico, in cui le facce/maschere dei Personaggi si presentano come trasformazioni pittoriche, che evocano una matrice clownesca, come significanti che rifuggono a ogni significazione di natura simbolica, in cui il testo pirandelliano interviene «non come chiave o sintesi narrativa, ma come incastro con un discorso poetico». Per Mango, pertanto, si può parlare di una duplice

presenza dei *Sei personaggi* in *Pirandello chi?*: una materiale e una metaforica. Riguardo alla prima, «Perlini utilizza il testo come cosa scenica, ne seleziona alcuni frammenti e li immette nello spettacolo alla stessa stregua di come vi immette un'immagine, una luce. I frammenti, inoltre, non sono attribuiti a personaggi specifici, non sono il detto dei personaggi scenici, sono puri enunciati verbali in cui le parole contano come cosa a sé, si definiscono quali personaggi immateriali al fianco di quelli materiali dell'immagine». Per la presenza metaforica: «mentre Pirandello scrive la storia dei suoi personaggi attraverso una frammentazione narrativa, Perlini scrive la manifestazione delle sue ombre attraverso la frammentazione della luce».

Il regista, quindi, crea un'equivalenza visiva dello spirito inquieto del testo; ecco perché la sua scrittura scenica rappresenta un momento di importante dialogo contemporaneo con i *Sei personaggi*, perché, pur essendo autonoma e autosufficiente, li proietta verso altre dimensioni, ne conferma la possibilità di ulteriori percorsi poetici. Che questo ruolo determinante, con l'esplosione delle avanguardie europee primonovecentesche, acquista un valore determinante, proprio in chiave antinaturalistica, è messo bene in luce da Pasquale De Cristofaro: il palcoscenico, infatti, diventa il luogo d'elezione per l'affermazione di questo nuovo personaggio carismatico che, in molti casi, assurge a vero demiurgo dello spettacolo. Eliminando la piatta riproduzione fotografica di salotti e camere da letto, si ritorna allo spazio vuoto, nudo, delle grandi epoche teatrali; ed è così anche per i *Sei personaggi* che rientrano legittimamente nelle nuove proposte tese a cambiare in maniera radicale il teatro nel vecchio continente.²⁸ Per De Cristofaro, nella forma primordiale dello spazio vuoto si può accogliere l'inatteso, assistere alla visione di una realtà desiderata, proprio perché diventa il luogo dove sono possibili le suggestioni oniriche e i deliri dell'allucinazione: entrare in scena significa essere desiderati, pensati, evocati; morire per rinascere grazie al grembo materno della fantasia dello scrittore.

Da uomo di teatro, quale egli è, prova ad assecondare alcune sue «congetture» sulla scena nuda, che possono venire incontro al suo discorso, a

²⁸ Cfr. C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008; P. PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990; M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003; L. SQUARZINA, *Il romanzo della regia*, Pacini, Lucca 2005; M. FAZIO, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2006; F. PERELLI, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016; L. MANGO, *Il Novecento del teatro*, Carocci, Roma 2019; G. ZANLONGHI, *La regia teatrale nel secondo novecento*, Carocci, Roma 2020.

partire da *Il Gabbiano* di Cechov (famosissima la messa in scena di Stanislavskij), proprio perché l'autore, stanco di un *décor* naturalistico tutto copia «simil-vero» del mondo, opta per uno spazio svuotato da inutili orpelli, in un momento in cui l'arte non può che essere l'arte della domanda disperata, dell'interrogativo continuo sull'uomo e sul mondo, come in *I quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke, dove sarà proprio in un teatro antico vuoto e visitato quando non c'è spettacolo a rivelare, al protagonista, l'epifania del Dio. Si giunge così, attraverso queste «congetture», ad Antonin Artaud, acutissimo recensore dello spettacolo dei «Sei personaggi», messo in scena a Parigi da Georges Pitoëff, la cui visionarietà può essere paragonata all'apparizione dei Personaggi, e all'omaggio di Pirandello «allo stesso Dio del teatro, quel Dioniso, mago dei travestimenti, delle allucinazioni e degli abbagli; omaggio alla cultura pagana, alla sua terra antica di fronte al mare africano, al Caos che gli ha dato i natali».

Con un'impostazione registica manifestamente "post-pirandelliana", dal momento che rinuncia alle consuete convenzioni rappresentative, lontano sia dallo sperimentalismo avanguardistico, sia dalla tradizione registica Visconti-Strehler, ma anche dalla recitazione sincopata tipica dello stile di Luca Ronconi, nell'analisi critica di Annamaria Sapienza, è il teatro di Carlo Cecchi, il cui tormentato e contraddittorio rapporto con Pirandello implica una presa di distanza dalle usurate chiavi di lettura della sua drammaturgia con la conseguente rottura di ogni cristallizzazione spettacolare e una deviazione rappresentativa in direzione antinaturalistica. In tal senso, nelle quattro stagioni consecutive dal 2002 al 2006, i *Sei Personaggi*, da lui messi in scena, acquistano quella fisionomia imprevedibile e flessibile che caratterizza la concezione teatrale di questo attore/regista. La Sapienza sottolinea, infatti, la triplice funzione dei protagonisti principali, perché, se alle battute del Padre è affidato un tono da arringa difensiva, che chiaramente lo ridimensiona, e alla Figliastro una gestualità esagitata, sintomo della sua devianza psichica e sociale, il regista (Cecchi) assume per sé il ruolo di baricentro assoluto intorno al quale ruota l'intero gioco teatrale, con il duplice effetto di denudare in cifra comica la scabrosa vicenda di un'indecifrabile famiglia, speculare a una borghesia ipocrita, dedita a occultare i propri vizi, e di smascherare dall'interno le componenti contraddittorie del dramma attraverso tutte le possibili varianti del metateatro.

Cecchi, quindi, tende a esasperare l'inconciliabile rapporto tra opera d'arte e rappresentazione teatrale (com'è noto, vera e propria ossessione pirandelliana), «sfidando il limite tra irrappresentabilità e gioco scenico,

spingendosi fino allo smascheramento di tutti i meccanismi previsti da una materia oggetto di un numero smoderato di analisi critiche e riletture sceniche», e, tuttavia, non si possono non riconoscere l'irriducibilità, a ogni tentativo di spiazzamento degli spettatori, della "macchina teatrale", che genialmente sottende ai sei Personaggi, e la sua inafferrabile potenza, sempre aperta e disponibile a misurarsi con qualsiasi impresa di rivoluzionarie, moderne, innovative letture letterarie e sceniche.

Per Isabella Innamorati, rovescia, invece, solo la "prospettiva" di quella *Work in progress* che è ormai diventata la celebre *pièce* pirandelliana Luca Ronconi con il suo spettacolo, *In cerca d'autore. Studio sui 'Sei personaggi'*, presentato a Spoleto, nel Teatrino delle Sei, il 7 luglio 2012, con cui si conclude il programma del Festival dei Due Mondi. La messa in scena ronconiana ha, tuttavia, un impatto innovativo nei confronti delle rappresentazioni tradizionali: il regista stesso aveva spesso dichiarato di sentire insopportabili i manierismi pseudoraziocinanti di un'opera tante volte rivisitata, le cui battute, soprattutto quelle afferenti al logoro pirandellismo del dilemma realtà/finzione e alla metateatralità più prevedibile e trita, erano generalmente risapute a memoria. Diventa, pertanto, imprescindibile analizzare lo spettacolo del 2012, tenendo presenti le fondamentali direttive registiche maturate nella Scuola di Santa Cristina, con i suoi laboratori, i suoi verdi spazi umbri, i suoi tempi dilatati e interamente dedicati al lavoro teatrale: in tal modo, si riesce anche a comprendere la pedagogia empirica per giovani attori, a cui il regista si è dedicato nel corso di tutta la sua carriera artistica.²⁹

Se, quindi, nell'originaria concezione pirandelliana l'azione si snodava sul palcoscenico e nella sala teatrale, nello spettacolo di Ronconi si concentra tutta in un'unica stanza delimitata da pareti bianche, fortemente illuminate, contro cui si stagliano i corpi degli attori, proiezioni della mente di Pirandello: è questa la «stanza della tortura», metafora inquietante della mente creatrice dell'autore, in cui i Personaggi appaiono come creature tenebrose, provenienti da un altrove ignoto.³⁰ Utilizzando l'edizione definitiva del 1933, il regista attua un radicale rovesciamento di prospettiva rispetto agli allestimenti tradizionali, intervenendo sul testo con tagli e riduzione sia delle battute del Capocomico e degli attori, sia dei riferimenti ai meccanismi scenotecnici usati al tempo della composizione della *pièce*, sia della prova

²⁹ Vd. L. RONCONI, *Teatro della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari 2012.

³⁰ Vd. G. MACCHIA, *Pirandello e la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981.

del *Giuoco delle parti*, per dilatare i tempi di svolgimento del dramma dei sei Personaggi, che appaiono dentro l'impianto metafisicizzato come ombre inquietanti. Caratteristica saliente, osservata dall'*Innamorati*, è che, avendo i giovani interpreti quasi tutti la stessa età e recitando senza usare le maschere, l'immagine d'insieme finiva per assumere un effetto straniante, come se il trascorrere del tempo fosse azzerato e secondo una recitazione antinaturalistica, già sperimentata con le messe in scena dell'*Orlando furioso* e dell'*Oresteia*, tipica anche dell'impostazione maieutica degli spettacoli ronconiani.

Andando oltre nel tempo, dopo Ronconi, fin nella nostra immediata contemporaneità, per Florinda Nardi risulta ormai impensabile poter tenere fuori dallo spartito di un teatro sempre più pluricodificato la linea dell'apporto tecnologico, capace di incidere fortemente, sia per l'illuminotecnica, sia anche per la tecnologia del suono (se si vuole *light* e *sound design*), sull'armonia e la connotazione dell'intero spettacolo. Un ultimo esempio, in questa direzione, può essere la versione dei *Sei Personaggi* per la regia di Luca De Fusco, al Teatro Argentina di Roma, nel febbraio del 2018, – scene e costumi Marta Crisolini Malatesta, luci Gigi Saccomandi, musiche Ran Bagno, video Alessandro Papa, movimenti coreografici Alessandra Panzavolta – che già come spiegato nel comunicato stampa di presentazione dell'opera vuole essere uno spettacolo capace di andare oltre il codice teatrale: «Un duplice spettacolo, teatrale e cinematografico, in cui le figure reali e visibili ad occhio nudo sono riprese da telecamere e proiettate sulla scenografia come giganti onirici. L'intuizione si adatta in modo speciale all'opera di Luigi Pirandello, massima riflessione sulla natura stessa del teatro nella drammaturgia del Novecento. Infatti, i personaggi sembrano provenire dal mondo del grande schermo e chiedere di far sfociare il cinema nel teatro». I personaggi, nel rispetto delle intenzioni pirandelliane, compaiono come “realtà create”, con l'ausilio del cinema, agendo quasi da “un altro mondo”, secondo le intenzioni del regista e attraverso la “citazione” della “Broadway Danny rose” di Woody Allen. Nell'attualità multimediale, intermediale, crossmediale – che la sperimentazione teatrale postpandemica ha poi accelerato – non può essere altrimenti, soprattutto con un autore, quale Pirandello, che la fascinazione del cinema ha fortemente subito, pur nelle sue contraddizioni.

7. I Sei personaggi "oltre" lo spazio teatrale: il cinema

7.1. Anche le cronache giornalistiche, pur partendo dall'opera teatrale, ne sono "oltre": i sei Personaggi ricompaiono non in palcoscenico, ma di nuovo sulla carta stampata e per giunta attraverso la mediazione di ancora altri autori. Andrea Aveto, infatti, ricostruisce, attraverso le recensioni apparse sui principali quotidiani cittadini dell'epoca («Caffaro», «Il Cittadino», «Corriere mercantile», «Il Lavoro», «Il Secolo XIX»), il contrastato esito delle due rappresentazioni (12-13 dicembre 1921) dei *Sei personaggi* effettuate dalla compagnia Niccodemi nel Politeama Margherita di Genova. Soprattutto la seconda recita era stata condizionata proprio dalla stampa; aveva, infatti, «detto chiaramente al pubblico che se andava alla commedia di Pirandello non avrebbe capito niente». Sul conservatore «Caffaro», Mario Maria Martini, pur avendo ammirato l'ottima interpretazione della Vergani-Figliastra e riconosciuto il valore dell'opera, ammetteva di non essere riuscito ad afferrarne sino in fondo il significato, per cui anche il semplice riassunto della trama gli riusciva difficile; sul cattolico «Il Cittadino» Mario Gianturco si dilungava in considerazioni di ordine critico intorno alla collocazione di Pirandello nell'orizzonte della produzione teatrale nazionale, ma rispetto alla sua poetica dichiarava il proprio dissenso dalla prospettiva di un credente; sul «Corriere mercantile» Corrado Marchi riconosceva però che anche gli scontri fisici tra gli spettatori dopo lo spettacolo concorrevano a un sano ritorno della facoltà di pensare e di parteggiare; sul «Lavoro» Tullio Carpi si mostrava convinto della superiorità dei *Sei personaggi* sulle altre commedie di Pirandello, capace di sfidare il pubblico, ma anche di soggiogarlo; infine, su «Il Secolo XIX» Carlo Panseri, la penna giornalistica migliore tra quante avevano scritto della prima genovese (di cui si allega in appendice il lungo articolo), bene a conoscenza dei giudizi di autorevoli critici, da Adriano Tilgher a Renato Simoni, non si limita a riassumere la *pièce*, ma addirittura la "narra", se pure con giudizi severi: gli sembra di cogliervi alla base un «assioma», assunto come fondamento di una commedia «sbagliata», che finisce per confondere il pubblico, lasciato incerto fra invenzione-realtà, dal momento che l'autore aveva indossato «la maschera di un falso intellettualismo e di una male intesa modernità».

Non più di un solo genere, ma di altri generi (romanzo, novella), ad esempio, del cinema, sono alla ricerca i sei Personaggi, non più il palcoscenico, ma lo schermo, come nella ricostruzione di Silvia Acocella. Di qui il confronto tra la *Prefazione* ai *Sei personaggi*, scritta nel 1925, e il *Prologo* del racconto

cinematografico del 1926, in cui a rivelare le potenzialità fisiche e metafisiche dei Personaggi sarà la luce, che si manifesta elemento fondamentale della loro reale costituzione e conferma, allo stesso tempo, che la *pièce* più famosa di Pirandello è un'opera in movimento, metamorfica, soggetta alle tensioni della sua stessa struttura, mentre la trilogia di cui è parte, «teatro nel, sul e contro il teatro», diventa il contrappeso, in quanto dimensione materica dei fantasmi prodotti dal suo immaginario, del regime totalitario fascista nella fase di consolidamento del suo potere.³¹ Sono proprio le luci artificiali dei primi decenni del Novecento, soprattutto quelle elettriche, a sottrarre profondità e a rendere troppo visibili gli aspetti esteriori, fino ad appiattirli in una chiarezza perturbante: un effetto, questo, che sembra intensificare il processo di moderna allegorizzazione che caratterizza la prosa pirandelliana³². Se poi si tratta di portare all'esterno, in un campo concreto e visibile, la realtà fantastica dei Personaggi, di rendere manifeste le visioni segrete della mente, di superare la materialità della scena, per renderla conforme e aderente alla dinamica dell'immaginazione, niente meglio delle immagini cinematografiche può rappresentare il sogno, il ricordo, l'allucinazione, la follia, lo sdoppiamento della personalità. Nasce così in Pirandello la fiducia nelle facoltà espressive della settima arte, capace, più completamente di qualsiasi altro mezzo d'espressione artistica, di offrire «la visione del pensiero».³³

In teatro, invece, i sei personaggi, emersi dall'immaginazione del poeta e diventati visibili, disturbavano lo svolgimento dell'azione e impedivano con l'ingombro della loro realtà le azioni degli attori: una volta materializzati, anche se illuminati da luci speciali che ne evidenziavano la sostanza fantastica, gravavano come corpi pesanti sulle tavole del palcoscenico. Intorno alla pesante fisicità del palcoscenico ruoteranno, infatti, come intrappolate,

³¹ Paolo Puppa analizza l'intera trilogia «in quanto teatro, sul e contro il teatro»: i *Sei personaggi*, vanno in scena mentre prende forma il regime, «*Ciascuno a suo modo* del '24, nell'anno della tragedia di Matteotti, e *Questa sera si recita a soggetto* del '30, all'esordio della Germania avviata verso il nazismo» (P. PUPPA, *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, Bulzoni, Roma 2021, p. 11).

³² Cfr. G. GUGLIELMI, *Le allegorie di Pirandello*, in ID. *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1974; G. MAZZACURATI, *Allegoria e ironia: la riproduzione impossibile*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987, pp. 213-225; R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990.

³³ C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, p. 185. Vd. anche N. GENOVESE – S. GESÙ, *La musa inquietante di Pirandello: il cinema*, Bonanno, Palermo 1990; F. CALLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991.

le ultime, enigmatiche creazioni del teatro dei miti; residui ormai inservibili per il teatro e, proprio per questo, pronti ad essere tradotti in immagini filmiche e a riapparire nella visione cinematografica del pensiero, troveranno nello schermo del cinema il loro luogo più naturale: «circondate dal buio della sala, nel pulviscolo luminescente del film, si muoveranno senza impedimenti, portando allo scoperto la nudità assoluta delle loro maschere». I sei personaggi torneranno a materializzarsi, quindi, «più vivi dei vivi» nel progetto di un film, acquistando una consistenza più congeniale alla loro natura.

Con il *Prologo* del racconto cinematografico, scritto nel 1926 da Pirandello, suggestionato dal cinema espressionista, soprattutto dalla componente onirica dei film di Murnau, il loro processo di trasformazione giungerà alla conclusione: erano nati, molto tempo prima, come ombre vaghe e impercettibili; diventeranno, immaginati sullo schermo, del tutto manifesti perché plasmati di luce.³⁴ L'Acocella, a questo punto, ne segue e analizza tutti i passaggi, fin dall'*incipit* che annuncia il potere creativo del *lumen opacum*, della luce che non cancella le ombre, anzi le allunga: «quello che nel testo della commedia era scritto e raccontato diventa qui pura visione. E i fantasmi della fantasia ne acquistano in immediatezza; non solo, ma appaiono anche più indipendenti. Compare addirittura, in questa transcodificazione, uno stadio intermedio che non esisteva nella concezione iniziale della storia: delineate da lampi di luce, prima dei personaggi veri e propri, si intravedono le persone, sciolte da ogni legame con l'autore».

7.2. E ancora torniamo ai Quaderni, dove il secondo luogo romano incontrato da Serafino, lo studio cinematografico ironicamente denominato Kosmograph, una ridicola “descrizione del mondo”, è in realtà una fabbrica di “stupide finzioni” con il solo fine di produrre enormi guadagni (III, 2)³⁵; al di là del falso splendore, spettacolarizzato da ricchi produttori, vanitose

³⁴ *Il Prologo ai Sei personaggi* (1926), pubblicato sul quindicinale romano «Cinema» nel 1941, è stato ristampato integralmente da Francesco Callari che, attraverso delle scoperte d'archivio, trova conferma indiretta dell'avvenuta pubblicazione del Prologo già nel 1926 (F. CALLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, cit., pp. 203-207). Sul profondo ripensamento del nucleo creativo durante la transcodificazione vd. F. ANGELINI, *Pirandello sceneggiatore*, in EAD., *Serafino e la tigre*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 81-98.

³⁵ In 7.2 riprendo e concludo le mie riflessioni sui rapporti di Pirandello con il cinema, rinviando, per un quadro più articolato, a R. GIULIO, *Pirandello. La costruzione del personaggio la scienza il fantastico*, cit., pp. 153-159.

divette e fatui registi, sono molti i particolari che li rendono simili, per cui, all'interno del demoniaco scenario cittadino, i due spazi romani del romanzo si collocano in sintonia perfetta e in diabolica analogia tra di loro. La *Kosmograph* è descritta non naturalisticamente e, quindi, non in maniera più o meno fedele alla percezione normale delle cose, ma attraverso un'ottica straniata, che ne esprime con maggiore, incisivo realismo il significato profondo. Questa casa di produzione cinematografica, infatti, altro non è che una pregnante sineddoche della Roma allucinata come viene vista da Serafino, la parte più appariscente di un tutto che la comprende, ossia la civiltà tecnologica moderna, con le sue contraddizioni, che proprio all'interno della nuova industria del film si manifestano soprattutto nell'irrazionale e disumanizzante organizzazione del lavoro.

Aspetti, questi, su cui vale la pena soffermarsi in rapida rassegna: *Si gira...* contiene la «vibrante denuncia del pauroso vuoto morale in cui rischia di precipitare la civiltà moderna, che nella mostruosa superfetazione del suo “leviatano”, nella disumana e vorace massificazione della civiltà industriale, riduce a margini sempre più esigui – e alla fine inconsistenti – i valori etici e umani della sua storia»³⁶; *Si gira...* è «il romanzo della piena coscienza storica del presente e, contemporaneamente, della non conciliazione con esso»³⁷; Pirandello era «incline a scorgere nella tecnica il tecnicismo, nella macchina il macchinismo, gli strumenti insomma di un'inautenticità ripetitiva i quali irrigidiscono il flusso vitale che ancora, nonostante le sue distorsioni, la parola poteva trasmettere»³⁸; «dalla specola estraniata del protagonista dei *Quaderni* gli uomini appaiono prigionieri delle istituzioni che ne ingabbiano l'esistenza e ne decidono il destino [...] nel mondo delle macchine moderne, l'uomo è diventato un ingranaggio, “servo e schiavo” di un meccanismo che

³⁶ A. LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari 1962, 1971, 1972, pp. 105-35: 126.

³⁷ F. ANGELINI, «*Si gira...*»: *l'ideologia della macchina in Pirandello*, in *Il «romanzo» di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Palumbo, Palermo 1976, pp. 143-60: 159, ma cfr. il saggio precedente, *Serafino, la tigre e la vocazione teatrale di Luigi Pirandello*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1975, II, pp. 855-82, ora con altri contributi pirandelliani in EAD., *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990, e vd. anche il vol. a sua cura, *Il punto su: Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1992, in cui a pp. 157-63 riporta con tagli le pp. 21-27 del libro veneziano cit., evidentemente ritenute importanti, dove, tra l'altro, scrive: «La macchina, mostro che ingoia la vita nelle mani di Serafino, è la macchina della città moderna, babelica e smarrita», ivi, p. 160.

³⁸ N. BORSELLINO, «*Si gira...*», *una maschera dell'impassibilità*, in ID., *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 212-20: 214.

non controlla»³⁹; «lo strumento di Serafino Gubbio non abolisce la scrittura, ma addita il rischio che sta correndo l'umanità nella nuova civiltà delle macchine, un rischio che i futuristi avevano corso e correvano volentieri nel loro culto della "macchina" proprio in quegli anni, adeguandosi alle nuove leggi della meccanizzazione: la velocità, il rumore, la violenza»⁴⁰; *Si gira...* «appare come un romanzo di metamorfosi, anzi di metabolizzazioni, prodotte da un enorme apparato digerente (il mercato) che si ciba di una realtà naturale (le passioni, gli istinti, i sentimenti, la coscienza, la memoria, i valori) e la trasforma in merce attraverso le "macchine voraci" simbolo dell'era industriale. [...] Forse più che di metamorfosi occorrerà allora definire i *Quaderni di Serafino Gubbio* come un romanzo di anamorfosi: perché il meccanismo dominante (l'illusione cinematografica) non produce tanto *trasformazione* quanto *sostituzione* della realtà naturale con una realtà artificiale, coi circuiti totalitari dello spettacolo-merce»⁴¹.

Nella *Kosmograph*, da una parte, scenette stupidissime vengono riprese, in maniera alienante, da una macchina che ingoia la vita, azionata da un operatore impassibile e muto, Serafino, dall'altra, nel "reparto del negativo", dove si preparano le pellicole somiglianti a «vermi solitari», nelle sue oscure «stanze sotterranee, stenebrate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d'una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle» – sulle quali il Gubbio narratore non ha visto altro che «mani» affaccendate, «cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale» –, si svolge, come in un grande «ventre», «una mostruosa gestazione meccanica» (III, 3). Se poi all'aspetto tetro, spettrale e sinistro dei sotterranei e delle "mani", che appaiono come staccate dal corpo e non governate dalla mente, alla «macchinetta stridula» che, come un «grosso ragno», «succhia» la realtà viva degli attori per renderla sullo schermo «parvenza evanescente», a tutta questa fabbrica di menzogne, un orribile mondo vampiristico e cadaverico, si aggiunge anche il lucro smodato, che froda le compagnie teatrali, illustri scrittori asserviti al facile guadagno del cinema, i sentimenti spontanei e immediati del pubblico, che solo l'azione viva e diretta sul palcoscenico riesce a

³⁹ R. LUPERINI, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 66, cfr. anche ID., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore: un romanzo-saggio sulla modernità*, in ID., *Pirandello*, ivi, 1999, pp. 67-77.

⁴⁰ M. GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Salerno Editrice, Roma 2006, poi RCS, Milano 2016, p. 166.

⁴¹ G. MAZZACURATI, *Il doppio mondo di Serafino Gubbio*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna 1987, pp. 241-67: 246; 247.

suscitare (III, 6), si deduce che la Kosmograph, la ridicola fabbrica di sogni e illusioni, regno e dominio dell'artificiale, si trova su uno scalino della società e della città di gran lunga più basso di quello dell'ospizio di mendicizia, in cui si muovono esistenze emarginate e sofferenti⁴².

Non si deve però credere che Pirandello avesse un'ostilità preconcetta nei riguardi del cinema; la sua polemica non attacca specificamente questo nuovo mezzo di espressione, ma la moderna civiltà tecnologica, che lo usa a suo modo con finalità speculative, e le mediocri rappresentazioni ancora ispirate a poetiche banalmente naturalistiche. Anzi, la sua preoccupazione era che il cinema, avendo prevalentemente un «linguaggio visivo», basato sul movimento delle immagini, potesse «morire» e non compiere la sua «vera rivoluzione», se continuava a «copiare» la letteratura. La «Kosmograph» dei *Quaderni*, altri non è che la trasposizione romanzesca della «Cines», la grande casa di produzione filmica romana, che egli ben conosceva e frequentava: per fare qualche esempio, si pensi che solo tre anni dopo l'uscita di *Si gira...*, e in ampio anticipo sulla pubblicazione dei *Quaderni*, Pirandello consente, nel 1918, che una sua novella, *Il lume dell'altra casa*, sia trasposta in film (poi distribuito nel 1921), con la regia di Ugo Gracci, prima realizzazione cinematografica tratta da una sua opera. Nel 1919, approverà le transcodifiche filmiche di *Lo scaldino* (da una novella omonima del 1905), diretto Augusto Genina, e *Il crollo* (dalla novella *Lumie di Sicilia* del 1900), per la regia di Mario Gargiulo.⁴³

Quando Pirandello fa dire al Serafino operatore cinematografico che il suo lavoro mostrerebbe tutto il suo aspetto positivo, se, invece di riprendere le solite «stupide invenzioni», riuscisse a cogliere «la vita, così come viene viene, senza scelta e senz'alcun proposito; gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li stia a sorprendere», i possibili riferimenti del tempo potrebbero essere il Kino-Glaz di Vertov e gli esperimenti di pura visibilità della prima avanguardia storica (Léger, Bragaglia, i Dadaisti), per cui, in tal senso, nascerebbe l'*homo epiphanicus*, «tutto proteso a un'esperienza di fredda e lucida

⁴² Per la conflittualità tra teatro e cinema, vd. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro* [1929], in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, cit., pp. 1030-36.

⁴³ Vd. F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, cit., pp. 25 sgg.; sul lessico cinematografico dei *Quaderni*, S. RAFFAELLI, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 95 sgg.; E. LAURETTA, a cura di, *Il cinema e Pirandello*, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2003.

“e-stasi” verso le cose», avendo tuttavia l’esperienza «estatica» o epifanica «anche una profonda incidenza etica», e il cinema sarebbe in tal modo un vero e proprio «strumento estraniante». Infatti, Pirandello ha denunciato come «inautentica la mescolanza di immagine e di suono nel cinema parlato, appunto perché in tal modo il mezzo filmico perde tutto il suo potere estraniante di far vedere con occhi nuovi, e riporta all’inautenticità, alla falsità della chiacchiera», mentre, proprio «per salvaguardare la purezza, la proprietà del mezzo», fa perdere la voce a Serafino, gli toglie «la possibilità di intorbidare la forza, la sicurezza dello sguardo con la sovrapposizione di una banale colonna sonora». ⁴⁴ Serafino, non a caso, all’inizio del suo primo quaderno, scritto dopo il trauma della perdita della voce, mette subito in evidenza il privilegio del proprio “sguardo”, i suoi «occhi intenti e silenziosi», il *voyeurismo*, che gli consente di avere avuto solamente il ruolo di spettatore e testimone della storia da lui narrata.

⁴⁴ R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Mursia, Milano 1986, pp. 121-30.

Silvia Acocella

SEI PERSONAGGI IN CERCA DI SCHERMO

Un processo di riscrittura incessante, una spinta continua a cercare nuove forme per questa *commedia da fare* (i primi tagli sono immediati, la seconda edizione del '25 è ormai un'altra opera), poi il progetto di una sua transcodificazione dal teatro al cinema rendono i *Sei personaggi in cerca d'autore* un'opera in movimento, metamorfica, soggetta alle tensioni della sua stessa struttura, dilatata dalla metalessi¹ e decentrata dai rovesciamenti di campo e dalla sua costitutiva virtualità.

Nel crepuscolo di un Occidente al suo tramonto,² mentre il corpo del potere si rafforza nelle sue forme totalitarie,³ Pirandello dà sempre più consistenza alla visione del pensiero e alla dimensione materica dei fantasmi del suo immaginario, dove le ombre rivelatrici dell'*Umorismo* acquistano il bagliore intermittente di un *lumen opacatum*: quella luce impastata di tenebre che da Kircher⁴ era arrivata alla *Teoria dei colori di*

¹ Genette considera i *Sei personaggi* «una vasta estensione della metalessi» (G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, p. 283).

² O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, traduzione di J. Evola, introduzione di S. Zecchi, Guanda, Parma 2002³.

³ Come un contrappeso del consolidarsi del fascismo, Paolo Puppa analizza l'intera trilogia «in quanto teatro nel, sul e contro il teatro»: i *Sei personaggi*, vanno in scena mentre prende forma il regime, «*Ciascuno a suo modo* del '24, nell'anno della tragedia di Matteotti, e *Questa sera si recita a soggetto* del '30, all'esordio della Germania avviata verso il nazismo». (P. PUPPA, *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, Bulzoni, Roma 2021, p. 11).

⁴ Il nostro discorso segue il solco teorico tracciato dall'analisi di Brusatin: «[...] nell'anima del barocchismo imperante di Athanasius Kircher ("sicut tenebrae eius ita est lumen eius") si articola un programma di tecnologia religiosa molto simile al fervente laicismo illuminista. "Nulla è visibile in questo mondo se non alla condizione di una luce mescolata di te-

Goethe.⁵ Durante i passaggi da una forma all'altra, proprio questa luce si rivela come l'elemento fondamentale non solo della visibilità ma della costituzione stessa della realtà dei personaggi.

Ma che genere di luci e quindi di ombre vedevano gli occhi di Pirandello?

Nei primi decenni del Novecento la vicenda dell'illuminazione artificiale in Italia era, infatti, un caso unico, per lo scarto rispetto agli altri paesi europei nell'evoluzione delle tecnologie e il conseguente accavallarsi di fonti di illuminazioni diverse nel giro di pochi anni: accanto alle nuove invenzioni, le precedenti persistevano anche se superate, sovrapponendo i loro cerchi meno luminosi e le loro ombre più dense. Le luci artificiali, soprattutto quelle elettriche che sottraggono profondità ed essenze,⁶ rendono troppo visibili gli aspetti esteriori, dando agli oggetti una chiarezza perturbante.⁷ Sono involucri vuoti che, improvvisamente nitidi in una immobilità attonita, riempiono gli occhi, ed anche la mente, con la loro incessante richiesta di senso; fino a mostrarsi come segni incomprensibili sulla pagina, «allegorie rovesciate (...) presenti per significare *altro*», che, in un perenne rinvio delle interpretazioni, hanno il «doppio compito di rendere spiegabili le ragioni che appaiono oscure e di rendere all'oscurità,

nebre, di un'oscurità rischiarata. I colori sono dunque le proprietà di un corpo oscurato, d'una luce oscurata... Il mondo non potrà più essere chiamato cosmo". [W. GOETHE, *Geschichte der Farbenlehre*, 2 voll. DVT, München, 1971, p. 167] Queste parole che Goethe fa proprie fondando il filone concorrente di interessi sul colore, in contrasto con quello di Isaac Newton, rientrano nel tema di una scoperta pratica [...]: la camera oscura». (M. BRUSATIN, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 1992, p. 63).

⁵ W. GOETHE, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano, Saggiatore, 1979. Il quadro di riferimento che utilizziamo per il nostro percorso teorico è quello delineato dall'avvincente tassonomia dell'immagine-movimento proposta da Gilles Deleuze, il quale, tra l'altro, sulla scorta di Eliane Escoubas, collega proficuamente la *Teoria dei colori* di Goethe alle sperimentazioni espressionistiche di Murnau. (G. DELEUZE, *L'immagine movimento*, trad. di J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1993²).

⁶ «[...] la luce elettrica appiattisce gli oggetti; dà loro troppa chiarezza, e in questo modo essi perdono corpo, contorno, sostanza, e soprattutto la loro essenza». (W. SCHIVELBUSCH, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Nuove Pratiche Editrice, Parma 1994, 177).

⁷ La luce elettrica sembra intensificare il processo di moderna allegorizzazione che caratterizza la prosa pirandelliana. Per una prima impostazione del concetto critico di allegoria in Pirandello si veda G. GUGLIELMI, *Le allegorie di Pirandello*, in ID., *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino 1974, pp. 128 ss. Per uno scandaglio profondo di questo argomento si rinvia a R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990 e G. MAZZACURATI, *Allegoria e ironie: la riproduzione impossibile*, in ID., *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 213-225.

alla molteplicità, quelle che paiono troppo chiare e scontate al senso comune».⁸

Diventato troppo luminoso, il mondo delle forme disorienta un vecchio dalla vista debole eppure lungimirante, nell'ospizio di mendicizia frequentato da Serafino Gubbio e dal suo amico Simone Pau. È appena una comparsa, il signor Cesarino, emersa naturalmente dalle chiacchiere notturne e «superflue» di un ospizio che, «con una lanterna sospesa davanti al portone», sbadigliante e dai «vetri sudici», è il contraltare del mondo cinematografico della Kosmograph e del caos industrializzato.⁹

Potrebbe stare accanto alle teorie relativistiche di Simmel, questa legge della compensazione che regola gli orizzonti umani: se molte sono le cose che sotto la nuova luce diventano più chiare e nitide; altrettante sono quelle che si perdono e, rimaste fuori dal campo visivo, ricevono sulle loro forme sorpassate solo la nostalgia di chi un tempo le ha guardate. Come l'immagine antica dell'uomo che nella notte cammina con un lanternino, figura diogenea che spuntata dalle terre del Kaos diviene per Pirandello una metafora dominante, approfittando del buio per attraversare tutta la sua opera e giungere fino ai confini dei *Giganti della montagna*.

Qualcosa di simile accade, in realtà, a tutti gli effetti di luce superati dalle nuove invenzioni.

Il confronto tra le differenti forme di illuminazione era, del resto, inevitabile. Se in Europa la luce a gas affiancò a lungo quella elettrica, creando percezioni ibride,¹⁰ in Italia, per un ritardo da colmare, le novità si accavallarono, e molte luci e ombre, tra le più diverse, furono proiettate le une accanto alle altre. L'evoluzione della tecnica acquistava, sulle strade dell'Italia giolittiana, l'aspetto disordinato di una vetrina da rigattiere.

Nell'opera pirandelliana, tra interni ed esterni, le quattro generazioni di lumi compaiono tutte: candele, lampioncini, lampade ad arco, lanterne, lampadine elettriche, lampioni, lumicini ad olio si affastellano come arredo

⁸ Ivi, pp. 222-225. Per lo svelamento di cataresi e metafore morte si veda anche P. MAGNANTE, *Il mondo dell'ovvio: il concetto di senso comune da Simmel a Pirandello*, Atheneum, Firenze 2001.

⁹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano "I Meridiani", 2 voll., 1990, p. 529.

¹⁰ «[...] la luce a incandescenza di Edison non risulta infatti essere nient'altro di una sistematica imitazione della luce a gas da parte di quella elettrica». (W. SCHIVELBUSCH, *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, p. 66).

non secondario delle storie, responsabili come sono di improvvise visioni, accecamenti, contemplazioni, allucinazioni; persino di chiaroveggenze.

La scelta della fonte di illuminazione quasi mai è accidentale.

Tanto più che le novità dell'illuminotecnica teatrale consentono a Pirandello di realizzare con sempre maggiore precisione le sue visioni, soprattutto al tempo degli esperimenti del Teatro d'Arte, quando sofisticati riflettori incantavano gli occhi nel buio della sala. E se l'Odescalchi, interamente ristrutturato, nascondeva un problema sostanziale: le misure, troppo ridotte, del palcoscenico, lo scenografo era però Virgilio Marchi, architetto dai trascorsi futuristi e dalla mente ingegnosa e pratica. Con la possibilità di smontare interamente il palcoscenico ma anche con l'uso «sapiente ed impeccabile»¹¹ dell'illuminazione, egli rende praticabile in ogni direzione lo spazio dell'Odescalchi¹² e finalmente plasmabile dall'immaginazione del capocomico e direttore generale degli allestimenti scenici: ossia di Pirandello stesso.¹³

Il 18 maggio 1925 prende forma la vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, ripensata per l'Odescalchi in una nuova edizione, radicalmente diversa.

L'apparato illuministico a disposizione di Pirandello è sorprendente:

Sono abolite le luci della ribalta, e l'illuminazione affidata a una serie di riflettori a resistenza e a cinque colori, posti fuori della scena e sulla scena. Le luci provenienti da questi meccanismi sono come un bagno di colore nel quale è tuffato il palcoscenico. Si possono ottenere, con delle sapienti gradazioni, effetti di distanza e di vicinanza sorprendenti. L'attore non è illuminato in pieno da una luce senz'ombre come qualche cosa di staccato, simile alle figurine degli stereoscopici, ma è immerso in una luce calda e fusa che può mutar

¹¹ L'intervista a Pirandello è riportata in A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Sellerio, Palermo 1987, p. 15.

¹² L'impianto elettrico fu realizzato dall'ingegnere Albertini. Il teatro dell'Odescalchi era, infatti, uno di quei «teatri da ricostruire tecnicamente, per i quali bisognava creare un impianto elettrico proporzionato, e quindi una cabina di regia. Marchi pensò a tutto questo, inoltre impiantò quattro panorami colorati scorrevoli per aumentare le possibilità di fondo, un riflettore centrale e, ai lati, fece costruire due branche di gradini». (A. BISICCHIA, *L'Estetica del colore e il linguaggio del corpo in Pirandello*, in *Pirandello e le avanguardie*, a cura di E. Lauretta, Edizioni del Centro nazionale di Studi pirandelliani, Agrigento 1999, pp. 92-93).

¹³ A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico* cit., p. 15. A Pirandello, in qualità di capocomico, erano affidate la scelta del repertorio, la direzione generale degli allestimenti scenici, la direzione della Compagnia del teatro e la scelta del personale artistico». (*Ibidem*).

tono attraverso gradazioni minime e impercettibili. A patto di non abusarne, questo metodo d'illuminazione può supplire ai difetti del palcoscenico non molto profondo, se pure largo come quello del Valle.¹⁴

Malgrado il nuovo e «moderno impianto delle luci, allora sconosciuto ai teatri di prosa italiani»: ¹⁵ Pirandello non solo ricalca i passi iniziali della prima edizione e apre la commedia con il medesimo «palcoscenico quasi al buio e vuoto» del '21,¹⁶ ma subito dopo intensifica l'effetto di straniamento prodotto dall'assenza imprevista di luce. Quando, infatti, vengono «spenti i lumi della sala», l'oscurità dal palco si diffonde in ogni parte del teatro:

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato.

[...] Spenti i lumi della sala, si vedrà entrare dalla porta del palcoscenico il Macchinista in camiciotto turchino e sacca appesa alla cintola [...].¹⁷

Il buio è tanto profondo che per procedere diventa indispensabile un intervento tecnico. Nel '21 veniva calata una bilancia dall'alto:

IL DIRETTORE (*buttando la lettera sul tavolino*) Oh, qua non ci si vede. (*Guardandosi attorno, e poi rivolgendosi al Trovarobe*) Per piacere, faccia calare e accendere una bilancia.

IL TROVAROBE (*alzandosi*) Subito, sissignore (*si reca a dar l'ordine*).

Poco dopo, mentre s'inizia la prova, si vedrà abbassare la bilancia accesa.¹⁸

Ora, nel teatro-gioiello dell'Odescalchi, ci si serve delle infinite potenzialità dei riflettori e della loro luce «calda e fusa»: ¹⁹

¹⁴ Recensione di C. ALVARO, in «Il Risorgimento», Roma, 3-4 aprile, 1925.

¹⁵ A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico* cit., p. 54.

¹⁶ «Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, levato il sipario e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte e senza scena, quasi buio e vuoto, perché fin dal principio abbiano l'impressione d'uno spettacolo non preparato». (L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* in ID., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, premessa di G. Macchia, Mondadori «I Meridiani», Milano, 4 voll., 1986-2007, p. 954; d'ora in poi, ci serviremo della sigla *SP* e, per indicare l'edizione del 1921, della sigla *SP*, 1921).

¹⁷ *SP*, p. 671.

¹⁸ *SP*, 1921, p. 948.

¹⁹ La terminologia è di Alvaro.

IL CAPOCOMICO (*porgendogli il copione sottofascia*) Porti in camerino. (*Poi, guardandosi attorno e rivolgendosi al Direttore di scena*) Oh, qua non ci si vede. Per piacere, faccia dare un po' di luce.

IL DIRETTORE DI SCENA Subito.

*Si recherà a dar l'ordine. E poco dopo, il palcoscenico sarà illuminato in tutto il lato destro, dove staranno gli Attori, d'una viva luce bianca. Nel mentre, il Suggeritore avrà preso posto nella buca, accesa la lampadina e steso avanti a sé il copione.*²⁰

È questo dell'Odescalchi un buio più profondo, che ha a che fare con il vuoto e che può anche ospitare la luce al suo interno, ma non esserne cancellato.

Pertanto, nel tempo in cui più urgente si fa il discorso metateatrale, il palcoscenico diventa per Pirandello uno spazio metafisico, che consente di evocare i fantasmi della fantasia e di farli aggirare come presenze distruttive tra gli oggetti materiali della rappresentazione.

Nell'edizione del '25, egli avverte, infatti, il bisogno nuovo di trattenersi sulle soglie della sua opera e di anticipare la natura inafferrabile, quasi misteriosa della scena all'interno di una lunga premessa teorica, separando *in limine* esistenza e realtà.

La consustanzialità tra fantasia e palcoscenico è dichiarata in apertura:

Prefazione

[...] ho cioè mostrato ad essi, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso. [...] Quel palcoscenico, anche perché accoglie la realtà fantastica dei sei personaggi, non esiste di per se stesso come dato fisso e immutabile, come nulla in questa commedia esiste di posto e di preconetto: tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è tentativo improvviso.²¹

Si tratta di uno spazio multiforme perché virtuale, in grado di attivare sulle tavole del teatro possibilità illimitate: come quella, centrale nell'immaginario pirandelliano, di portare all'esterno, in un campo concreto e visibile, la realtà fantastica dei personaggi.

A suggerire l'ipotesi di rendere manifeste le visioni segrete della mente erano state, prima di qualsiasi sperimentazione scenica, le immagini cinematografiche, colte dal nostro autore, sin dal loro primo apparire, nella loro

²⁰ *SP*, p. 673.

²¹ *Ivi*, p. 665.

essenza più profonda.²² In un'intervista rilasciata pochi mesi dopo la fondazione del «Teatro d'Arte di Roma», Pirandello aveva dichiarato – in occasione dell'inizio della lavorazione de *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier – la sua profonda fiducia nelle facoltà espressive della settima arte, capace, «più completamente di qualsiasi altro mezzo d'espressione artistica» di offrire «*la visione del pensiero*».²³

La presenza del film, luminosa e ondeggiante nel buio, consente infatti di rappresentare «il sogno, il ricordo, l'allucinazione, la follia, lo sdoppiamento della personalità»;²⁴ una possibilità nuova, seducente, che finisce per attrarre nel campo di influenza del cinema anche forme d'arte diverse ma vicine, provocando una contaminazione tra i codici espressivi;²⁵ soprattutto all'interno di una progettualità così avanzata come quella di un Teatro d'Arte.

Se i due mesi di lavoro all'Odescalchi segnano profondamente la concezione teatrale di Pirandello è proprio perché sono marcati da una tensione sperimentale, dallo sforzo continuo di superare la materialità della scena, per renderla conforme e aderente alla dinamica dell'immaginazione. Un tentativo estremo che, anche quando sarà abbandonato per recuperare il carattere distintivo della forma teatrale, ovvero il peso e la presenza della sua fisicità, lascerà comunque un resto di ambiguità nelle opere più complesse di

²² La precoce attenzione di Pirandello per i nuovi codici espressivi del cinema è stata subito colta e messa in evidenza da Benjamin. (Cfr., W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, 32-34).

²³ R. JEANNE, *Cinq minutes avec Pirandello*, in «Nouvelles Littéraires», 1-15 novembre 1924. È ora citata parzialmente in C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, p. 185. Le teorie sul *cinema-visione* compaiono già nel romanzo sulla nuova realtà del cinematografo (il primo nucleo del *Si gira...* risale al 1903-4, una straordinaria altezza cronologica per un *film-novel*). Per un più ampio profilo dei rapporti tra Pirandello e il cinema si rimanda alla vasta panoramica di N. Genovese e S. Gesù (*La musa inquietante di Pirandello: il cinema*, Bonanno, Palermo 1990) e soprattutto alla pubblicazione di F. CALLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991), sistemazione dei suoi precedenti studi sull'argomento e messa a punto filologica dei documenti, destinata a correggere gli errori e eliminare gli equivoci dovuti, sino ad ora, a una poco accurata verifica delle fonti. Una proposta di una diversa datazione per il *Prologo* del '26, riportato da Callari, è in M. SIMEONE, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema*, Franco Cesati Editore, Firenze 2016, pp. 106-108. L'immaginario pirandelliano è in questo saggio analizzato attraverso il passaggio dalla scena teatrale alla scena mentale che emerge negli anni Venti.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ L'uso di uno schermo cinematografico come oggetto della scenografia teatrale si diffondeva, del resto, sempre di più, influenzato soprattutto dal modello del teatro tecnologico di Piscator.

Pirandello, sempre sottilmente disponibili ad un illecito sconfinamento nel regno delle ombre pulviscolari.²⁶

Proprio nel 1924, in un'altra intervista, il sistema di illuminazione dell'Odescalchi veniva chiamato in causa e additato dal nostro autore come il mezzo più efficace per produrre effetti «straordinari, profondamente suggestivi», per ottenere quei «giochi d'ombra, di penombra, di luce lacerante, di colori» che tanto stimolavano la sua immaginazione.²⁷

Un effetto illuministico, del resto, già nel '21 aveva accompagnato la comparsa dei personaggi, avvolgendoli in una «strana tenuissima luce»:

Durante questa manovra entreranno anche e si fermeranno davanti alla porticina del palcoscenico i Sei Personaggi, per modo che, quando l'Uscere li annunzierà al Direttore, possa indicarli là in fondo, dove già al loro apparire, una strana tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi: lieve respiro della loro realtà fantastica.

Questo soffio di luce sparirà quand'essi si faranno avanti per entrare in relazione con gli Attori. Serberanno tuttavia come una certa loro naturale levità di sogno, in cui son quasi sospesi, ma che pure non toglierà nulla all'essenziale realtà delle loro forme e delle loro espressioni.²⁸

Non sorprende, pertanto, che anche nel '25 una delle soluzioni tecniche proposte per evidenziare la diversa natura dei sei personaggi continui ad essere quella di una differente illuminazione:

L'Uscere del teatro sarà intanto entrato nella sala, col berretto gallonato in capo e, attraversato il corridojo fra le poltrone, si sarà appressato al palcoscenico per annunziare al Direttore-Capocomico l'arrivo dei Sei Personaggi, che, entrati anch'essi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno.

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l'effetto che questi *Sei Personaggi* non si confondano con gli Attori della Compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo

²⁶ Si pensi, per esempio ai poteri di Cotrone che, nei Giganti della montagna, rendono le immagini manipolate nella Villa labili e prive di materia come le visioni cinematografiche.

²⁷ A. TINTERRI, *Autori italiani e stranieri nelle scelte di Pirandello capocomico*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1985, pp. 69-70.

²⁸ *SP*, 1921, pp. 952-953.

di appositi riflettori. Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i *Personaggi* [...].²⁹

La scarsa praticabilità della seconda ipotesi (contraddetta anche dalle successive didascalie, dedicate alla descrizione del volto del Padre e della Madre) spinge a servirsi di riflettori colorati per circoscrivere la diversa natura dei personaggi sulla scena, senza privarli della carnalità necessaria alla loro vicenda tragica. L'apparato delle luci diventa così, all'Odescalchi, lo strumento principale per dare forma ad una sorta di teatro «fatato», fondato sugli effetti illusionistici della nuova scenotecnica.³⁰ Questo il ricordo di Virgilio Marchi delle incessanti sperimentazioni del teatro d'Arte:

Quanti pomeriggi, quante serate, quante notti in queste letture e in prove, prove esasperanti! Pirandello rimaneva in teatro anche quando, congedati gli attori, io restavo coi tecnici per metter a posto le luci. Gli premeva il clima, l'atmosfera. Con me s'inquietava della deficienza degli impianti dei teatri italiani: con lui sognavamo il teatro ideale fornito di tastiere magiche, *il teatro fatato per realizzare i sogni*. Nulla lo irritava di più di quell'attendere snerante che gli elettricisti avessero approntato le linee, i cavi, il materiale, gli attacchi, dove tutto avrebbe dovuto obbedire istantaneamente a un cenno a un comando; passavano le mezz'ore, le ore prima di vedere un effetto e gli pareva che quelli stessero a far niente. Le notti volavano. L'albeggiare reale di fuori si fondeva, nei nostri occhi confusi per tante ore laboriose, col balenare variopinto dei proiettori.³¹

Con l'aiuto di Virgilio Marchi, «il mirabile architetto dei *suoi* sogni»,³² Pirandello porta all'estremo le possibilità di quel teatro, interpretando le operazioni sceniche come sortilegi di un officiante che evoca i suoi personaggi e

²⁹ *SP*, pp. 677-678. La soluzione tecnica di una diversa colorazione luminosa risulterà più praticabile di quella delle maschere, tant'è che sarà adottata, al rientro dal lungo giro dei teatri tedeschi, al teatro Gualino di Torino, in cui le luci rosse per i personaggi e bianche per gli attori saranno proiettate su un fondale nero, secondo l'esempio di Reinhardt. (Cfr. A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico* cit., p. 15).

³⁰ Si veda a questo proposito l'analisi del nuovo sistema d'illuminazione elettrica che, alle soglie del nuovo secolo, si andava diffondendo nei teatri europei condotta da C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro* cit., p. 27.

³¹ V. MARCHI, *Ricordi sul Teatro d'Arte*, in «Teatro Archivio», n. 4, maggio 1981, Roma, Bulzoni, ora in A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico* cit., p. 415 (corsivo mio).

³² «A Virgilio Marchi, mirabile architetto dei miei sogni, Livorno 31. VII. 1928. Luigi Pirandello»: questa la dedica che accompagna un ritratto di Pirandello donato a Marchi (ivi, 431).

fa «regia con la luce»; al punto che Marta Abba, durante le prove di *Bellinda e il mostro*, rovescerà questo sperimentalismo in un'accusa.³³

Eppure, nonostante le tecniche illuministiche vengano col tempo affinate e finanche accentuate sull'esempio delle regie straniere, i sei personaggi continuano, sulla scena, ad essere legati ad una sorta di difetto congenito: emersi dall'immaginazione del poeta e diventati visibili, disturbano lo svolgimento dell'azione teatrale e impediscono con l'ingombro della loro realtà le azioni degli attori. Una volta materializzatisi, anche se illuminati da luci speciali che ne evidenziano la sostanza fantastica, essi gravano come corpi pesanti sulle tavole del palcoscenico.

IL CAPOCOMICO (*con finto ironico stupore*) E lei, con codesti signori attorno, è nato personaggio?

IL PADRE Appunto, signore. E vivi, come ci vede.

Il Capocomico e gli Attori scoppieranno a ridere, come per una burla.

IL PADRE (*ferito*) Mi dispiace che ridano così, perché portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso, come lor signori possono argomentare da questa donna velata di nero. (*Così dicendo porgerà la mano alla Madre per aiutarla a salire gli ultimi scalini e, seguitando a tenerla per mano, la condurrà con una certa tragica solennità dall'altra parte del palcoscenico, che si illuminerà subito d'una fantastica luce*).³⁴

C'è una fatica che scandisce costantemente i movimenti dei personaggi e che come uno stigma ne segna implacabilmente l'aspetto. Una sorta di impaccio, che impedisce a queste creature di 'guizzare' come il regista aveva previsto.

All'inizio, nei mesi della sperimentazione all'Odescalchi, sembra una mancanza, un limite da superare; ma poi, proprio la sua persistenza sul palcoscenico rivelerà le potenzialità tragiche e sconfinata dell'ostacolo dei corpi.

Intorno alla pesante fisicità del palcoscenico ruoteranno, infatti, come intrappolate, le ultime, enigmatiche creazioni del teatro dei miti: la stanza della tortura³⁵ che si aprirà al di là del sipario sempre più apparirà come l'unico spazio in cui potranno seguire la traccia obbligata del loro destino.

³³ Il concepire la regia attraverso la luce giunge ad esasperare Marta Abba, non sempre destinataria ideale delle invenzioni pirandelliane. (cfr. C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro* cit., p. 126).

³⁴ SP, 682.

³⁵ Il riferimento è all'analisi penetrante e, per tanti versi, ancora insuperata di G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura* (Mondadori, Milano 1982).

Di altra sostanza si rivelano invece le figure evanescenti dei *Sei personaggi*: dopo aver raggiunto, nel finale del '25, un alto grado di scarnificazione, esse troveranno nello schermo del cinema il loro luogo più naturale: circondate dal buio della sala, nel pulviscolo luminescente del film, si muoveranno senza impedimenti, portando allo scoperto la nudità assoluta delle loro maschere.

Il movimento originario del loro affrancamento dalle tavole del palcoscenico può considerarsi però compiuto già durante l'ultima scena della commedia del '25, quella che, per l'Odescalchi, Pirandello aveva riscritto per intero, trasformando la quarta edizione del dramma in una versione nuova, profondamente diversa da quella tradizionale e ormai diffusa a livello europeo del '21.³⁶ È perciò su questa soglia che dobbiamo fissare il nostro campo di osservazione, poiché costituisce il punto di più profonda contaminazione dei codici teatrali e filmici, il vertice di una tensione che, nella fantasia di Pirandello, agitava le forme del suo teatro anche a costo di snaturarlo. Il palcoscenico su cui si compie prima l'apparizione, poi la scomparsa dei sei personaggi è una zona liminale, in bilico sul vuoto, costretta ai limiti della smaterializzazione. Durante il nuovo finale, infatti, si apre sconclusionato uno strappo e compare, a vicenda ormai ultimata – quindi oltre i limiti convenzionali dell'opera – un varco improvviso, quasi un passaggio innaturale, aperto su un'altra dimensione.

Tutti, tranne il Capocomico e il Padre, rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro il fondalino abbassato, che fa da cielo, e vi resteranno un po' parlottando angosciosamente. Poi, da una parte all'altra di esso, rientreranno in scena gli Attori. [...]

IL CAPOCOMICO (non potendone più) Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce!

D'un tratto, tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro sfolgoreranno di vivissima luce. Il Capocomico rifaterà come liberato da un incubo, e tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti.

IL CAPOCOMICO Ah! Non m'era mai capitata una cosa simile! Mi hanno fatto perdere una giornata! (Guarderà l'orologio) Andate, andate! Che volete più fare adesso? Troppo tardi per ripigliare la prova. A questa sera! (*E appena gli Attori se ne saranno andati, salutandolo*) Ehi, elettricista, spegni tutto!

³⁶ Per Alessandro D'Amico «queste due edizioni differiscono a tal punto l'una dall'altra che vengono a costituire due versioni del dramma» (cfr. A. D'AMICO, *De la stupeur à la terreur*, in «Théâtre en Europe», Parigi, n. 10, aprile 1986, pp. 31-34).

Non avrà finito di dirlo, che il teatro piomberà per un attimo nella più fitta oscurità.³⁷

Quando l'elettricista esegue il comando di spegnere tutto, lasciando il teatro nella «più fitta oscurità», la presenza inquietante dei protagonisti sembra essere stata assorbita da quel buio assoluto, cancellata per sempre dall'interruzione forzata della recita; ma poi, all'improvviso, si intravedono «grandi e spiccate» delle ombre, proiettate sul fondalino da un riflettore verde, «come per uno sbaglio d'attacco».

Uno sbaglio su cui si riversa tutta l'energia semantica dell'errore.

IL CAPOCOMICO Eh, perdio! lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi!

Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente si spegnerà il riflettore dietro il fondalino, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, dal lato destro della tela verrà prima avanti il Figlio, seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il Padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate. Verrà fuori, ultima da sinistra, la Figliastro che correrà verso una delle scalette; sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridojo tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla sala, e ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata. Poco dopo calerà la tela.³⁸

Quella che compare sul margine smagliato di questo finale è una visione incongruente, che travalica la dimensione teatrale: tra gli oggetti consueti della scena lampeggia, infatti, con effetto straniante, un abbozzo di schermo cinematografico. Su di esso affiorano come in un reparto del negativo le *silhouettes* dei Personaggi.

Ma perché queste nuove apparizioni indugiano evidenti quando tutto è concluso?

Potrebbe trattarsi di una sorta di chiaroveggenza, che Pirandello offre allo sguardo del suo pubblico. Sul palcoscenico, dopo essere state investite dalla luce verde, lasciati soli e inchiodati dalla risata stridula della figlia, i

³⁷ SP, pp. 756-757.

³⁸ Ivi, pp. 757-758.

personaggi si rifanno visibili, ma «a metà», «come forme trasognate», sospese, ibride. Residui ormai inservibili per il teatro e, proprio per questo, pronti ad essere tradotti in immagini filmiche e a riapparire nella visione cinematografica del pensiero.

Appena un anno dopo, per l'ultima volta, i sei personaggi torneranno a materializzarsi «più vivi dei vivi»³⁹ nel progetto di un film, acquistando una consistenza più congeniale alla loro natura. Con il *Prologo* del racconto cinematografico, scritto da Pirandello nel '26, il loro processo di trasformazione giungerà alla conclusione: erano nati, molto tempo prima, come ombre vaghe e impercettibili; diventeranno, immaginati sullo schermo, del tutto manifesti perché plasmati di luce.⁴⁰

Partiamo, dunque, da quella che era la loro originaria forma d'ombra, «brulicante» nello studio dell'autore.

Riprendendo un passo dei *Colloqui coi personaggi* del 1915, in cui aveva descritto nell'angolo della sua stanza un incontrollabile pullulare di «ombre nell'ombra»,⁴¹ lo scrittore rovescia il punto di vista della narrazione e, sin dalla prima trasposizione teatrale del '21, affida alla Figliastra il racconto autodiegetico dell'apparizione dei personaggi. Nella didascalia che accompagna questo monologo, invariato nella riscrittura del '25, affiora un segnale dal forte potere connotativo (come spesso accade nelle didascalie pirandelliane, debordanti dai confini della loro dimensione sussidiaria e protese verso la trama complessa del *récit*):⁴² e riguarda proprio il tema dianoetico della luce:

³⁹ Cfr. E. ROCCA, *L. Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in «Il Popolo d'Italia», 4 ottobre 1928, p. 3.

⁴⁰ *Il Prologo ai Sei personaggi* (1926), pubblicato sul quindicinale romano «Cinema» nel 1941, è stato ristampato integralmente da Francesco Cällari che, attraverso delle scoperte d'archivio, trova conferma indiretta dell'avenuta pubblicazione del Prologo già nel 1926. (F. CALLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 203-207). Sul profondo ripensamento del nucleo creativo durante la transcodificazione si veda F. ANGELINI, *Pirandello sceneggiatore*, in EAD., *Serafino e la tigre*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 81-98.

⁴¹ L. PIRANDELLO, *Colloqui coi personaggi*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di M. Costanzo, Mondadori, Milano "I Meridiani", 3 voll., 1986-1990, vol. III, t. 2, p. 1144.

⁴² Si veda, a tale proposito, la penetrante analisi di Mario Baratto della scrittura teatrale pirandelliana, punto di svolta di molti futuri percorsi interpretativi (M. BARATTO, *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, premessa di G. Mazzacurati, Liguori, Napoli 1990). Dell'uso di Pirandello di una didascalia «frantumante», per la disarticolazione dello spazio scenico, ha parlato G. BARTOLUCCI, in *La didascalia drammaturgica*, Guida, Napoli 1973. Sulla funzione diegetica della didascalia, che, come una sceneggiatura, determina il tono della rappresenta-

LA FIGLIASTRA (*venendo avanti come trasognata*) È vero, anch'io, anch'io, signore, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittojo, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gli invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo... (*Come se si vedesse ancora là in quello scrittojo e avesse fastidio della presenza di tutti quegli Attori*) Se loro tutti se n'andassero! se ci lasciassero soli! – La mamma lì con quel figlio – io con quella bambina – quel ragazzo là sempre solo – e poi io con lui (*indica appena il Padre*) – ... e poi io sola, io sola... –⁴³ in quell'ombra (*balzerà a un tratto, come se nella visione che ha di sé, lucente in quell'ombra e viva, volesse afferrarsi*) – ah, la mia vita! Che scene, che scene andavamo a proporgli! – Io, io lo tentavo più di tutti!⁴⁴

L'autore si lascia, dunque, avvolgere dall'oscurità, non la interrompe accendendo luci elettriche, ma anzi lascia che cresca intorno a lui, che prenda consistenza: indugia così a lungo dentro il buio naturale che quest'ultimo diviene un'ombra pullulante, matrice ingovernabile di futuri personaggi.⁴⁵

L'ora del crepuscolo, del resto, è tra le più pericolose, la più carica di pulsioni: al punto che i protagonisti scelgono di girare la chiavetta della luce elettrica per cancellare i pensieri cupi che al tramonto si ingigantiscono insieme alle ombre. Nell'universo pirandelliano, infatti, la tenebra è sempre prolifica, fa nascere al suo interno altre ombre, più corporee e invadenti. Di questo suo incessante *brulicare* c'è un indizio che va colto perché ne segnala proprio la fertilità.

Dentro la strana nebbia che l'autore lascia diffondere nella sua stanza, i sei personaggi assumono una prima forma ancora imprecisa, ibrida; eppure, come ci avverte la Figliastro, già «lucente» nell'indistinto del buio.

zione, si è soffermato Roberto Alonge. (R. ALONGE, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Costa & Nolan, Genova 1997, p. 80).

⁴³ Attraverso l'immagine ripetuta di sé, isolata e luminosa nell'ombra, la Figliastro sembra preannunciare la conclusione dell'opera stessa: quel nuovo finale del '25 aggiunto proprio in occasione della rappresentazione all'Odescalchi.

⁴⁴ *SP*, p. 743.

⁴⁵ Cogliamo l'occasione, nel sottolineare la forza icastica di questo «brulicare», per restituire a certe scelte lessicali di Pirandello la visibilità che meritano: troppo spesso l'azzardo di termini “fuori chiave” o l'inclinatura destabilizzante di parole inserite quasi di sbieco nel discorso sono rimasti occultati dalla celebre definizione continiana della lingua pirandelliana come di una piatta *koiné* di irradiazione romana.

È la luce, dunque, il primo segnale della vita fantastica dei personaggi, del loro nucleo germinativo: si tratta di una luminosità spontanea, primordiale, che giunge da un altrove lontanissimo e ormai inaccessibile.

Non immaginerà, del resto, Pirandello anche per se stesso, quando si descriverà personaggio caduto in un *involontario soggiorno sulla terra*, un baluginio simile a quello delle lucciole?⁴⁶

Questo segnale luminoso, appena uno *sprazzo* lampeggiante, è una luce che nasce dall'ombra e che dall'ombra trae il suo nutrimento. Un *lumen opacatum*, come lo definiva Goethe. O anche una luce espressionistica, alimentata dal chiaroscuro, come quella dell'arte tedesca tanto vicina all'immaginario pirandelliano.⁴⁷

A ridosso della lunga *tournee* in Germania, iniziata a Berlino il 12 ottobre 1925, profondamente suggestionato dal cinema espressionista, Pirandello intraprende la trasposizione filmica della sua commedia, considerata da tempo come la più efficace e naturale delle transcodificazioni. La componente onirica di Murnau è quella che maggiormente lo influenza, dando al bagliore fantastico delle sue creazioni la possibilità di un movimento *intensivo*: è con l'espressionismo tedesco, infatti, che, perdendo il suo tradizionale moto estensivo, «la forza infinita della luce oppone a se stessa le tenebre, come una forza ugualmente infinita senza la quale non potrebbe manifestarsi».⁴⁸ Nell'immagine tremolante dello schermo, ciò che è splendente è legato «in una lotta intensa»⁴⁹ all'opaco, poiché è soltanto attraverso l'ombra, con il contrapporsi ad essa, che la luce diventa visibile.

⁴⁶ L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 1065.

⁴⁷ Tanto vicina è la tensione dell'*Entartete Kunst* all'immaginario pirandelliano che si è parlato di un espressionismo naturale dell'autore siciliano. Tra le tante indagini che si sono misurate con questo tema si ricordano le analisi di G. CORSINOVI (*Pirandello e l'espressionismo*, Casa Editrice Tilgher, Genova 1979), quelle di F. ORSINI (*Elementi espressionistici nel teatro di Luigi Pirandello*, in «Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli», XXXIX, gennaio 1987, pp. 145-176; ID., *Pirandello e l'espressionismo*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», LXXXIV, 1988, pp. 43-70), gli studi di M.A. GRIGNANI che, in una concezione ampliata del termine espressionismo, si dedica a una grammatica della «visione» fondata sullo straniamento (*Retoriche pirandelliane*, Liguori, Napoli 1993; soprattutto il saggio *Un espressionismo della «visione»*, ivi, pp. 107-132), e infine l'ampia rubrica delle forme pirandelliane del grottesco, stesa da P.D. GIOVANELLI (*Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Mucchi, Modena 1994) all'interno della quale la disposizione sperimentale dell'immagine è inquadrata come possibilità costantemente aperta alla deformazione.

⁴⁸ G. DELEUZE, *L'immagine movimento* cit., p. 66.

⁴⁹ *Ibidem*.

Il potere creativo di questo *lumen opacatum* si annuncia, nel *Prologo* cinematografico dei *Sei personaggi*, già nell'*incipit*, scendendo dall'alto: giunge da un fanale che, come in altre misteriose notti pirandelliane, proietta una luce fioca, per certi versi ancora "naturale", più simile sicuramente a quella ipnotica della luna che a quella artificiale delle lampadine elettriche; una luce soprattutto che non cancella le ombre, anzi le allunga sul selciato:

A tarda notte, un vicolo deserto, stenebrato appena da un fioco fanale. Io vi passo. È la via più corta per ritornare alla mia villa.

A un certo punto, quando sono vicino al fanale, mi vedo strisciare accanto, lungo il muro, una Giovinetta sui sedici anni, vestita di nero come per lutto recente, ma in una maniera equivoca.

Passando mi guarda obliquamente.

Io la seguo.⁵⁰

Gli effetti illuministici proseguono, modulando lo snodarsi della vicenda con luci soffuse, riflessi, indirette: riverberi che, nelle tenebre, diventano lampi rivelatori:

Poco più in là, davanti al lercio portoncino d'una vecchia casa di quel vicolo, discerno nell'ombra una povera Madre in gramaglie, che aspetta nella notte. Ed ecco la Giovinetta correrle incontro; buttarle le braccia al collo, piangendo convulsa; e tutte e due, madre e figlia, abbracciate disperatamente rientrare e sparire in quel lercio portoncino...

Profondamente turbato da quanto ho visto, mi fermo un momento davanti a quel portoncino; alzo il capo a guardar le finestre della vecchia casa.

Una di quelle finestre si illumina. Il lume si intravede attraverso le stecche della persiana chiusa.

Uno sgabuzzino, capace appena d'un letticciuolo che si vede per lungo e una vecchia seggiola impagliata accanto.

Lo sgabuzzino si rischiarava del riverbero del lume acceso nella stanza attigua, attraverso l'uscio semiaperto.

Un Giovinetto pallido, tutto occhi e tutto capelli, a questo riverbero che entra improvviso nello sgabuzzino, balza a sedere su quel letticciuolo; sta un po' in orecchi e chiama: – Mamma!

[...] Nel vicolo, io, che sono stato a guardare quella finestra illuminata abbasso il capo e mi riavvio verso la mia vita ancora lontana.⁵¹

⁵⁰ L. PIRANDELLO, *Prologo ai Sei personaggi* (1926), in F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema* cit., p. 203.

⁵¹ Ivi, pp. 203-204.

La nuova concezione del dramma è pensata cinematograficamente, proiettata nel buio, ritmata dai raggi del *lumen opacatum*. Quello che nel testo della commedia era scritto e raccontato diventa qui *pura visione*.⁵² E i fantasmi della fantasia ne acquistano in immediatezza; non solo, ma appaiono anche più indipendenti. Compare addirittura, in questa transcodificazione, uno stadio intermedio che non esisteva nella concezione iniziale della storia: delineate da lampi di luce, prima dei *personaggi* veri e propri, si intravedono le *persone*, sciolte da ogni legame con l'autore, e trattenute soltanto il tempo di un incrociarsi di sguardi.⁵³ Nel regno delle immagini, però, ciò è sufficiente perché anche i destini si sovrappongano, innescando all'istante vincoli creaturali.

Di conseguenza, in un cammino sempre più marcato dalle fonti luminose, il protagonista si trova a confrontare luci e ombre differenti, che convivono l'una accanto all'altra, dentro le notti novecentesche: prima il blando chiaro-lunare e quello netto delle lampade elettriche, poi le ombre proiettate sul selciato, altrettanto diverse. Il relativismo di proiezioni contrastanti porta, infine, l'autore a percepire anche sé stesso come un'ombra confusa alle altre.

Io sbocco intanto da quel vicolo in un vasto viale illuminato dalla luna, con grandi alberi e una lunga fila di lampade elettriche nel mezzo. Ma ho ancora la visione di quel vicolo; ed è come se quel vicolo stesso coi suoi lerci muri proseguisse con me:
ed ecco il fanale che lo stenebra appena, e di nuovo quella Giovinetta che mi striscia accanto, vestita di nero, guardandomi obliquamente,

⁵² Si rimanda al percorso tracciato da Lino Micciché: «nell'ambito dello specifico rapporto cinema-letteratura», Micciché, infatti, considera determinante «nei primi teorici, il fatto che il riferimento concreto su cui essi si basavano era quello del cinema muto, dove il dominio della visualità era assoluto ed incontrastato e non apparivano che marginalmente praticabili efficaci definizioni, dato l'assetto globale assunto dall'industria e, conseguentemente dalla pratica, cinematografica. Prevalse così in quegli anni, anche nei teorici più lucidi e più generosi, l'idea dei giochi di piani, della gamma plastica e della fotografia (Canudo), oppure di *décor, lumière, cadence, masque* (Delluc), o del poema cinematografico (Moussinac) "dove l'immagine avrà la sua più pura e più alta esaltazione", o della sinfonia visiva (Dulac), come massima espressione e deontologia estetica di una cinematografia integrale». (L. MICCICHÉ, *Cinema e letteratura, in La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*, Lerici, Cosenza 1979, pp. 148-151).

⁵³ Per il confronto semantico e ideologico tra persona e personaggio si rinvia a L. LUGNANI, *Sul personaggio*, in ID., *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Liguori, Napoli 1986, pp. 169-198. Più in generale, si vedano gli atti del XXIII Convegno Internazionale di Agrigento, *La «Persona» nell'opera di Luigi Pirandello* (Agrigento, 6-10 dicembre 1989), Mursia, Milano 1990.

e più in là la Madre in gramaglie davanti al portoncino,
 e la Giovinetta che corre a buttarle le braccia al collo,
 tutte e due che spariscono abbracciate in quel portoncino.
 La visione svanisce. Io seguito a camminare, turbato, per il viale.
 E camminando, osservo ora il giuoco delle due ombre del mio corpo per ter-
 ra: l'una più lunga e rada, generata dalla luna; l'altra più corta e densa, ge-
 nerata dalle lampade elettriche: si muovono attorno a me. E chi è più om-
 bra di noi tre?⁵⁴

Infine, nella zona già potenzialmente metaforica della soglia di casa, il
 fioco lume di un'antica lampada rinnova gli effetti del fanale iniziale: all'in-
 gresso della sua villa, infatti, di nuovo cade dall'alto una luce troppo tenue,
 rischiosamente legata alle tenebre, la quale più che ombre genera fantasmi:

[...] Sono davanti al cancello della mia villa, che ha a guardia sull'entrata due
 pini giganteschi.
 Sui due pini, in cielo, la luna falcata come una fionda appesa a una stella.
 Apro il cancello; entro; lo richiudo.
 Un'antica lampada di ferro battuto s'accende allo spigolo della villa sulla sca-
 linata per cui ora salgo.
 Il lume della lampada accesa fa sul pianerottolo della scalinata come uno
 strano abbagliamento, tra grigio e violaceo, una rada nebbia di imprecisi fan-
 tasmi vaporosi e mutevoli. Incubo d'una tristezza indefinita a cui non è estra-
 nea la pazzia.
 Lo trovo ogni volta alla soglia della mia casa deserta e solitaria.⁵⁵

È un pericolo questa luce che, accesa, non illumina, ma anzi nutre le
 ombre.

Se una luce non ha la forza di *stenebrare* diventa, infatti, matrice di fan-
 tasmi, innescando la loro apparizione. Sul luogo tipico della soglia, varco
 fondamentale nell'immaginario pirandelliano, la pura visibilità del cinema
 rende scoperto un nuovo movimento della creazione fantastica. Una volta
 trasposti sullo schermo, i personaggi denunciano, infatti, uno stadio ulterio-
 re della loro genesi: come prima, si allungano invadenti prendendo nutri-
 mento dall'ombra del crepuscolo; ma ora, nella profondità della notte e di
 una stanza buia, si rivelano nutriti da un lume tenue, *opacato*. Questo strano

⁵⁴ L. PIRANDELLO, *Prologo ai Sei personaggi* (1926) cit., p. 204.

⁵⁵ Ivi, pp. 204-205.

abbagliamento, che nel confuso vapore definisce i contorni delle singole figure è, a tutti gli effetti, una «luce sostanziale»:

Come apro la porta, questa nebbia di fantasmi, vaporando, entra con me. Nel buio, prima ch'io faccia lume nell'interno, i fantasmi si precisano un poco, quasi per una loro fievole luce sostanziale: sono Enrico IV, Donn'Anna Luna della *Vita che ti diedi*, il Signor Ponza e la Signora Frola del *Così è (se vi pare)*, un signore dignitosissimo ma con occhi da pazzo che fa la carriola con una cagnolina reggendola per le zampine di dietro e facendola andare con quelle davanti, la squallida Contessa con una statuina sulla mano d'uno dei *Giganti della montagna*: personaggi che ho in mente e che ora, appena faccio lume, fuggono per la hall della villa e varcano la soglia del mio vastissimo scrittoio.⁵⁶

Prima che l'autore si serva della luce elettrica, per attivare un campo di forza contrastiva e artificiale che cancelli nella stanza l'intrusione dall'esterno, la nebbia di fantasmi riesce, infatti, a determinarsi attraverso una propria luce interiore, una luce ancora «fievole» è vero, ma che già consente ai personaggi di *precisarsi*. È un intervallo breve, eppure sufficiente perché si definiscano le singole individualità, perché immediatamente inizino a tracciarsi dalle loro forme anche le trame delle loro vicende.

Tant'è che quando Pirandello scosta la mano dagli occhi, confortato dal dissolversi dell'incubo, non tutto è svanito: sotto il suo sguardo «assorto» si materializza il fantasma più recente, più intimamente legato ai suoi pensieri, quello della Giovinetta.

Si tratta dello stadio iniziale di un processo evolutivo, di conseguenza la figura è «evanescente»; l'alone poetico che la circonda – una vera e propria *aura* – le conferisce da subito, però, una consistenza luminosa, una specifica realtà, già svincolata, capace di evocare spontaneamente altri «fantasmi d'arte»:

Mi riscuoto con un largo respiro; mi passo una mano sulla fronte e sugli occhi; i fantasmi svaniscono.

Ma appena mi levo la mano dagli occhi e guardo assorto davanti a me, ecco sorgermi in un angolo dello scrittoio ma ancora evanescente, il fantasma della Giovinetta incontrata poc'anzi nel vicolo. Non è quella stessa della realtà; appare già come infusa in un alone di poesia, per divenire fantasma d'arte; come io ora, insomma, la vedo, possibile personaggio a cui dar vita, per

⁵⁶ Ivi, p. 205.

quanto non sappia per il momento suggerirmi altro gesto che quello di buttar le braccia al collo della Madre, che subito le nasce accanto, anche lei trafigurata, sebbene non ancora definita.⁵⁷

Il movimento di concretizzazione dei personaggi è ormai avviato: essi nel corso della vicenda potenzieranno la loro immagine, diventando sempre più nitidi e giganteschi e soprattutto rivelandosi, nella loro soggiogante «super-realtà», «vivi più dei vivi».⁵⁸

Nella stesura del *Racconto cinematografico* del 1928, compiuta a quattro mani con Adolf Lanz,⁵⁹ i nuclei narrativi ritornano immutati, malgrado un'inversione del montaggio che fa precedere una manifestazione, all'interno dello studio, dei fantasmi all'apparizione, per strada, della Figliastra, e che tuttavia non intacca la coerenza dell'isotopia legata all'illuminazione artificiale.

Anche la dispersione delle figure, la cui fuga è qui descritta in tutte le sue fasi, avviene prima per l'irruzione improvvisa della luce di un fanale dalla strada, poi per quella del lume elettrico dello scrittoio. Ma poco cambia: i fantasmi nascono sempre dal crepuscolo e nell'oscurità si accendono di luce sostanziale. Anche all'esterno, la strada dove si materializza la ragazza continua ad essere «debolmente illuminata da uno smorto fanale», affinché la sua luce fioca renda più evidente lo «strisciare», nella penombra, della giovane.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ Si leggano le riflessioni di Pirandello sulla trasposizione filmica della sua commedia più famosa, contenute nella lunga intervista rilasciata a Enrico Rocca (E. ROCCA, *L. Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, p. 3): «[...] escluse dal mondo dell'arte, le sei creature – vive, badi! Non fantasmi come spesso s'è creduto; vive più dei vivi come son sempre i personaggi usciti dalla mente di un artista – dopo aver perseguitato me, autore, se ne vanno sul palcoscenico a domandar al capocomico di dar vita alla loro vicende [...] ora lei comprende come tutto ciò possa esser reso nel film in simultaneità e intersezione sì che i diversi piani – il mondo dell'autore e delle creature che gli forniscono lo spunto (piano della realtà), quello dei personaggi, pallidi dapprima come fantasmi, poi sempre più distinti e alla fine superreali e dal corpo potente e statuario, incumbente (piano fantastico); e il mondo degli attori (piano teatrale) – s'incrociano senza disturbarsi e anzi ottenendo un'evidenza parti e una ricchezza anche maggiore di quella del lavoro teatrale».

⁵⁹ Di questo testo è stata pubblicata un'edizione a cura di Rossano Vittori, condotta su un serrato e stimolante confronto tra l'opera teatrale e il trattamento cinematografico. (R. VITTORI, *Il trattamento cinematografico dei 'Sei personaggi', testo inedito di Luigi Pirandello*, Liberoscambio, Roma 1984). Tuttavia, continueremo a citare dalla raccolta di scritti di Callari, sia per conservare l'omogeneità delle scelte lessicali del traduttore, sia perché Vittori si serve in prima istanza di una traduzione francese del trattamento, solo successivamente confrontata con il testo originale: quest'ultimo, pubblicato da Heimar Hobbing di Berlino nel 1930, è adoperato invece da Callari.

Il poeta Luigi Pirandello è seduto alla scrivania nel suo studio. Affida al suo giovane segretario alcune lettere ed un fascio di carte. Il segretario saluta rispettosamente e s'appresta ad uscire; con gesto rapido, ma cordiale, il poeta gli stringe la mano.

Quindi s'accosta alla finestra e guarda fuori.

Il crepuscolo, con la sua luce fioca, illumina le ville del quartiere suburbano. Il poeta s'allontana dalla finestra e va su e giù per la stanza come assorto in profondi pensieri.

Poi si siede.

La stanza si riempie d'una specie di nebbia dalla quale affiorano a poco a poco figure imprecise, vaghe, mutevoli e fantastiche. Si stringono attorno a lui e sembrano opprimerlo come un incubo, una infinita tristezza.

Nell'oscurità coteste figure cominciano ad illuminarsi.

Il poeta è di nuovo seduto alla scrivania, piegato in avanti, come assediato dall'indomabilità di cotesti fantasmi.

Davanti la casa – è ormai buio – si accende un fanale.

La sua luce entra improvvisa nella stanza dove, intorno al poeta, continuano a fluttuare le nebulose figure fantastiche.

Spaventate dalla luce, esse si ritraggono e scompaiono negli angoli.

Come liberato dall'incubo, il poeta si raddrizza. Accende il lume dello scrittoio. Il suo viso ha un'espressione di grande stanchezza. Si alza, guarda dalla finestra e poi esce dalla stanza.

Il poeta, con cappotto e cappello, sta per lasciare la villa. Nel momento in cui spalanca l'uscio, per dirigersi quindi al cancello che apre, ecco quella nebbia fantastica fuoriuscire dalla casa disperdendosi al vento.

Il poeta si incammina per un viuzza deserta, debolmente illuminata da uno smorto fanale. Dietro a lui le nebbie di prima svaniscono.

Avvicinandosi al fanale scorge una ragazza che procede strisciando lungo il muro. È vestita di nero, per recente lutto, e passandogli accanto lo guarda intimidita.

Quello sguardo, che ha incrociato il suo, lo ha colpito: era forse equivoco, lo sguardo di questa ragazza ancora molto giovane?⁶⁰

I giochi di luce proseguono anche nelle fasi successive del racconto, a circoscrivere all'interno di rapidi bagliori le comparse che, in seguito, daranno vita ad altri futuri personaggi:

⁶⁰ L. PIRANDELLO, A. LANZ, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1928), in F. CÀLLARI, *Pirandello e il cinema* cit., p. 207. Michele Cometa ha tradotto dall'originale tedesco e in versione integrale questo testo (L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca di autore. Novella cinematografica*, trad. di M. Cometa, intr. di U. Cantone, Casagrande, Bellinzona 2017).

Una delle finestre s'illumina. La luce filtra dalle persiane. Il poeta cerca attraverso le fessure di dare un'occhiata all'interno.

Vede una misera stanzetta dove, a malapena entrano un letto ed una vecchia poltrona di vimini. La stanzetta è illuminata da un raggio di luce che, attraverso la porta semiaperta, giunge dalla stanza adiacente. In questo riflesso di luce appare improvvisamente un ragazzo pallido: fratello della ragazza.

[...] La madre appare sulla porta semiaperta della stanzetta e fa segno al ragazzo che adesso siede sul letto: – Zitto! Dormi! – E chiude la porta.

Nella stanzetta buia il poeta non distingue più nulla. Si allontana lentamente pensieroso.⁶¹

Ma è nella scena successiva che il confronto con la strada illuminata da lampade elettriche rende per contrasto carica di sensi riposti la luce incerta del fanale e delle figure che si sono mosse sotto il suo fascio, finché persino l'ombra dell'autore, allungandosi, sembra acquistare vita propria fino ad annunciare, novità assoluta, la nascita di un Pirandello personaggio:

Il poeta riprende a camminare lungo la viuzza deserta ed arriva ad una strada larga e alberata, rischiarata dalla luna ed illuminata da una fila di lampade elettriche.

Nel mentre procede sotto gli alberi del viale, ha ancora davanti agli occhi la visione di quel vicolo come se lo perseguitasse con l'angustia dei suoi muri sporchi:

ecco il fanale con la sua luce fioca, ecco la ragazza vestita di nero che cammina strisciando verso il muro e lo guarda di sottocchi, ed ecco la madre in lutto davanti al portone e la ragazza che le si getta al collo, ed ecco le due donne che si abbracciano e spariscono nell'androne.

Codeste visioni lo seguono e si dileguano.

Il poeta arriva davanti alla sua villa. Vede la propria ombra allungarsi sempre di più sul selciato. Osserva l'ombra che si alza e diventa lui medesimo.

Il poeta si gira come per cercarla: è proprio la sua ombra?

E di nuovo, nel mentre apre il cancello del giardino, incalza dietro di lui, nebulosa, l'apparizione di quella ragazza che, nella viuzza, striscia lungo il muro sotto la luce incerta del fanale.

L'apparizione scompare. Egli si gira: la sua ombra è nuovamente davanti a lui.⁶²

Davanti alla porta di casa la scena si ripete pressoché identica a quella descritta nel *Prologo* del '26. Eppure, come spesso accade nello studio delle

⁶¹ Ivi, p. 208.

⁶² Ivi, p. 209.

varianti pirandelliane, le poche modifiche finiscono per diventare significative: scandiscono le diverse fasi della genesi del personaggio della figliastra, portando allo scoperto le forme che assume nel diventare prima immagine e poi persona. Soprattutto, quella che nel '26 era una possibilità diventa ora un obbligo: la sua vita fantastica deve essere data da Pirandello «per forza», poiché il movimento della creazione artistica è già innescato ed è irreversibile.

Il poeta entra nel giardino.

Due pini giganteschi si ergono come sentinelle.

Sopra gli alberi, una visione nel cielo: la falce della luna come una fionda sospesa a una stella.

La luce d'una lanterna cade sul pianerottolo della scalinata, che egli sale, e produce uno strano, opprimente abbagliamento tra il grigio ed il violetto.

Sulla soglia, una sottile nebbia di forme indefinite e fantastiche lo avvolge e s'insinua con lui in casa.

Prima che abbia acceso la luce nel vestibolo, le figure spettrali ricominciano ad illuminarsi nel buio.

Accesa la luce, le figure fluttuano come foschie precedendolo, attraverso la porta aperta, nella sua stanza da lavoro.

La lampada sul tavolo è rimasta accesa. La nebbia fluttua per la stanza.

Il poeta respira profondamente, si posa una mano sulla fronte e sugli occhi.

Poi guarda, attento e concentrato, un angolo della stanza: lì appare confusa, per sparire quasi subito, l'immagine della giovinetta incontrata poco prima in quella viuzza. Già le si vede una specie d'aureola: il nimbo della poesia.

Così egli la vede ora, un'immagine dell'arte, una persona alla quale dovrà dare vita per forza. Eppure, al momento, non può animarla con nessun altro gesto se non con quello che lei ha avuto di gettarsi al collo della madre.

Anche costei, pur se in modo ancora impercettibile, è cambiata.⁶³

Il fascio di luce sul tavolo appare sullo schermo delimitato, circoscritto dal buio, finalizzato non più alla cancellazione ma alla *trascrizione* dei fantasmi:

Il poeta trasale, come per scuotersi di dosso i fantasmi della sua fantasia.

Entra nel cerchio luminoso della lampada sulla scrivania e prende una sigaretta. Quindi si siede. Davanti a lui solo alcuni fogli di carta.

La sua mano destra gioca con la penna.⁶⁴

⁶³ Ivi, pp. 209-210.

⁶⁴ Ivi, p. 210.

Per passare dalle visioni alla scrittura, dalla passività dell'occhio all'attività della mano, è, dunque, necessario chiudersi all'interno del cerchio luminoso della lampada, ritagliarsi un recinto di luce all'interno dell'abisso oscuro che tutto avvolge. Se è dal buio che giungono, o meglio nascono, le prime forme dei personaggi, è però dentro una luce, la più artificiale e fredda delle luci, che la loro vita si ferma sulla carta. In parte perché quest'ultima è una luce delle forme, delle illusioni prometeiche, e perciò è la più adatta a fissare i fantasmi della fantasia nel corpo di un'opera. In parte perché sul campo largo dello schermo cinematografico, tra immagini fatte di pulviscolo splendente, anche la luce elettrica della lampada da tavolo finisce per mostrare i suoi confini, brevi come quelli di tutte le luci inventate dall'uomo.

Proiettata tra le visioni filmiche, è la scrittura di Pirandello, punto culminante di ogni processo creativo, l'ultima luce sostanziale immaginata. Il *mondo di carta* è l'universo che tutto racchiude, nella mente visionaria di chi, scrivendo, incarna l'ultima lucciola sperduta nel «bujo pesto». Simile agli aloni colorati della lanterninosofia, quel cerchio abbagliato, dove i *Sei personaggi* vengono continuamente riscritti, è la traccia estrema, la meno visibile ma la più profonda, di quell'infinito terreno che gli uomini si portano dentro.

Beatrice Alfonzetti

L'ULTIMA RISATA
LA FIGLIASTRA E LE ALTRE TRA FINE E FINALI

Si può morire ridendo? Nel teatro del Novecento sì. In esso però si muore senza morire, si appare senza esserci: la sua sigla conclusiva espressa spesso nel riso ci ha condotti lontanissimo dall'esplosivo Margutte del poema cavalleresco di rinnovata fattura quattrocentesca. Siamo saliti, perduti fra i pianeti e le stelle, nel punto in cui la terra sembra un limone: e allora via, a quest'altezza, si ride, si ride a crepapelle, scrive il giovane Pirandello, ancora studente a Bonn.

Con un salto, sbalzate di colpo da una scena plurisecolare alla nuova tutta da inventare, le persone drammatiche son diventate personaggi, perdendo innanzi tutto l'azione. Addio Lucia, addio Ermengarda, ma addio anche fascinosa Madame Bovary. I personaggi ora si chiamano fantocci, desideri, ombre, fantasmi, simboli e si muovono in trame tanto sfilacciate da poter essere indicate con i nomi più astrusi di parabole, misteri, giochi, fantasie, sintesi, avventure, viaggi, situazioni, metateatro, sogni, fiabe e miti del '900. Bandita la mimesi, l'inverosimile è la bandiera del nuovo teatro che prende forma dal cortocircuito fra il grottesco, l'umorismo, il lirismo, il realismo magico, da un lato, e il fantastico, il surreale, l'immaginazione, la visionarietà dall'altro. E il teatro nuovo è davvero tale, invisibile cioè non solo alla critica accademica ma anche a quella militante – basti per tutti fare il nome di Silvio d'Amico –, quando manda a gambe all'aria la conclusione: niente più di un mancato scioglimento ci segnala che siamo approdati nella terra nuova del '900.

E però anche qui la macchia d'olio si allarga per far posto a tutta la variegata famiglia dei finali: enigmatici, sospesi, interrotti, assenti, circolari. Senza far torto a nessuno, nemmeno al futurista Filippo Tommaso Marinetti autore, insieme al siciliano Rosso di San Secondo, delle prime sintesi per il teatro, il capostipite di questa inedita famiglia è Luigi Pirandello. Nessun

testo più di *Così è (se vi pare)* mostra, con un silenzio e una risata, che la conclusione del fatto non esiste, né potrebbe esistere, essa semmai va cercata nella filosofia e lì si trova. Basta andarci, però, vincendo le nostre resistenze postromantiche e postmoderne attive ancor oggi.

Tuttavia neanche i nuovi scrittori, legati più o meno all'umorismo, sono senza passato e allora, ecco il nostro Luigi far come gli pare. Distribuire cioè una risata di testa al proiettivo personaggio di Laudisi che quasi aspetta, come confessa, di ridere alla fine, e una risata proveniente dalle buie viscere alle sue 'donne'. In questo Pirandello non è solo: si trova in bella compagnia con Svevo, Savinio e con il meno noto Cesare Vico Lodovici, per restare dalle nostre parti. Per le morti ridendo dei personaggi maschili, invece, il cui riso si avvolge su se stesso e si fa pianto o spasmo, i compagni di viaggio sarebbero davvero tanti: da Luigi Antonelli autore del grottesco *L'uomo che incontrò se stesso* al giovane Eduardo che, folgorato dal maestro, volge le spalle al comico e avvia con Pirandello *L'abito nuovo* in cui Michele Crispucci muore alla fine contorcendosi nel suo tragicomico riso e che ci conduce dritti dritti allo sghignazzo ebete di Luca Cupiello al calare del sipario. E sì, perché singolare è non tanto quest'uso capovolto del riso, ma il suo aver acquistato la dignità di farsi finale. Ché, non c'è bisogno di ricordarlo, quanto e come sia stato importante il finale, chiamato catastrofe o scioglimento, sin dal maestro dei maestri dell'arte poetica. Ora, pescando qua e là nel passato, ma all'interno di una nuova episteme, i primi teatranti di vaglia del Novecento hanno fatto del riso finale un'icona acustica formidabile, corrispettivo perfetto dell'umorismo.

Nel chiudere la scena con la loro bocca rossa atteggiata al riso, le donne sono imbattibili. Le donne, le donne, si direbbe, ridono di più. Anzi, ridono diversamente. Spesso con la loro risata violenta e clamorosa, si materializzano sulla scena, provenendo da altri mondi, chi dalla terra, chi dall'aldilà; e ancora chi dalla strada e chi dal mondo dell'arte. Così ci appaiono sfolgoranti e inafferrabili mentre ridono senza lasciare tregua al desiderio maschile che le incalza, sino a trucidarle per non sentire più quel riso ossessivo fattosi incubo. Una prima mappa allinea le figure della Donna uccisa, della Figliastro, di Ilse, di Clelia, di Teresa: alcune bellissime e terribili, come l'incestuosa Figliastro, altre votate al martirio, iscritte nelle loro chiome rosseggianti, altre beffatrici sopraffine come la sveviana Clelia. Tutte hanno in comune il riso stridulo, usato per colpire l'altro, l'uomo fantoccio, spesso debole e meschino. È una lotta senza quartiere, condotta parallelamente dall'autore, specie Pirandello, contro il suo stesso pubblico, cui indirizza quella bocca spalancata e quel nitrire animalesco («Ihíhíh, Ihíhíh, Ihíhíh...»), così Ilse nei *Giganti della montagna*, quasi a punirlo delle sue attese ordinarie, di una

bella storia con trama, intreccio, conclusione. Quella conclusione che, al filosofo Adriano Tilgher, intelligente sostenitore, non senza polemiche, delle idee del maestro agrigentino, sembrava ormai una follia, quasi una stranezza dei critici e spettatori. E, certamente, stupisce pensare che qualche anno dopo, nel pieno degli anni trenta, uno scrittore come Massimo Bontempelli, che si era distinto per le sue sperimentazioni (un romanzo dalla durata di un giorno, una pièce definita il viaggio di un'idea fissa), invochi il ritorno ai fatti e ai finali. Ritorno che ci sarà non solo con i miti del novecentismo, ma anche, nel dopoguerra, con la drammaticità del teatro lirico di Ugo Betti. Dopo il fascismo, si avverte il bisogno di una purificazione e rigenerazione morale, compiute, nel teatro di Betti, da donne suicide o assassine come Agata di *Delitto all'isola delle capre* che lascia morire l'Angelo incantatore (il duce?) nel pozzo in cui è caduto e che si è trasformato così in una trappola. Nel frattempo l'introiezione di una buona dose di umorismo salva Eduardo dal possibile scivolone nel neorealismo, né a conti fatti il teatro degli ultimi decenni, improntato al monologo e alla narrazione dell'instancabile Dario Fo, o a alla forma minimalista dell'atto unico, registra una sensibile virata postmoderna verso l'intreccio e le grandi storie.

La Figliastra vanta il primato della scena, ma non quello della carta, rispetto ad alcune 'sorelle': Clelia di *Terzetto spezzato*, fantasia sveviana in un atto, la Donna uccisa del pirandelliano "mistero profano" *All'uscita*. Entrambi sono atti unici o epiloghi della nuova drammaturgia della fine profilatasi alla *fin de siècle*, e non a caso guadagnano la scena dopo la sconvolgente prima dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Il merito di aver portato a teatro *All'uscita* va tutto al nostro primo geniale regista d'avanguardia, ad Anton Giulio Bragaglia uso a mettere in scena al teatro degli Indipendenti tutto ciò che non si chiamava più dramma o commedia. Ora, se neanche la filologia riesce del tutto a mettere ordine nelle carte di Italo Svevo, il giallo sulla data del fantasioso *Terzetto spezzato* resta aperto. Noi allora possiamo tranquillamente incominciare dal suo umoristico finale a fotografare la prima donna che scompare ridendo. Il suo riso riecheggia, nel finale, mentre il Marito e l'Amante si azzuffano per farla ritornare. L'Amante, poverino, sa che lui non è Petrarca e che senza la sua Laura non finirà mai il suo romanzo, mentre il Marito ha bisogno del suo permesso per convolare, ancora vestito a lutto, a nuove nozze. Ma quale amore!, dice il riso beffardo di Clelia che così si congeda dalla scena.

Dissolversi, lo ricordiamo, è insieme alle incorporee sparizioni una forma di finale del Novecento: così ad esempio la bontempelliana Minnie di *Minnie la candida* si lancia nel vuoto risucchiata dalla città sfolgorante di luci artificiali. Clelia, d'altronde, come Teresa dell'*Aceste di Samuele* di Savinio,

è uno spettro che, tuttavia, per quanto alla moda rispetto agli interessi per le scienze occulte di fine secolo, lo è in senso fantastico. Siamo, come dice il mago-poeta Cotrone, parlando della magia teatrale nei *Giganti della montagna*, nell'arsenale delle apparizioni e l'essere personaggio della scena del Novecento è essere un sogno, una visione, un incubo. Nessuno crede ai fantasmi quando li fa apparire dopo aver scoperto la loro funzionalità poetica: il personaggio fantasma risponde perfettamente alla poetica fantastica e antinaturalistica. Per questo l'originario titolo dei *Giganti* era *I fantasmi* e Cotrone detto il mago era segnalato come il poeta: più chiaro di così!, direbbero i fantocci sghignazzanti rivolti non più ai personaggi ma ai signori critici («- Come se le complicano, Dio come se le complicano le cose!», se ci è permesso rubare una citazione).

Anche il proprio suicidio può essere preceduto da un riso isterico («Ehè! Ehehè! Ehehehehehè!»), che non ha nulla delle esilaranti *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* del geniale Almodovàr. Siamo nel territorio del fantastico, in cui si rifugia ancora sino agli anni Trenta il tragico, e Maria è la protagonista di *Ruota* di Cesare Vico Ludovici. Oggetto materiale e poi strumento di morte, la ruota del mulino segna, come un orologio, l'incalzante passo del tempo che, inesorabile, scorre anche quando, con uno stridio simile alla sua risata, Maria gli affida il suo corpo. Se ne va nel nulla, come Minnie la candida, perché siamo in un 'viaggio di fantasia' e i personaggi entrano e escono dalla scena come il vagabondo Ulisse di Savinio.

Vi resta impigliata, prossima alla fine, la contessa Ilse, un tempo Ilse Paulsen attrice. Bellissima e vestita di viola, con le chiome rosse e l'immaginazione del mago Cotrone che, nell'incipit, a quella visione preannuncia 'sangue di tragedia', Ilse è la sacerdotessa di un mondo in estinzione. Novella Cassandra, lei lo sa e lo ripete di essere «alla fine!». Per altro, la scena finale del cannibalismo (gli attori sbranati da servi umani, lei priva di vita) prefigura, senza saperlo, l'immane catastrofe della storia. Ma Pirandello era troppo poeta per vederla: per lui la paventata fine della poesia coincideva con la fine di tutto. Intanto, però, che armonie, che concerti, che immagini può creare la poesia: li fa vedere Cotrone sulla scena, ma Ilse è attratta da un luogo chiamato fine. Prima di andarci ha bisogno della sua scena dove liberare, con le sue violente convulsioni di riso e pianto, l'angoscia di un amore inconfessato e perduto.

Torna, dalle immagini dell'infanzia, solo l'ulivo saraceno negli incompiuti e postumi *Giganti*. Ritorna anche il gesto siciliano per eccellenza, quello delle corna che la pallida contessa, in un attacco isterico, fa in faccia al marito. Sono quelle che non gli ha messo e che, come dicono tutti, avrebbe potuto fargli, una volta divenuta contessa e non far morire il poeta. Ora può

solo mimarle assalita, prima della fine, da un riso convulso 'che le parte dalle viscere': «Ihíhíh, Ihíhíh, Ihíhíh...».

E, allora, ecco la suicida Teresa-Alceste di Savinio catapultata dal suo ritratto sulla scena ridendo: tutti la credono un'eroina, una singolare martire ebrea che si è uccisa per salvare il marito dalle conseguenze delle leggi razziali. E invece ora rivela che è morta per esserci, per volontà di esserci contro i regimi totalitari. E lo dice continuando a deridere gli altri e a deridersi per aver coltivato, nel luogo dove si attende di "finire di morire", alcune illusioni. Ora sa che ha soltanto anticipato la promessa della fine, l'altrove dove si aspetta l'oblio di tutti i significati, l'infinito. La precede in questa danza della fine, giocata sul filo del rasoio del registro umoristico (l'unico possibile, scrive Savinio), l'apparenza della Donna uccisa, attesa dall'Uomo grasso che in vita le fu marito.

Con il pioneristico *All'uscita* siamo sulla soglia, al di là di un cimitero, fattosi spazio scenico. L'Uomo grasso però non ha il privilegio di Teresa che nel ridotto della Morte aspetta l'amato Paul. Egli sa che sta per arrivare sua moglie, la Donna uccisa, colpita dall'Amante alla sua prima risata dopo la morte del marito. L'altro poteva tollerarla prima, quella risata, ma ora no, perché l'amante è rimasto l'unico. Tremenda, la risata gorgoglia dalle viscere, si fa strada tramite la feroce bocca rossa ed esplose come fosse un terremoto, un tremito della terra e del cielo squassati da quel continuo ridere animalesco. Ossessione dell'Uomo grasso in terra, la risata della Donna uccisa esplose e cattura tutta la scena pervasa sinora dai leopardiani dialoghi fra il Filosofo e l'Uomo grasso sulle illusioni e il ricordo struggente del canto dell'usignolo. Come una pazza, la Donna uccisa ride e gira come una trottole. Anche così, con il sangue che le spruzza la 'mammella manca', tutta scarmigliata e danzante la Donna uccisa è immagine del fascino sinistro dell'eros represso.

Non a caso, la sua risata, i suoi passi di danza ricordano quelli della Figliastro dei *Sei personaggi* o della Chanteuse di *Questa sera si recita a soggetto*. Donne, oggetto di desideri da soddisfare nei finti atelier delle sartorie alla moda o nelle taverne cabaret di provincia. Certamente gli autori dell'umorismo sono ormai smalzati, e dopo Freud e Bergson, sanno che i desideri sessuali possono esprimersi soltanto nella cornice del metateatro che, se funziona da spostamento, li può almeno esibire, anche grazie ai lapsus dei personaggi. Solo per un lapsus (voluto o no dall'autore, poco importa), infatti, il Padre può additare la Figliastro come «mia figlia», non essendo quest'ultima in verità neanche una vera figliastro.

Vestita di nero, colore del lutto che rende più conturbante l'eros, come recita la trilogia di O'Neill, *Il lutto si addice ad Elettra*, la Figliastro è oggetto

di una smaniosa concupiscenza sin dal suo apparire, quando gli attori, di fronte alla sua sinuosa e misteriosa silhouette, che accenna passi di danza del fox-trot, tenteranno di ghermirla nel testo sottoposto al vistoso maquillage del 1925. Poco prima si è udita la sua risata stridula mentre per scherno tenta di abbracciare il Padre.

Poi ci sarà la reiterazione della risata nel finale, mentre corre verso una scaletta del palcoscenico e poi nel corridoio in mezzo alle poltrone della sala. Assente nell'edizione del 1921, questa conquista è l'esito di un processo che vede il suo autore abbagliato da una donna affascinante, apparsa inopinatamente nell'esistenza e nel teatro di Luigi Pirandello. Si chiama, come tutti sanno, Marta Abba. A lei nel mutato finale del 1925 donerà la superba uscita di scena con la triplice risata: le prime due aderenti come una guaina al corpo nervoso e snello della Figliastra, la terza puro suono, diremmo spirito incorporeo che stride come un'eco conturbante e maligna a ricordare il sesso a pagamento del marciapiedi che, come essere in un girone infernale, cifrerà il suo destino per sempre. Non è Francesca, ma come lei è destinata al moto incessante (circolare per l'appunto) di una passione detta vendetta.

I *Sei personaggi* del 1921 non toccavano questo apice nel finale. Sì, lei, La Figliastra era già pronta a commutare la sua "vendetta" contro il Padre e il Figlio in risate fragorose, sarcastiche, cattive. O a ridere schernendo chi vorrebbe, anche se momentaneamente, prendere il suo posto: quella inabile, capricciosa, Prima Attrice con la pretesa di poterla incarnare. O, ancora, ad esprimersi in un riso malizioso nell'abbassare la voce durante il colloquio con l'evocata Madama Pace, ammiccando ai presenti, attori, attrici e Capocomico: nascosto in attesa del congiungimento carnale c'è il vecchio signore pronto a svestirla e a pagare il prezzo pattuito con Madama. La moneta di carta custodita da una busta cilestrina si fa oggetto simbolico dotato di un surplus di senso. In presenza della buffa tenutaria del bordello, per un attimo questa benedetta figliuola, smesso l'abito punitivo, si lascia andare a ridere semplicemente insieme ai giovani attori e attrici che, al sentire l'idioma misto spagnolo e italiano di Madama Pace, scoppiano a ridere. Ilarità prima che la cruda scena dell'atelier si riprenda il suo posto.

Fra i notevoli cambiamenti e spostamenti di intere sequenze, dalla prima edizione a quella del 1925 e poi del 1933, la risata della Figliastra persiste quasi identica, non facendo registrare se non minime e impercettibili difformità. Sa di scandalizzare gli astanti, e gode nel farlo, quando nel disordinato racconto del dramma accompagna con la risata l'accento all'essere stati «li, li», lei e il Padre. Non sopporta sentirlo disquisire delle sue «maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale!», con il punto esclamativo fisso nel susseguirsi delle edizioni. Ed è a questo punto che «fragorosamente» la

sua risata si abbatte come una frusta sul dire autoassolutorio del Padre. La Figliastra non ride, nelle differenti tonalità, più di sette/otto volte, eppure il lettore, o lo spettatore che sia, resta con la percezione della sua risata in cui si mescolano disperazione e rabbia, contestazione e fascino per quella situazione a un passo dal peccato. Per questo, lei è il personaggio che, nel voler punire, è quello che più viene rimproverato, censurato, e per quello che dice (la "verità") e, soprattutto, per come lo dice. Parla e ride, guarda e ride, risultando insopportabile agli altri, al Padre e al Figlio, come al Capocomico e agli Attori. Più volte il Padre e il Capocomico, con funzione omologa all'interno dei rispettivi gruppi (i Personaggi e gli Attori della Compagnia), la riprendono, tentando di soffocare questo riso selvaggio e rumoroso, che sale dalle viscere, da una forma di isteria di cui soffrono le figure femminili della scrittura teatrale di quegli anni, soprattutto di quella del nostro Luigi, misogino quanti altri mai.

La vitalità esplosiva della ragazza si esprime in un riso che manifesta una continua derisione, anch'essa una difesa contro l'uomo misterioso incarnato dal Padre, nella sua carnalità fisica. Il Padre urla per farla smettere, ma lei resterà fissata per sempre nell'ultima immagine acustica della mancata commedia. Nel nuovo finale, i personaggi evaporano nel nulla, per poi ritornare sotto forma di ombre proiettate da un fondale scenico, mentre la Figliastra guadagna nuovamente la scena per chiuderla con la sua beffarda risata. Contro il perbenismo sempre imperante, la sua uscita di scena in mezzo alla platea è puntellata dal ridere e irridere la famigliola legittima ricompostasi. Si volta e ride, mentre fugge nel mondo basso del marciapiedi. Da lì, secondo la logica circolare del testo, era riemersa per rivivere il dramma sulla scena. Infine anche lei si smaterializza, facendo sì che alla visione in movimento subentri un riso dissacrante. Un suono come finale, una risata.

Andrea Aveto

12 DICEMBRE 1921:

LA PRIMA GENOVESE DI *SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE*
(CON UN ALLEGATO)

Sul palcoscenico del Politeama Margherita di Genova, al n. 20 di via XX Settembre, la giovanissima ma già acclamata compagnia drammatica Niccodemi-Vergani-Cimara-Almirante-Borghesi (NVCAB, come la designava, per semplicità, la stampa specializzata) sbarcò il 1° dicembre 1921. Aveva debuttato il 4 marzo a Roma per poi spostarsi a Firenze, nella tarda primavera, e a Bologna, al principio dell'estate; il 16 settembre aveva aperto la stagione del Teatro Manzoni di Milano, proponendo un cartellone ricco di novità, che si era trionfalmente concluso il 30 novembre dopo due mesi e mezzo di rappresentazioni. Per la prima al Margherita la compagnia aveva scelto un'opera collaudata, *La vena d'oro* di Guglielmo Zorzi, ma già dal giorno successivo aveva messo in moto il treno delle nuove proposte: *I dotti di villa Triste* dello spagnolo Santiago Rusiñol, replicata la sera di sabato 3 e il pomeriggio e la sera di domenica 4; *L'alba, il giorno e la notte*, una commedia di Dario Niccodemi, in programma sino a giovedì 8; *La Morosina* di Arnaldo Fraccaroli, proposta venerdì 9, sabato 10 e, con doppio spettacolo, domenica 11. Lunedì 12 dicembre era la volta di un'altra attesissima novità, quei *Sei personaggi in cerca d'autore* che, caduti in primavera al debutto assoluto al Teatro Valle di Roma (9 maggio) ma già riscattati dall'ottimo esito all'Arena del Sole di Bologna alla vigilia di Ferragosto, avevano trionfato al Manzoni il 27 settembre. Se a Milano il successo fu tale da far registrare ben nove repliche sino al 4 ottobre, nulla di neanche lontanamente paragonabile si verificò all'ombra della Lanterna, se è vero che dopo la seconda recita, andata in scena alle 21 di martedì 13 dicembre, la compagnia l'aveva sostituita con un'altra commedia, *Il sogno di una notte d'estate* di Gregorio Martínez Sierra, anche questa nuova, almeno per la piazza genovese, che venne rappresentata mercoledì 14 e giovedì 15. Venerdì 16, sabato 17 e domenica 18 andò in scena *La distanza* di Sabatino Lopez, lunedì 19 *Il rifugio*

di Niccodemi, martedì 20 e mercoledì 21 *Il fiore sotto gli occhi* di Fausto Maria Martini, giovedì 22 *L'ombra*, ancora di Niccodemi; venerdì 23 dicembre con la quinta replica di *L'alba, il giorno e la notte* la compagnia si congedava dal pubblico del Margherita per traslocare sul palco del Teatro Carignano di Torino, dove una settimana più tardi, la sera del 30 dicembre, Piero Gobetti avrebbe assistito alla prima delle recite della «commedia da fare» di Luigi Pirandello che si sarebbero susseguite sino al 2 gennaio. Ma questa è un'altra storia.

A conti fatti, nella tappa genovese della *tournee* di Niccodemi e soci fu proprio uno dei maggiori successi registrati a Milano a fare fiasco. A certificarlo all'indomani della seconda e ultima rappresentazione fu lo stesso direttore-capocomico: «Dato gli incassi di questa stagione fortunata», si legge in una pagina del suo diario «quello di jersera è stato dei più scarsi. Pubblico venuto per curiosità, senza vivo interesse, quasi indifferente».¹ La cronaca di uno dei giornali cittadini in edicola il 14 dicembre conferma che la sala era tutt'altro che gremita, specie negli ordini dei posti meno popolari («deserta la maggior parte dei palchi, vuote più file di poltrone, stipata la platea, rigurgitante il loggione»),² sebbene la commedia – a prestar fede a un altro giornale – avesse suscitato «le stesse approvazioni, gli stessi dissensi, le stesse discussioni»³ registrati la prima sera (quando all'uscita dal teatro, tuttavia, era volato persino qualche cazzotto). Quale che fosse stata, per Niccodemi l'accoglienza riservata alla seconda uscita dell'opera era stata condizionata dalla stampa, che era stata «elogiosa», sì, ma aveva «detto chiaramente al pubblico che se andava alla commedia di Pirandello non avrebbe capito niente». Chissà se la responsabilità dell'insoddisfacente risultato al botteghino andava addossata tutta ai critici. Certo è che il 13 dicembre 1921 tutti e cinque i principali quotidiani genovesi («Caffaro», «Il Cittadino», «Corriere mercantile», «Il Lavoro», «Il Secolo XIX») avevano avuto il loro bel daffare per illustrare ai lettori la novità – in tutti i sensi – che gli spettatori della prima serata si erano trovati davanti agli occhi.

Il pezzo su «Caffaro», il giornale conservatore che aveva sede a metà dell'omonima via che da piazza del Portello sale in circonvallazione, recava in calce l'inconfondibile sigla «m.m.m.» che a inizio secolo aveva guadagnato

¹ Il lacerto è stato trascritto nella *Notizia* premessa all'edizione di *Sei personaggi in cerca d'autore*, in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. II, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano 1993, pp. 621-650: 635.

² *Una novità per serata d'onore di Luigi Almirante*, in «Corriere mercantile», 14-15 dicembre 1921.

³ *Politeama Margherita*, in «Il Secolo XIX», 14 dicembre 1921.

al suo titolare, il letterato e drammaturgo Mario Maria Martini, l'epiteto di «asino dalle nove gambe»,⁴ certo non lusinghiero, ma neppure il peggiore tra quelli che gli sarebbero stato appiccicati addosso, tra gli altri, da due futuri premi Nobel (lo stesso Pirandello⁵ e Eugenio Montale)⁶ che forse un minimo di riconoscenza pure gli avrebbero dovuto, garantendogli però, per eterogenesi dei fini, o preterintenzionale contrappasso, un surrogato di sopravvivenza nella memoria letteraria nazionale. Se l'impressione generale, anche a una lettura superficiale, suonava positiva, il tono era prudente, persino

⁴ Lo si legge sia in una lettera di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi indirizzata a Mario Novaro l'11 aprile 1906 (*Lettere a «La Riviera Ligure»*, vol. II, 1906-1909, a cura di P. Bero, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, pp. 16-17), sia in una di Guido Gozzano a Carlo Vallini del 20 dicembre 1907 (G. GOZZANO, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti*, a cura di G. De Rienzo, Centro Studi Piemontesi, Torino 1971, pp. 47-48). Su Martini è indispensabile il rimando alla monumentale tesi che Stefano Giordanelli ha discusso a conclusione del XXIII ciclo presso la Scuola di dottorato in Filologia, interpretazione e storia dei testi italiani e romanzi dell'Università degli Studi di Genova (*Mario Maria Martini*, tutor Franco Contorbia, a.a. 2010-2011); dello stesso Giordanelli si vedano anche il saggio *Il dannunziano Giovanni Comisso tra Fiume e Genova. La tormentata amicizia con Mario Maria Martini in un carteggio inedito* (in «Nuova Storia Contemporanea», XVI, 3, maggio-giugno 2012, pp. 75-96) e la curatela del *Carteggio Mario Maria Martini-Gabriele d'Annunzio* (in appendice a M.M. MARTINI, *La passione di Fiume*, a cura di D. Orzati, Nova Europa, Milano 2019, pp. 241-269).

⁵ Di due riviste dirette da Martini Pirandello era stato collaboratore: sul quarto e ultimo numero del «Convito», il quindicinale di lettere e d'arte varato nel 1902 che condivideva il titolo con la ben più celebre rivista diretta da Adolfo De Bosis, era apparsa la prosa *Il sonno del vecchio* (I, 4, 15 maggio 1902, pp. 4-6); venti anni dopo, invece, avevano trovato ospitalità sul nuovo mensile «Le Opere e i Giorni» due giotte anticipazioni di lavori in corso (*Da 'Vestire gli Ignudi'*, I, 4 1° giugno 1922, pp. 20-27; *Dal romanzo: 'Uno, nessuno e centomila'*, II, 1, 1° gennaio 1923, pp. 18-27). Nel corso degli anni Venti, poi, Martini era stato presenza fissa alle prime genovesi delle opere di Pirandello, di cui aveva scritto regolarmente, e perlopiù con tono di aperto apprezzamento, sempre sulle pagine di «Caffaro». Ignota, quindi, rimane la ragione della malevolenza riservata a Martini («quel porco-poeta») che si legge nella lettera a Marta Abba del 4 febbraio 1931 (L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, pp. 632-634: 633).

⁶ «Quando apparve la nota mèche al proscenio / un grido di bulicciu! divallò dalle alture / e fu l'unico omaggio che i suoi fedeli / se mai ne fu taluno vollero tributargli»: è il mai nominato Mario Maria Martini, come noto, l'involontario protagonista della parte conclusiva di una capitale poesia di *Altri versi (Càffaro)* scritta del 1972, a sessanta e passa anni dalla prima rappresentazione, il 21 gennaio 1910, del «drammone storico» *L'ultimo Doge* (che a detta del poeta «andò malissimo», ma che in realtà fu accolto con favore finendo per essere replicato ben nove volte proprio al Politeama Margherita), a quasi cinquanta dalla pubblicazione, sul numero di «Le Opere e i Giorni» del 1° settembre 1924 (III, 9, pp. 13-19) di tre testi (*Fine dell'infanzia*, *Meriggio* [= *Gloria del disteso mezzogiorno...*] e *Vasca*) che sarebbero rimasti gli unici a vedere la luce a Genova prima della pubblicazione di *Ossi di seppia*.

cauteloso nel valutare un'opera di cui si riconosceva il valore intrinseco pur non riuscendo ad afferrarne sino in fondo il significato:

Raccontare questi tre atti non è facile. Siamo abituati a favole ordinate e disposte in confini ben determinati, con uno svolgimento che è o tenta di essere logico, verso una soluzione che è o dovrebbe essere la naturale conseguenza di premesse ideali o di fatto prestabilite. In tal caso la narrazione si risolve, per lo più, in un esercizio di pazienza – con maggiori o minori compiacenze stilistiche a seconda del tempo e della digestione – per giungere a fare dell'anatomia su quei cadaveri che sono le commedie tra le mani di un critico, allorché il sipario è sceso sull'ultima scena tra il consenso o la disapprovazione del colto pubblico e dell'inclita guarnigione.

Ma per i *Sei personaggi* l'esercizio non basta e l'anatomia urta in una serie di difficoltà imprevedute. Qui le regole, buone o cattive che siano, sono violate con un accanimento rivoluzionario novissimo: la prospettiva teatrale è altra da quella che i nostri occhi hanno consuetudine di vedere: il frammento diventa all'improvviso un aspetto sintetico del tutto, il tutto si sgretola in minuti frammenti. Questa non è una commedia: è un insieme di linee spezzate, un'azione di personaggi che nella assenza di carattere cercano il loro carattere, che nel cozzo della loro contraddizione stridente vogliono affannosamente, angosciosamente trovare la loro realtà significativa.⁷

Persino l'esercizio, tra i più corrivo e *routinier* per un qualunque critico teatrale, del riassunto della trama, nella circostanza sembrava un'impresa disperata, o disperante: «Ho tentato di raccontare chiaramente com'è mio costume», confidava Martini al suo lettore «ma confesso che ora mi dorrebbe d'esservi riuscito, poiché se è compito della critica di offrire il senso intimo di un'opera, non concorrerebbe a ciò fissare in un quadro di contorni e di colori, attraverso l'esposizione della favola, quanto l'autore ha voluto che restasse impreciso, tumultuario, frammentario, inconsequente per un suo alto fine di più acuta espressione». Seguiva come d'uso il commento; ma piuttosto che cristallizzarsi nella nettezza di un giudizio le parole del critico preferivano accompagnare alla riflessione:

Questi tre atti sono dunque una singolare tragedia, quale soltanto uno scrittore dell'epoca nostra ammalata d'indagine sottile, di tormento indefinibile, d'incontentabilità cronica ed assillante poteva scrivere. Non è teatro questo:

⁷ M.M.M.[ARTINI], *Sei personaggi in cerca di un autore. Tre atti di Luigi Pirandello al Margherita*, in «Caffaro», 13 dicembre 1921.

o, meglio, non è teatro di persone e di cose, intenso nel senso convenzionale-rappresentativo e riconoscibile per connotati e per contorni esatti: è lo specchio annebbiato dell'incerto, del contraddittorio, dell'inespresso, del tragico quotidiano in eterna attesa della sua stessa rivelazione, posto innanzi ai nostri occhi con mezzi e con procedimento uguali al suo contenuto.

Come spiegare tutto ciò con un'immagine?

Ecco: un incubo che ci grava sul cuore nel buio d'una notte febbrile: gli occhi del sogno intravedono una forma che ha cento somiglianze e non ha una faccia: che ha mille voci e non una chiara parola. E tuttavia in quell'incubo palpita e trema la coscienza profonda che non sa riconoscerlo e se ne dispera come di un male senza rimedio.

Di tutto ciò Luigi Pirandello ci ha dato il senso. Intendemmo la verità atroce di quei sei personaggi che non avrebbero potuto mai ritrovare il loro autore, perché l'umanità che essi rappresentavano era la loro medesima angoscia di non poter essere espressi e riconosciuti.

Certamente quello d'ieri sera non era il solito gioco sentimentale che fa spremere lacrimucce agli occhi delle signore intenerite e pacifica lo stomaco del borghese che osserva la vita come fa il pachiderma con lo strame dove può riposatamente adagiarsi: era invece uno spasmodico andirivieni di idee volontariamente contorte e brancicanti in un breve oscuro spazio senza cielo e senza porta.

Ma il gemito che ne uscì fu come un colpo di pugnale che ci ferì senza pietà e attinse con la punta gelida il fondo dell'anima.

Ora, certe ferite – voglio dire certe impressioni – non possono essere inferite che da un'arma governata da un sottile intelletto, da una cerebralità raffinatissima, che scopre grado a grado in sé medesima le complicate ragioni e i mezzi più efficaci per affiorare e per imporsi sull'altrui sensibilità.

Ne derivava, inevitabilmente, il rischio dell'incomprensione, almeno in alcuni degli spettatori, con gli esiti che si erano registrati durante la rappresentazione allorché «tra le acclamazioni altissime e prolungate non mancarono i contrasti, che più si accentuarono dopo il terzo atto, mentre la parte maggiore della folla tardava ad andarsene, per applaudire con rinnovato fervore». Nulla da ridire a proposito dell'interpretazione: dando vita a una memorabile Figliastrà, a detta di Martini Vera Vergani si era rivelata «una grande attrice»; mentre con il ruolo del Padre Luigi Almirante si candidava a porsi «in primissima linea» tra gli interpreti contemporanei. Ma circa le qualità della compagnia nessuno dei critici teatrali genovesi in teatro quella sera avrebbe avuto da eccepire.

Imprestato alla critica teatrale, l'avvocato Mario Gianturco non era un giornalista di professione. E si vede. Non ha il passo del cronista e il suo articolo sulla prima di *Sei personaggi* apparso sul quotidiano cattolico «Il

Cittadino» più che preoccuparsi di riferire circa le impressioni a caldo della serata, l'esito della rappresentazione, l'interpretazione degli attori (liquidata in un genericamente benevolo e frettoloso cenno conclusivo) si dilungava in considerazioni di ordine critico sulla collocazione di Pirandello nell'orizzonte della produzione teatrale nazionale, chiamava in causa l'autorità di questo o quel critico, indugiava sulla definizione a tutto tondo di una poetica nei confronti della quale finiva per dichiarare il proprio dissenso dalla prospettiva di un credente:

Pirandello rimane, soprattutto, un *logico* e in *ironista*. Egli non ha un *sistema* e non ha una *tesi*: non possiede il monopolio della verità e non intende che gli altri lo esercitino. La sua massima, o ci inganniamo, è questa: la vita è beffarda; il suo dramma è insito nella nostra coscienza. Bisogna che nella sua asprezza, nella sua crudeltà originaria, un soffio di bontà la pervada, una ispirazione di solidarietà fraterna la nobiliti.

Ciò che Pirandello non dice, ma si desume dalle conclusioni troppo unilaterali del suo teatro. Credere ed amare: il fratello, il prossimo, l'umanità; tal'è la sintesi della sua stessa ironia, del suo abbrividente sarcasmo, e che egli non ha tratto e non trae, in nessun luogo, ma che il pubblico non può che dedurre dal complesso della sua opera. Troppo buio, troppe dense tenebre si accumulerebbero diversamente sullo spirito della brancolante umanità, che ha, viceversa, la luce del mistero sopra di sé, e la legge morale, segnata dal martirio divino, entro il suo cuore. Le stelle brillano in noi e fuori di noi: la pace, cui aspiriamo, non è caduca e fragile, ma perenne e radiosa, come una speranza e una certezza d'immortalità. E contro il dubbio, contro il pessimismo atroce, noi portiamo, o Luigi Pirandello, questa sola, vera e grande pace dentro di noi. Fate che noi sentiamo detta da voi, che molto avete dovuto soffrire, questa nuova ed eterna parola; fate che il dolore non sembri a molti, che vi ammirano, il sinonimo della disperazione, e dateci tanta luce, nel sole, quanta ne avete inutilmente proiettata nell'ombra! Ed allora, il vostro teatro sarà compiuto nell'affermazione, quanto lo fu e lo è, tristemente, nell'amara negazione di quelle riposte energie, che dal profondo mirano più in alto, e dal pessimismo si volgono alla speranza.⁸

Il «Corriere mercantile», la storica testata portavoce della Genova imprenditoriale e moderatamente progressista, era un giornale del pomeriggio. Rispetto agli altri colleghi che come lui sedevano in sala alla prima di *Sei*

⁸ M. GIANTURCO, *'Sei personaggi in cerca d'autore'*. *Tre atti di Luigi Pirandello*, in «Il Cittadino», 13 dicembre 1921.

personaggi Corrado Marchi, il critico e futuro direttore (tra il marzo 1923 e il luglio 1924) del quotidiano, aveva avuto più tempo a disposizione per far decantare le emozioni, riordinare le idee e stendere il suo articolo:

Ieri sera, quando siamo usciti da teatro e mentre dentro ancora durava il tumulto fra gli entusiasti e i negatori, era, nell'intimo nostro, un grande turbamento. Poco prima avevamo sentito, dal capo alle piante, il brivido intenso che solo sanno darci le supreme manifestazioni dell'intelletto altrui, quando l'intelletto altrui si adegge, magnifico e vittorioso, sulla opaca mediocrità contemporanea e sulla poltrona incomprendimento degli idolatri del limite. Sì. Luigi Pirandello, ancora una volta, ci aveva dapprima fatto sorridere di incredulità; poi ci aveva resi assorti, pensosi, tremanti; in ultimo si era imposto, raggiante di una *sua* verità, tanto più verità quanto maggiormente inespressa, all'anima e al cervello, rivelandoci la sintesi compiuta dell'epoca nostra. Vi par poco? Darci, attraverso delle creature, prese ove la realtà è fatta di pianto, di amoralità, di strazio, la sensazione esatta dell'incubo che è in ognuno di noi; che è in tutti quanti chiedono, mentre dura il tormento dell'indagine acuta, di vedere, chiaramente vedere, nel proprio desiderio, nel proprio sogno, nel proprio destino, spezzando gli schemi fragili della convenzione; distruggendo, con una frase acuta e amarissima, tutto un mondo di parole false, esprimenti una non meno falsa realtà? E tutto questo fare non sotto il dominio di un pessimismo arido, distruttore e negatore ma perché, dopo l'indagine, dopo la rivelazione orrenda del nostro *vero essere*, ci sia possibile fissare acutamente lo sguardo oltre la foschia fitta, nelle regioni ove già è compiuta la palingenesi nuovissima, negli azzurri che tanto conoscono palpito di stelle?⁹

Non è necessariamente detto che fosse un bene. Ne derivava, infatti, una ponderazione e una riflessività che andavano a detrimento della freschezza immediata della scrittura, con esiti lontani dal piglio svelto della cronaca anche nella valutazione delle singole prove attoriali, peraltro assai positiva, e nel resoconto del tumultuoso esito della serata:

Ieri sera la compagnia di Dario Niccodemi ci ha dato la prova definitiva della sua eccezionale bontà. La commedia venne capita nella sua più intima essenza e recitata in modo perfetto. Le persone del dramma vissero la loro vita con una espressione di vertiginosa verità. Le voci e i gesti si alzarono, composti e armoniosi, in uno scenario mirabile. Non una dissonanza, non una nota inutile, non una incertezza. E su tutti dominò, presa nel cerchio magico del-

⁹ C. MARCHI, *'Sei personaggi in cerca d'autore' di Luigi Pirandello*, in «Corriere mercantile», 13-14 dicembre 1921.

la grande arte, Vera Vergani. Nel suo volto e nella sua voce passarono tutti i sentimenti più antitetici con una tale profonda verità da dare i brividi. Siamo dunque alla fine della vigilia grigia? E, svegliamoci dal lungo torpore, possiamo annunciare, a chi ha saputo attendere, nel silenzio e nell'ombra, che abbiamo un commediografo il quale nobilita, definitivamente, il teatro italiano e che si va formando – ogni sera di più – una attrice degna, già oggi, di nobile fama?

Non fosse che per questo e, oltre ogni aforisma ipercritico come, però, oltre ogni colpevole indulgenza verso vani e mediocri, noi mettiamo la serata di ieri fra quelle che segnano una data. Le ovazioni del pubblico – furono quindici le chiamate! – non vennero affievolite dai dissidenti. Del resto, fischi e, dopo, cazzotti, significano che, nei pochi e nei molti, ritorna la facoltà di pensare e di parteggiare: vale a dire di vivere.

All'esatto opposto, di freschezza non difettava affatto il "pezzo" siglato da Tullio Carpi sul «Lavoro», il quotidiano socialista diretto da Giuseppe Canepa nella cui redazione era già entrato a far parte in pianta stabile l'allora ventiseienne Giovanni Ansaldo. Ci si può accontentare di leggerne l'attacco per figurarsi il critico giunto in redazione, al n. 7 di salita Dinegro, giusto in tempo per dettare le sue impressioni della serata prima della chiusura dell'edizione con le ultime notizie della notte:

Mentre stiamo redigendo questi brevi cenni sul dramma di Pirandello rappresentato ieri sera, davanti ad un pubblico imponente, al Margherita, siamo ancora invasi da un senso di profondo sbigottimento. L'audacia dell'autore, la potenza della concezione, la forza della rappresentazione, la profondità dell'analisi sono talmente grandi da produrre quello stato d'animo cui ho accennato dianzi. Sapevamo che Pirandello è scrittore e drammaturgo originalissimo: conoscevamo i suoi lavori nei quali egli sembra compiacersi di creare gli ostacoli che sembrano insuperabili, e li affronta e li aggira e li vince colla forza mirabile della sua dialettica e della logica; ma confessiamo che *Sei personaggi in cerca d'autore* superano di cento cubiti tutte le altre sue commedie. Luigi Pirandello ha sfidato il pubblico, ma lo ha anche soggiogato perché tranne una piccolissima parte, alla fine dell'ultimo atto, ha applaudito freneticamente, entusiasticamente come poche volte. Gli intervenuti erano penetrati nel pensiero dell'autore in apprezzavano tutto ciò che di nobile, di profondo aveva cercato ed era riuscito a dimostrare.

Strana commedia, ma potente commedia!¹⁰

¹⁰ T.C.[ARPI], '*Sei personaggi in cerca d'autore*' di L. Pirandello, *al Margherita*, in «Il Lavoro», 13 dicembre 1921.

Per arrivare nella centralissima piazza De Ferrari, dove allora aveva sede «Il Secolo XIX», Carlo Panseri doveva fare meno strada di Carpi. Sembra in grado di sfruttare al meglio il piccolo vantaggio logistico se è vero che quello che metteva in pagina era un articolo fitto fitto che superava in lunghezza tutti gli altri usciti il giorno dopo.¹¹ In realtà si era preparato per tempo in vista dell'«evento», procurandosi un mazzetto di giudizi critici (almeno quello di Adriano Tilgher, uscito sul «Tempo» di Roma all'indomani del debutto assoluto, e quello di Renato Simoni, pubblicato sul «Corriere della Sera» il giorno dopo la prima milanese, che riprendeva alla lettera, per dissentire con l'uno e con l'altro, in due punti distinti) e – pare lecito inferire, tanto distesamente cita o parafrasa scambi di battute e frammenti di dialogo – la prima edizione della commedia, uscita da pochi mesi presso Bemporad. Incomincia, senza preamboli, ripercorrendo la trama della commedia. Lo fanno tutti, in verità, ma lui lo fa con maggior classe: non la riassume, la “narra”. Non ci vuole molto a capire che la penna migliore, tra quante hanno scritto della prima genovese di *Sei personaggi*, è la sua. Redattore con «doppia funzione di critico musicale e drammatico»¹² che era parso «interessante nel suo aspetto di uomo fallito e sentimentale» al Montale ventenne, che l'aveva conosciuto al principio dell'estate 1917 nella Libreria Editrice Moderna di Giovanni Ricci, in Galleria Mazzini¹³ e che avrebbe continuato a considerarlo a lungo un amico fraterno nonostante i quindici anni che correvano tra di loro, era uomo fine di gusto e di molte letture.

Passando alla valutazione della commedia, ammetteva che l'opera di Pirandello poteva essere considerata un capolavoro, se alla parola si dava la

¹¹ C.P.[ANSERI], '*Sei personaggi in cerca d'autore*'. *Commedia da fare di Luigi Pirandello. Tre atti*, in «Il Secolo XIX», 13 dicembre 1921.

¹² Così Eugenio Montale nella prefazione dal titolo *Genova nei ricordi di un esule* al volume *Genua urbs marittima*, Pubbliche Relazioni Italsider, Genova 1968: lo si veda ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 2873-2879: 2874.

¹³ E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, con uno scritto di S. Solmi, Mondadori, Milano 1983, p. 61. Riedito in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 1281-1340 (citazione a p. 1336), lo si veda ora nella nuova edizione: *Quaderno genovese – un diario del 1917*, a cura di L. Barile, con uno scritto di S. Solmi e una nota di G. Contini, il canneto, Genova 2021 (citazione a p. 146). Su Panseri si rimanda a: S. VERDINO, *Storia delle riviste genovesi da Morasso a Pound (1892-1945)*, La Quercia Edizioni, Genova 1993, pp. 55-57; F. CONTORBIA, *Lettori genovesi del primo Montale*, in *Montale, la Liguria*, a cura di Id., Società Editrice Fiorentina, Firenze 2012, pp. 27-40, in particolare pp. 29-33; S. VERDINO, *La guerra di un critico musicale: Carlo Panseri in Libia (1911)*, in «Nuova Corrente», LX, 151, 2013, pp. 47-58.

definizione fissata da un poeta simbolista, Henri de Régnier. Ma pur riconoscendone le qualità, non se ne dichiarava persuaso. Anzi, e senza mezzi termini, lo considerava «un *bluff* colossale», fondato su un «assioma» buttato lì all'inizio e assunto come fondamento di una commedia «sbagliata» sin dalle prime battute: «che, cioè, si nasce tali – personaggi – come si nasce pianta oppure animale». Altra poteva essere – a suo dire – la materia davvero feconda della rappresentazione drammatica (il travaglio creativo, l'elaborazione laboriosa dell'invenzione artistica), senza confondere il pubblico, lasciato incerto sul crinale invenzione-realtà, e senza apparecchiare un «impasto melmoso» di dubbia qualità che parte degli spettatori e dei critici finiva per farsi piacere, indossando «la mascherina di un falso intellettualismo e di una male intesa modernità» per la sola «paura di essere arretrata». «Elogiosa» la recensione (la stroncatura...) non era davvero, se non in coda, per l'esecuzione, «mirabile» nel suo complesso, e per la riuscita della serata, «memorabile» e «di una vivacità insolita». A differenza di quanto forse a Niccodemi capitò di fare, vale però la pena leggerla per intero.

ALLEGATO

CARLO PANSERI

Sei personaggi in cerca d'autore

Commedia da fare di Luigi Pirandello

Mentre il capocomico di una compagnia drammatica sta mettendo in prova una commedia nuova, e precisamente una commedia di Luigi Pirandello, uno degli uscieri viene ad annunziargli che ci sono delle persone che domandano di parlare con lui. Il capocomico e direttore, alquanto urtato dalla prova interrotta, finisce col fare entrare i seccatori, si è sempre seccatori in simili casi, ed ecco che si trova innanzi, tra la meraviglia sua e quella dei suoi comici, a sei persone che hanno l'aspetto tra il reale e l'irreale e si presentano, nel nome del più anziano, in questo modo: – Noi, o egregio signore, siamo sei personaggi; sei personaggi di un dramma che aspetta la sua realizzazione; viviamo di una nostra vita tormentosa, e cerchiamo la definitiva espressione per diventare una effettiva realtà. Conosce lei qualche scrittore che voglia assumersi l'incarico di scrivere il nostro dramma? O piuttosto non possiamo scriverlo assieme, al modo dei canovacci della commedia dell'arte?... –

Il direttore e i comici guardano stupiti quelle stranissime sei creature, ed alla fine cercano di mettersi d'accordo.

Abbiamo detto che sono sei. Un signore più anziano, il padre; una povera creatura che porta evidenti i segni di un martirio interiore, la madre; una giovane vestita a lutto, strana, irritante ed urtante, in un contrasto di spavalderia e di superbia orgogliosa; un giovanotto, cupo e tenebroso; un giovanetto malinconico e triste, e una bimbetta quasi insignificante. Tutta questa gente cerca di delinearci innanzi ai propri ascoltatori. Parlano, ora l'una ed ora l'altro a scatti, convulsamente, mostrando con modi informi i loro contrasti. Il direttore crede avere da fare con dei pazzi. Ma no, essi sono dei personaggi, perché, dice il padre, si nasce personaggio, come si nasce pianta od animale... Ed hanno il loro dramma da mettere assieme. Ed il dramma è questo.

Un giorno il padre si accorge che la madre del suo figliolo, quello cupo e tenebroso, non può amare suo marito per incompatibilità di carattere e consiglia egli stesso la donna, quella che sta in scena martoriata, a fuggirsene con un di lui dipendente, col quale potrà convivere in migliore armonia. E la donna abbandona il tetto coniugale e va verso il suo nuovo destino che le procura la morte dell'amico, dopo di averla resa madre della giovane donna che vediamo innanzi a noi ostile e spavalda, del giovinetto trasognato e della bimbetta.

Il primo marito, un brutto giorno, per sfogare certe sue brame poco pulite, va in una specie di negozio di moda, in cui, oltre che i cappellini, si vende qualche cosa di più appetitoso; l'atelier di Madama Pace, e qui sta per commettere il gran fallo con la figlia dell'amico e di sua moglie... Ed il gran fallo non avviene, perché la madre sopraggiunge in tempo ad evitarlo. Questo incontro fa sì che l'uomo si senta preso da pietà per tutta quella gente, la quale si trova in tale situazione anche un poco

per colpa sua, ed allora trasporta tutta la baraonda illegittima in casa propria, dove il figlio, improvvisamente, si trova a contatto di gente che non può se non odiare. La madre gli domanda una tenera parola di affetto sempre invano; la sorellastra, chiamiamola così, è assillata tormentosamente, rabbiosamente, dal suo fallo, gli altri sono come delle vere ombre sperdute nel buio.

Il direttore della compagnia quando lega il nesso di questa strana e morbosissima storia, riconosce, e non a torto, che il dramma c'è e si affretta a metterlo assieme con gli stessi personaggi. Ma quando gli attori devono rappresentare le torbide passioni, i personaggi si ribellano o ridono, perché la realizzazione scenica non è quella che vogliono loro. Si vedono deformati, imprecisati, lontani da quella perfezione artistica che è la loro unica ragione d'essere. E scoppia il dissidio profondo, insanabile, irriducibile di quello che è la visione artistica e di ciò che è l'effettuazione scenica, viva e reale dinanzi noi, nei sei personaggi. Avvengono discussioni, liti, il direttore cerca di imporre la sua ragione, i personaggi impongono la loro, ma intanto il dramma familiare si ingigantisce sempre di più... La figura del padre è agli occhi di tutti, contaminata da quel famoso peccato non consumato; su di lui si riversano tutti gli odî e tutte le acredini; la madre sembra che non abbia altre viscere che per il figlio legittimo; la figliastra finisce per diventare il prototipo dell'odio concentrato verso tutti... Ed allora avviene che la bimbetta affoga in una vasca di un giardino dove era solita giocare con la sorella, mentre il giovanetto si uccide con un colpo di rivoltella. Tutto ciò sulla scena... A questi due accidenti, i comici gridano: – Finzione!... Finzione!... – Mentre il padre contrasta: – Realtà... Realtà...

E il direttore conclude: – Finzione?... Realtà... Intanto mi hanno fatto perdere una giornata!

* * *

Se, se come dice Henri de Régnier, alla parola capolavoro si danno le caratteristiche e le qualità inerenti ad un'opera d'arte, in cui un autore ha portato ad un grado di espressione indiscutibile l'impiego di certi suoi mezzi, quello che abbiamo udito ieri sera è indubbiamente il capolavoro di Luigi Pirandello. Ma è un capolavoro che non mi persuade, ma anzi mi ha tutta l'aria di un *bluff* colossale.

Luigi Pirandello pone, per questa sua «commedia da fare» – seguite attentamente il ragionamento – questo suo stranissimo assioma, che fa enunciare dal principale dei suoi personaggi; che, cioè, si nasce tali – personaggi – come si nasce pianta oppure animale.

Ora Pirandello questo assioma deve un poco dimostrarcelo. Si nasce personaggio?... Ma come?... Dietro, o meglio, dopo l'elaborazione artistica di un cervello... Le sei persone che ci appaiono sulla scena sono, dunque, già dei personaggi espressi, e la loro commedia non è «da fare» ma «già fatta», tanto è vero che la raccontano e la vogliono vivere artisticamente, solo sulla scena... Dunque non commedia da fare, ma bensì commedia da interpretare!

Si fa presto a dire che si nasce personaggio, come si nasce uomo, animale o pianta. Il personaggio invece è il frutto di un lungo travaglio e di una lunga elaborazione. Il dramma interessante era dunque questo: assistere alla difficoltà di una

espressione artistica quando ancora essa è allo stato embrionale. Insomma la lotta tra l'espressione creativa e la difficoltà, o l'impotenza, di darle una forma concreta e definitiva. Ma qui i sei personaggi il loro dramma lo hanno vissuto; qui, se mai, tutta la difficoltà è che essi non trovano gli interpreti. Cosa molto diversa dalla vera e pura concezione artistica.

Dunque la commedia, inizialmente è sbagliata, e non è neppure originale, perché parte da un presupposto arbitrario e che fa enormemente comodo a Luigi Pirandello per arzigogolarci su.

C'è un momento nel lavoro in cui il padre cerca di dare consigli interpretativi: allora il direttore gli chiede: – Vorrei sapere, però, quando mai si è visto un personaggio che, uscendo dalla sua parte si sia messo a perorarla come fa lei ed a proporla. Me lo sa dire, io non l'ho mai visto!...

E l'altro: – Non l'ha mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione. Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, «questi non fa altro che seguirli nella loro azione», nelle parole, nei gesti che essi appunto gli propongono, e bisogna che «egli li voglia come essi si vogliono», e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza dal suo stesso autore, che può essere da tutti immaginato, pure in tante altre situazioni, in cui l'autore non pensò di metterlo, ed acquistare anche di per se stesso un significato che l'autore non si sognò mai di dargli...

Ma come?... Noi dobbiamo prendere un ragionamento simile sul serio? Ma come, il travaglio miracoloso di uno Shakespeare, di un Balzac, di un Manzoni, vuol dire, allora, che è ridotto ad un niente. L'autore che non crea il personaggio, ma rimane schiavo di esso, ma si lascia condurre per mano, e non gli pone le stimmate della vita che vuole lui, bensì lo segue automaticamente... Dove di grazia?... Me lo vuol dire Pirandello? Mi vuol dire, Pirandello, che cosa posso far fare io di diverso ad Amleto, ad Otello, a Rastignac, a Don Abbondio od all'Innominato? Eppoi vi prego di notare la contraddizione del ragionamento – la commedia è del resto tutta una contraddizione. Se ciascuno può fare di un personaggio tutto quello che vuole, perché allora il personaggio di Pirandello vuole essere lui e niente altro che lui? Il personaggio è o non è sempre qualcuno?... Non si afferma precisamente questo, in un altro punto della commedia?... Ed allora?...

I sei personaggi sono già, dunque, tutti delineati, tutti concretizzati innanzi a noi. Fin dalle prime scene la figliastra fa capire il colpo finale del fratellino che si farà saltare le cervella: tutto è nitido nella fosca vicenda scenica. Siamo innanzi ad una vera realtà che non si muta e che non si deforma; siamo innanzi al dramma non più in potenza ma già avvenuto; infatti ce lo vengono a raccontare... I personaggi, lo dice uno di essi, hanno la disgrazia di essere nati vivi dalla fantasia di un autore che abbia poi voluto negar loro la vita... Ma no, che non glie l'ha voluta negare la vita, se essi cercano di essere rappresentati...

Gira e rigira siamo sempre attorno a questo presupposto assurdo, sul quale non è possibile discutere a fondo e chiaramente. Cioè, è possibile, scartandolo senz'altro, e ridurre il lavoro nei suoi veri termini: contrasto tra la realtà e la finzione... Ma anche qui... Renato Simoni in un suo articolo diceva che la catastrofe finale non si comprendeva se fosse la soluzione di un dramma preparato o la improvvisa

catastrofe di un dolore troppo vivo in quel momento. E concludeva che la creazione artistica era resa impossibile per sempre, e i sei personaggi trovavansi relegati nel mondo opaco degli esseri non nati ed incapaci di nascere...

Caro e grande Maestro ed Amico, no. No. No. Fino alla fine si è parlato di esseri realizzati, cioè si è dato al personaggio un valore di realtà. Tanto che il padre urla dopo il colpo di pistola: – Realtà... Realtà!...

E allora, addio tutto il fondo umano di questa roba, frutto di un cerebralismo spinto all'ossessione... Il giochetto di parole che interviene a quando a quando nel dialogo a proposito di realtà e di illusione non fa che offuscare le idee. Comprendo benissimo, quando il personaggio dice che essendo realtà non ne ha altra all'infuori dell'illusione che è la ragion d'essere dell'interprete. Invece il direttore della compagnia non lo comprende e gli domanda: – Come sarebbe a dire?

E l'altro: – Ma sì... Quale altra?... Ma non soltanto noi, del resto. Badi; ci pensi bene. Mi sa dire chi è lei?

Il Direttore: – Come, chi sono? Sono io.

L'altro: – E se le dicessi che non è vero perché lei è me?

Il Direttore: – Io le risponderai che lei è un pazzo!...

Tutti i presenti si mettono a ridere, ed il personaggio di rimando: – Hanno ragione di ridere, perché qui si giuoca. E lei può dunque obbiettarmi che soltanto per un giuoco, quel signore là, che è lui, deve essere me, che viceversa sono io... – Dicono gli entusiasti, che tutto questo è assai interessante. Non lo nego, ma per mio conto è assai più interessante visitare un manicomio...

Il lavoro ha il lato interessante, sì nei rispetti del pubblico, per il dramma dei personaggi... Ma è un po' di dramma pulito! Pirandello ha rovistato, e se ne è compiaciuto, tutta la feccia che sta in fondo all'anima umana. tutto ciò che forma il basso istinto, egli lo ha rimesso a galla, senza angoscia, ma solo con un impasto melmoso in cui si trovano detriti di Sue e del Grand Guignol; l'Invernizio e Charles Henri Hirsch... Ve li raccomando quel padre, e la madre e la figliastra... Ve la raccomando la scena nell'atelier di Madama Pace. Pirandello pare abbia un gusto matto a saturarsi di queste ignominie, dove non c'è un palpito di vita sana, dove non c'è il riflesso di nessuna umanità che dolera, ma solo di quella che vive d'istinto... Pessimismo... Pessimismo... Ma sono un pessimista anch'io, senza però mettere i piedi tra tutto questo fango rivoltante.

Rimane la teoria del teatro pirandelliano: ma le teorie a teatro, come diceva Dumas fils, sono quelle che vivono: sono quelle, soprattutto, che riescono; Aristotele, Euripide, Shakespeare, Racine, Molière, hanno stabilito delle basi sulle quali noi costruiamo. Provatevi a costruire sulle basi del Pirandello. E quando l'illustre filosofo Adriano Tilgher salta fuori a dire che un non senso, a proposito di questa commedia, parlare di G.B. Shaw, io mi permetto di ricordargli il terzo atto del *Dilemma del dottore* e *La commedia di Fanny*...

E ben altro ci sarebbe da dire.

Ma oggi molta gente, per paura di essere arretrata, per paura di sembrare inintellegente, manda giù anche tutto il teatro di Pirandello. Vorrei parlare a quattr'occhi, con più di uno di costoro; vorrei vedere che cosa ci hanno, dietro la mascherina di un falso intellettualismo e di una male intesa modernità. Io a teatro accetto tutto.

Ma questo teatro non mi ha ancora persuaso, e oggi meno che mai. Basta, basta, con venti commedie all'anno!... All'autore siciliano pare che non gli si possano dire queste cose. E perché? Ma se non c'è retrobottega di rigatteria letteraria in cui non si fa che ripetere questo; ma se non esiste artista che non frema innanzi ad una tale pletora di produzione cerebrale che passerà come una moda qualsiasi: Pirandello è un fenomeno. Interessante fino a ieri: fino ad oggi... Ripeto: questo è il suo capolavoro ma, oltre il quale, però, non sarà più possibile nemmeno discuterlo.

L'esecuzione della commedia ci ha rivelato ancora una volta di quali prodigi sia capace la compagnia di Dario Niccodemi. Questa è soprattutto una commedia di fusione; e la fusione c'è stata mirabile. Vera Vergani trovò gli accenti più strani e più vibranti per esprimere la parte della figliastra; l'Almirante nella figura del padre creò un misto di grottesco e di umano efficacissimi; brava assai la Donadoni; il Cimara stilizzò una figura di figlio suggestiva; e ricorderò ancora la Frigerio, il Magheri e tutte le altre parti.

* * *

Il pubblico, come era facile prevedere, era magnifico e fine; dalle prime battute incomincio una attenzione vivissima per ciò che si andava svolgendo. Il primo atto terminò con tre chiamate. Il secondo suscitò qua e là alquanto incertezza, ma l'azione esteriore del dramma, eseguito, ripeto, alla perfezione – non si può usare altro termine – prese gli spettatori e le chiamate furono sette. L'ultimo atto divise il pubblico in due parti. Applausi e fischi si incrociarono per molto tempo, e gli esecutori vennero molte volte alla ribalta.

All'uscita le discussioni infinite. Corse anche qualche cazzotto: ma i cazzotti letterari non fanno male. Chi urlava al capolavoro e che Pirandello è l'uomo più geniale dell'Europa; chi diceva tutto il contrario. Memorabile serata, e di una vivacità insolita.

Stasera il lavoro si replica.

(«Il Secolo XIX», 13 dicembre 1921)

Rino Caputo e Angelo Fàvaro

I *SEI PERSONAGGI* DI PIRANDELLO.
DIALOGO CRITICO

ANGELO FÀVARO – L'intervista che sono qui a presentare è stata ideata con l'intento di realizzare una conversazione sui *Sei personaggi in cerca d'Autore* di Luigi Pirandello a cento anni dalla prima messa in scena. Il prof. Rino Caputo è un esperto pirandellista di fama mondiale nonché direttore della rivista di studi internazionale *Pirandelliana* e uno dei membri della Commissione ministeriale per l'edizione nazionale dell'opera di Pirandello.

A cento anni da questa prima messa in scena e soprattutto dalla prima edizione cosa ancora possiamo trovare non solo di pienamente fruibile ma soprattutto di stupefacente nei *Sei personaggi*? In che cosa questa opera teatrale mostra invece di essere datata?

RINO CAPUTO – Comincio da quest'ultima considerazione. In realtà non è ancora superata la dimensione scenica dei *Sei personaggi in cerca d'Autore*. Ancora oggi questa idea di teatro non è esaurita, anzi si nutre di tentativi di andare oltre che però confermano questa realtà. D'altronde l'idea stessa di teatro veniva identificata da un Pirandello giovanissimo attraverso una immagine: *balzare vivi sulla scena*. Pirandello è un ventenne, si trova a Roma, scrive molte lettere ai genitori in cui afferma di andare ogni sera a teatro ed è fortemente critico verso tante opere teatrali a cui lui assiste che sente superate. Così, infatti, scrive ai suoi familiari, nella lettera del 30 novembre 1886:

Figurati che nel primo atto costringo gli spettatori del teatro a far da attori nella mia commedia, e trasporto l'azione dal palcoscenico all'orchestra.

E, ancor più esplicitamente, in quella del 4 dicembre 1887 (ambidue in L. PIRANDELLO, *Epistolario Familiare Giovanile 1886-1898*, Le Monnier, Firenze 1986, rispettivamente p. 9 e p. 22):

Oh il teatro drammatico! Io lo conquisterò. Io non posso penetrarvi senza provare una viva emozione, senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene. Quell'aria pesante che vi si respira, gravemente odorata di gas e di vernice, m'ubriaca; e sempre a metà della rappresentazione io mi sento preso dalla febbre, e brucio. E la vecchia passione che mi vi trascina, e non vi entro mai solo, ma sempre accompagnato dai fantasmi della mia mente, persone che si agitano in un centro d'azione, non ancora fermato, uomini e donne da drama e da comedia, viventi nel mio cervello, e che vorrebbero d'un subito saltare sul palcoscenico.

L'idea forte della *pièce* prende vita in quei momenti molto prima della narrazione della storia dei sei personaggi in cerca d'autore. Già in quei momenti l'idea del personaggio che "balza vivo sulla scena" come dirà successivamente nel romanzo *Suo marito* nasce nella mente del poeta e tende a materializzarsi.

Voglio ricordare un precedente importante di un autore molto amato da Pirandello, Alessandro Manzoni. In una lettera ad un suo corrispondente (cit. in S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, Sansoni, Firenze 1984, p. 35) Manzoni dirà che per lui:

Alzarsi ogni mattina con le immagini vive del giorno innanzi davanti alla mente, scendere nello studio, tirar fuori dal cassetto dello scrittoio qualcuno di quei soliti personaggi, disporli davanti a me come tanti burattini, osservarne le mosse, ascoltare i discorsi, poi mettere in carta e rileggere, era per me un godimento così vivo come quello di una curiosità soddisfatta.

Persino in Manzoni i personaggi, Don Abbondio, Renzo e Lucia, l'Innominato, ecc., ridiventano vivi ogni qual volta lo scrittore li rimette in campo.

Questa azione poetica è molto più intensa in Pirandello e i *Sei personaggi in cerca d'Autore* ne sono un esempio emblematico.

Ancora oggi nel Teatro, nel Cinema e persino nella scrittura narrativa abbiamo alcuni modelli come, ad esempio, *The purple rose of Cairo* di Woody Allen dove troviamo il personaggio che esce ed entra dalla scena apparentemente virtuale. Ma possiamo anche fare riferimento ad un altro film più recente, quel *Magnifica presenza* di Ferzan Özpetek in cui troviamo un riferimento esplicito alla dimensione dei *Sei personaggi* fino al punto che l'ultima scena del film è girata nel Teatro Valle, dove il 9 Maggio del 1921 avvenne la rappresentazione molto contrastata dell'opera.

FÀVARO – *Sei personaggi*, un'opera complessa, un'opera ambigua che trasuda imprecisioni e irregolarità. Molti critici teatrali hanno cercato di mettere in evidenza le cosiddette aporie nel testo. Tutto questo lascia lo spettatore

teatrale nel dubbio. Cosa possiamo osservare nei *Sei personaggi* a partire da quella famosa critica di Adriano Tilgher volta a sostenere che nei *Sei personaggi in cerca d'Autore* è in atto la dialettica stessa del formarsi della verità e dell'illusione?

CAPUTO – Tilgher è stato croce e delizia di Pirandello almeno in una prima fase dell'attenzione critica all'opera del drammaturgo. Pirandello si è potuto compiacere di un approccio filosofico e di teoria estetica sulla sua opera. Tuttavia Tilgher ha creato una formula quella del pirandellismo che per un certo periodo ha abbracciato l'opera di Pirandello che tuttavia è talmente forte da superare queste incrostazioni di tipo ermeneutico. Non vale solo per Tilgher ma per tutta la storia della critica pirandelliana. Ogni lettore critico ha voluto interpretare il senso dell'opera pirandelliana e tuttavia laddove un autore come Pirandello entra nel novero dei classici che, come dice Calvino, continuano sempre a parlare, ad essere sempre attuali la critica trova sempre qualcuno in grado di aggiungere senso. Questa è la sorte della critica di essere sempre meno duratura dell'opera di cui parla.

In fondo esiste una dicotomia tra verità e illusione ed è quello che viene fuori dalla visione dei *Sei personaggi in cerca d'Autore*. Pirandello gioca sul rapporto intrinseco tra verità e illusione dove l'illusione è nella realtà e la realtà è illusione. Del resto questa dicotomia aveva creato un primo problema drammaturgico. Durante il primo atto, gli spettatori di quella serata al Teatro Valle rimangono impressionati e poi progressivamente molto irritati. Pirandello è visto come un rompicapo, come un drammaturgo che disturba. Quella sera il pubblico si divide nettamente tra i fautori e i detrattori di Pirandello e della sua opera. Nel 1921 la divisione era trasversale e non ancora ideologica. Troviamo tra i fautori e i detrattori di Pirandello antifascisti e fascisti. Questo per dire come l'opera dello scrittore siciliano squassava un intero universo.

Tutto questo era stato previsto da una osservazione fulminante che era stata fatta nel pieno del tempo della Prima Guerra Mondiale da Antonio Gramsci. Gramsci, redattore delle cronache teatrali dell'edizione torinese dell'«Avanti», nota che le opere di Pirandello sono particolarmente seguite dal nuovo pubblico che il tempo di guerra ha creato. È un pubblico diverso costituito soprattutto da donne che lavorano nelle fabbriche, guidano i tram e conseguono una autonomia impensabile prima della guerra. Le donne hanno altresì la capacità di modificare anche il gusto. In ogni caso Gramsci dirà che le commedie di Pirandello sono come tante “*bombe a mano che esplodono nel cervello degli spettatori e mandano in rovina tutto il cumulo di*

sensu comune". Quindi si afferma un'idea non di un Pirandello cerebrale ma di un Pirandello che fa teatro "nel cervello" degli spettatori e quindi crea emozioni.

FÀVARO – Nei *Sei personaggi* assistiamo ad una messa in scena così come doveva avvenire a teatro. Contestualmente l'elemento che fa esplodere il meccanismo è l'apparizione dei sei personaggi che attengono al mondo dell'illusione e della fantasia. Perché è importante questa dicotomia che rimane fino alla fine tra un teatro naturalista, verista, e un teatro in cui irrompono in scena i personaggi e che porta al grande insuccesso di Roma e al grande successo di Milano?

CAPUTO – La *pièce* di Pirandello viene messo in scena a Roma e l'esito è quanto meno ancipite. È un insuccesso nel senso che non ha il normale successo di un'opera prima. Certamente Pirandello avrà subito la critica del pubblico durante la sera della prima tanto che le cronache raccontano come il drammaturgo sia uscito di soppiatto da una via laterale nei pressi del Teatro Valle. Nell'estate del 1921 avrebbe dovuto esserci la rappresentazione dei *Sei personaggi* a Firenze che poi non avvenne. Successivamente nel settembre dello stesso anno l'opera teatrale viene rappresentata a Milano dove ha un pieno successo. Milano in quell'anno è un crogiuolo di modernità, diventa una capitale industriale, una capitale commerciale. A Milano nascono e crescono movimenti compositi di tipo culturale, di tipo politico come il futurismo prebellico o il fascismo che parte dalla città lombarda per diventare un partito-stato con un regime reazionario di massa. Milano, quindi, è comunque sensibile ad ogni novità e non poteva non esserlo per il capolavoro pirandelliano.

Subito dopo l'opera continua la sua vita in termini di routine teatrale e viene messa in scena in tutta Europa e in particolare, due anni dopo, nel 1923, in un teatrino di Parigi. Dalla messa in scena parigina l'opera ha un successo planetario e Pirandello diventerà da quel momento lo scrittore e il drammaturgo italiano più conosciuto al mondo e, come sappiamo, insieme a Dante, lo scrittore in lingua italiana più conosciuto al mondo.

Ormai sappiamo che molto scalpore destò a Parigi la trovata del regista Georges Pitoëff che materializzò i personaggi pirandelliani facendoli "alzare vivi sulla scena" attraverso l'entrata sul palcoscenico dall'alto con un ascensore, quindi con una macchina. Non pensiamo non pensare al macchinismo del primo Novecento, allo sviluppo della tecnologia meccanica. A Parigi ci sono le condizioni perché tecnicamente si possa interpretare la comparsa dei Sei Personaggi, la loro materializzazione nella scena naturalistica attraverso un elevatore.

La trovata di Pitoëff aiuta a far comprendere a tutto il mondo la novità della visione pirandelliana.

FÀVARO – A farla comprendere ovviamente anche a Pirandello perché lui stesso partecipa e rimane molto colpito dalla novità registica. Sappiamo che Pirandello è approdato tardi al Teatro. Infatti al di là delle tentazioni giovanili, in realtà arriva quarantenne, cinquantenne, sessantenne alla fama attraverso il teatro. Che rapporto si può costruire tra i *Sei personaggi* e la novellistica pirandelliana? e poi sappiamo che in una nota lettera del 23 luglio 1917, scrivendo a Stefano Landi, che è prigioniero in un campo di concentramento a Mauthausen, dirà: *ho già la testa piena di nuove cose, tante novelle e una stranezza così triste, Sei personaggi in cerca d'Autore, romanzo da fare*. Quindi il romanzo da fare, finita la guerra, si trasforma in commedia da fare. Cosa possiamo dire di questa trasformazione nei generi letterari per giungere alla commedia da fare?

CAPUTO – Dobbiamo ricordare l'immagine critica che ci ha lasciato Giovanni Macchia. *Pirandello, la stanza della tortura*. La mente artistica di Pirandello vista come una serie di stanze in cui i personaggi si muovono entrando e uscendo, ma si muovono anche i generi letterari. E quindi qualcosa diventa novella ma poi anela a trasformarsi in romanzo o addirittura da subito in dramma teatrale. In seguito nonostante il suo atteggiamento contraddittorio verso il cinema ci sarà l'opzione sempre più determinante per Pirandello di trasformare tutto in film. Nel caso dei *Sei personaggi* troviamo una sorta di sequenza genetica della nascita di quella che poi sarà la commedia da fare. Non c'è dubbio che ci sia una incertezza poetica di Pirandello. Se pensiamo al romanzo *Uno, Nessuno e Centomila* Pirandello dichiara in qualche momento delle sue testimonianze autobiografiche che il romanzo era una sorta di grande magazzino da cui negli anni traeva elementi che poi si trasformavano in qualcos'altro. Stiamo parlando di un romanzo che lega Pirandello ad ogni modernità e postmodernità.

Tornando alla genetica dei *Sei personaggi* troviamo indubbiamente l'elemento di tensione tra autore e personaggio che troviamo anche nella commedia. Pensiamo alla tensione che si articola tra il capocomico e il Padre come portavoce dei sei personaggi e la necessità che lo stesso Padre ha di dover spiegare pazientemente che cosa significa essere personaggio, che cosa significa avere una storia da raccontare, avere delle passioni da esibire, delle emozioni da condividere e non poterlo fare se non attraverso quella macchina narrativa che è data dall'autore che organizza i fatti. Ricordiamo anche quello che dice la Figliastrà: ma io voglio recitare quella parte. L'esperienza

vera della Figliastra è riprodurre lì sulla scena, dove sono balzati vivi la vita. Una vita che non potrà mai essere riprodotta se non per barlumi. L'episodio fondamentale della *pièce* è l'incontro nell'*atelier* di Madama Pace tra il Padre e la Figliastra.

Noi, oggi, abituati alle grammatiche del Novecento e, soprattutto, alla psicoanalisi, forse riusciamo a comprendere meglio come Pirandello dentro la rappresentazione abbia in qualche modo tirato fuori alcuni elementi anche personali legati a quelle che fin da giovane Pirandello chiama le "caverne dell'istinto". Ed ecco che emerge questo elemento legato al tabù dell'incesto che in scena si può esprimere solo attraverso una sorta di rimozione e sublimazione.

Per Pirandello questa modalità di creare i suoi drammi scenici è una attività acquisita negli anni ma è anche primigenia. Nel 1894 Pirandello scrive una lettera in cui racconta di avere composto una ventina di titoli e alcune opere le ha bruciate. Conserviamo almeno i titoli di questi testi scomparsi e tra questi troviamo un titolo *Provando la commedia*.

Ecco allora il "balzar vivi sulla scena", il "provare la commedia" e poi un "romanzo da fare" che all'improvviso diventa la possibilità di realizzare i fantasmi sul palcoscenico e quindi i *Sei personaggi in cerca d'Autore, Commedia da fare*.

Graziella Corsinovi

LA CREAZIONE DEL *PERSONAGGIO*:
SINTESI E REINVENZIONE GENIALE DI FONTI CULTURALI MULTIPLE
ATTRAVERSATE DAL BRIVIDO DEL PARANORMALE*

La genesi del personaggio pirandelliano, delineata con esaustiva ampiezza nella Prefazione ai *Sei personaggi* del 1925, matura lungo percorsi multipli riccamente articolati, ponendosi all'incrocio delle varie componenti della formazione culturale di Pirandello, comprendente testi di letteratura, di filosofia, di psicologia e anche, tramite il Capuana,¹ esperimenti e indagini sullo spiritismo, sulla metapsichica, sulla teosofia.

La geniale invenzione del *personaggio* nato dalla fantasia dell'artista come entità autonoma, più *vero anche se meno reale* dell'essere umano, che rivendica la sua indipendenza e persino la possibilità di contestare il suo stesso autore, ribellandosi alle sue scelte creative, non appartiene però al solo Pirandello.

Anche se, bisogna riconoscerlo, è soprattutto a lui, e in particolare ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, che si deve attribuire la dirompente rivoluzionarietà di uno statuto estetico capace di sovvertire le strutture della drammaturgia e della narrativa tradizionali.

Negli stessi anni in cui Pirandello veniva definendo la natura del personaggio, anche Miguel de Unamuno,² studioso e scrittore spagnolo di

* Il presente scritto ripropone, in buona parte riformulato, il contenuto della relazione del Congresso di Agrigento su *Sei personaggi in cerca di autore (1921-2021)*, dal titolo: *La genesi del personaggio: un percorso tra filosofia, psicologia, metapsichica, teosofia attraverso i seduttivi input critici di Luigi Capuana*, pp. 185-203.

¹ Sull'argomento va rivisitato l'eccellente saggio (che ho avuto l'onore di prefare) di A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982, che apre, con ampiezza e rigorosa documentazione storico-critica, un'area di indagine su competenze e conoscenze dello scrittore estremamente utili per ricomporre tutti i tasselli della sua *Weltanschauung* e della genesi del personaggio.

² Miguel De Unamuno, Scrittore e pensatore spagnolo (Bilbao, 1864-Salamanca, 1936) è il maggior rappresentante, con Á. Gavinet e B. Pérez Galdós, degli intellettuali innovatori della "generazione del '98". Partito dalla polemica antitradizionalista, identificò il ruolo

caratura internazionale, approdava alle stesse conclusioni sulla tipologia del personaggio come *ente di finzione*.

Fu proprio lui, in un articolo pubblicato sul quotidiano «*La Nacion*» di Buenos Aires, il 15 Luglio 1923, a sottolineare e ad evidenziare le straordinarie affinità tra la sua visione del mondo, dell'arte e del personaggio e quella di Pirandello (Autore scoperto, a suo dire,³ solo nel 1922, in occasione della traduzione italiana del suo romanzo, *Niebla* 1914).

In questo scritto, Unamuno così si esprimeva:

Si tratta di un fenomeno curioso, già verificatosi molte volte nella storia della letteratura, dell'arte, della scienza o della filosofia: due spiriti che, senza conoscersi né conoscere le loro rispettive opere, e senza mettersi in contatto l'uno con l'altro, perseguono la stessa strada ed elaborano concezioni analo-

originale della *hispanidad* nel mantenimento del “senso tragico della vita”. Questo e gli altri temi di U., l'ansia di eternità, il rapporto fra Dio e l'uomo, sono sviluppati in saggi, romanzi e nel teatro. Divenuto ancora giovane prof. di letteratura greca nell'università di Salamanca, ne fu più volte rettore. Già nei primi saggi *En torno al casticismo* (1895; trad. it. *Essenza della Spagna*, 1946) attaccò il fanatismo conservatore; la critica dell'isolamento orgoglioso e dell'ostinata fedeltà alla tradizione proseguì nei successivi *Ensayos*, riuniti da ultimo in sette volumi (1916-18). Ma, partito dalla polemica antitradizionalista e, come più tardi Ortega y Gasset, dall'esigenza di definire il posto della Spagna nell'Europa industrializzata, U. identificò il ruolo della *hispanidad* nel mantenimento del “senso tragico della vita”, cioè nella viva coscienza delle antinomie fondamentali (ragione e fede, vita e intelletto) che il moderno razionalismo non potrà risolvere. Nella *Vida de don Quijote y Sancho* (1905; trad. it. 1919) l'avventura dell'eroe è interpretata quale risultato dell'anelito umano all'insaziabile sete d'eternità e d'infinito” (cap. LXIV); nelle due opere *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913; trad. it. 1924) e *La agonía del Cristianismo* (1925; trad. it. 1926) l'idea di Dio è concepita in funzione della immortalità, e la salvezza del mondo è riposta nella volontà di credere; è combattuta ogni forma di morale utilitaristica. Nei romanzi *Paz en la guerra* (1897; trad. it. 1952), *Niebla* (1914; trad. it. 1922), *Abel Sánchez* (1917), *San Manuel Bueno, mártir* (1933) [trad. it. *Romanzi e drammi*, 1955] e nelle *Tres novelas ejemplares* (1920) sono presentati i temi fondamentali di tutta l'opera di U.: il sentimento tragico della vita, l'ansia di eternità, il rapporto fra Dio e l'uomo, che riappaiono nuovamente nell'intenso e scarno teatro: *Sombras de sueño* (1931), *El otro* (1932), ecc. Poeta vigoroso e personale, espresse nelle *Poesías* (1907), nel *Rosario de sonetes líricos* (1911), l'inquietudine, l'amore della terra natale, le emozioni dell'arte. Esemplare apologia di un cristianesimo cosmico è il suo poema *El Cristo de Velázquez* (1920; trad. it. 1948). Postume sono state pubblicate, in 16 volumi, le *Obras completas* (1958 e ss.), il suo *Cancionero* (1953) e il *Cancionero inédito* (1955), il suo *Diario intimo* (1970). La sua corrispondenza in *Cartas: 1903-1933* (1972).

³ Comunque una copia del *Fu mattia Pascal* risulta presente nella Casa Museo Unamuno Universidad de Salamanca con la schedatura U/5333 come riferisce C.L. CARRARO, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno: fra “identità” e “creazione del personaggio”*, in «Rivista di Filosofia Neoscolastica», II; 2007, pp. 297-328, nota 1.

ghe o arrivano alle stesse conclusioni. Si direbbe essere qualcosa che fluttua nell'aria. O meglio, qualcosa che pulsa nelle profondità della storia, e cerca qualcuno in grado di svelarlo.⁴

Lo scrittore spagnolo, constatando l'affinità singolare tra le sue teorie, filosofiche, esistenziali ed estetiche e quelle di Pirandello, ne attribuiva dunque la causa allo *spirito del tempo* (*Zeitgeist*). Quel tempo che tra fine Ottocento e inizio Novecento, con lo sgretolarsi del *principio di realtà*⁵ e la perdita di credibilità delle scienze esatte, aveva prodotto una nuova dimensione conoscitiva, etica ed estetica che accomuna senza dubbio Unamuno e Pirandello, aprendosi al dubbio e al mistero, a percorsi alternativi di conoscenza e di esplorazione del reale.

Praticamente coetanei, (Unamuno nacque nel 1864 e Pirandello nel 1867 e morirono entrambi nel dicembre del 1936) è presumibile che si siano formati sulle stesse fonti culturali giungendo ad approdi analoghi, a partire «dall'impostazione letteraria antinaturalistica, alla concezione dell'io diviso, dalla concezione del personaggio a quella del mondo come rappresentazione».⁶

Di sicuro ebbero in comune l'ammirazione e la conoscenza approfondita del *Don Chisciotte*, il capolavoro di Cervantes, come dimostrano sia i saggi specifici di Unamuno⁷ sia la sottile analisi di Pirandello ne *l'Umorismo* e i continui riferimenti presenti nelle novelle e nei *Sei personaggi*.

Modello e punto di svolta determinante per la genesi del *personaggio* come *ente di finzione*, il *Don Chisciotte* anticipa e polarizza la perdita di senso della realtà oggettiva che, deprivata di ogni fondamento, è sostituibile con le *immagini mentali*, dotate di un grado di verità uguale e anzi superiore rispetto al *fatto*,⁸ in sé inconoscibile, inafferrabile e ambiguo, immerso in un *nebbia* conoscitiva (*Niebla* è il significativo titolo del romanzo

⁴ Il titolo dell'articolo era *Pirandello y yo* ora in M. DE UNAMUNO, *Obras completas*, Escelicer, Madrid 1966, vol. VIII, p. 501.

⁵ Vedi G. DRAGO, *Le finzioni della scienza: consonanze e contiguità pirandelliane*, Appendice a G. CORSINOVÌ, *La finzione vissuta*, Le Mani, Recco 2015, 2ª ed. Geko 2018, pp. 101-118.

⁶ O. LOLLINI, *La realtà della finzione. Unamuno e Pirandello all'orizzonte di Cervantes*, in *Teatro italiano*, a cura di P. Carriglio e G. Strehler, Laterza, Roma-Bari 1993, Vol. I, ora anche in «Quaderni del Dipartimento di Letterature comparate», Carocci, Roma 2009, pp. 301-320.

⁷ *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), in *Obras completas* cit.

⁸ *Il fatto è un sacco vuoto*, dice il Padre dei *Sei personaggi*.

di Unamuno!) che evoca, immediatamente, la *nuvola di probabilità* della fisica quantistica.⁹

Fondamentale, dunque, il paradigma del *Don Chisciotte*, vero punto di avvio della modernità, anche per la struttura metaletteraria della narrazione, in cui l'autore entra ed esce dal testo per discutere con i personaggi.

Non a caso questo romanzo nasce, come l'opera prodigiosa di Shakespeare, nella spesso vituperata età barocca, epoca di crisi esistenziale, di lacerazioni spirituali, gnoseologiche ed estetiche, ma anche di straordinari fermenti innovativi. Per molti aspetti il barocco sembra una speculare anticipazione dello *status* labirintico del '900, nelle tematiche e nelle soluzioni espressive: il rapporto tra *realtà* e *finzione*, i giochi di sdoppiamento, (significativo il frequente ricorso all'immagine dello specchio) lo sconvolgimento dei piani prospettici che, nei dipinti, illusionisticamente, sfonda il cielo, (come il noto *strappo nel cielo di carta* del teatrino dei pupi in *Il Fu Mattia Pascal*) la mancanza di fiducia nella *parola* sottoposta a funambolismi linguistici che ne svuotano il senso, inseguendo un irrazionalismo fantastico che si lancia senza rete nella *meraviglia* per sottrarsi alla paura e alla presenza cupa e ossessiva dell'ombra della morte.

L'accostamento Pirandello-Unamuno, tentato più volte a partire dal 1923,¹⁰ è altamente suggestivo,¹¹ soprattutto se non ci si limita a cercare di stabilire, come inizialmente è stato fatto,¹² a chi dei due vada attribuita la priorità nell'invenzione del personaggio autonomo. "Nella letteratura critica si può riscontrare per tutto il secolo scorso un interesse nella correlazione fra questi due autori"¹³ e ci sembra costituire una sorta di *fil rouge* per introdurci in quell'universo di personaggi fecondati dalla prolifica fantasia di Pirandello, affollata da *enti di finzione o sogni di carne* che misteriosamente

⁹ Si rinvia in proposito a G. DRAGO, *Le finzioni della scienza: consonanze e contiguità pirandelliane* cit.

¹⁰ Dopo la traduzione in Italia del romanzo *Niebla* 1922 cfr. C.L. CARRARO, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno* cit., p. 297.

¹¹ A riprova di tale interesse, io stessa, come docente di Storia del teatro, ho fatto svolgere una tesi di Laurea alla mia allieva Paola Pareo su *Il personaggio in Pirandello e Unamuno: ente di finzione o sogno di carne?*, A.A. 2006-2007, con ottimi risultati critici.

¹² C.L. CARRARO, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno* cit. Tale atteggiamento va riferito soprattutto ad Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo* 1923, p. 207, che dichiarava la precedenza unamuniana nell'uso di certo procedimenti tecnici poi usati da Pirandello. Su questa linea si pone anche M. DE GENNARO, *Unamuno, Svevo e Pirandello e la tragedia dell'uomo contemporaneo*, in *Las conversaciones de la vispera*, s.e., Viareggio 1999-2000, pp. 103-110.

¹³ C.L. CARRARO, *Luigi Pirandello e Miguel de Unamuno* cit., p. 297.

nati vivi, vogliono *vivere*. Straordinaria è l'affinità dei personaggi pirandelliani con quelli di Unamuno e in particolare, con il protagonista di *Niebla* Augusto Perez, che nella riedizione del 1935, protesta con il suo autore per la sorte che gli è stata imposta.

Il personaggio rivendica disperatamente il suo libero arbitrio, la sua volontà di autodeterminazione e la possibilità di decidere del proprio destino:

Proprio non vuole permettermi di essere me stesso, di uscire dalla mia nebbia, di vivere, vivere, vivere,¹⁴ di vedermi, di toccarmi, di sentirmi, di dolermi, di essermi.

Sicché proprio non vuole, eh? Sicché devo morire da entità immaginaria!¹⁵

A sostegno della sua ribellione, Augusto si avvale abilmente delle teorie proclamate in più scritti dallo stesso Unamuno:

Non è stato lei che ha sostenuto che Don Chisciotte e Sancho Panza non solo sono reali come Cervantes, ma lo sono anche più di lui? Quando un uomo addormentato e abbandonato sul **letto** sogna qualcosa, che cosa è più reale? Lui in quanto coscienza che sogna o il suo sogno?¹⁶

E il capovolgimento dei parametri nel rapporto tra *autore* e *personaggio* è portato all'estremo fino a dichiarare che se non esistessero i personaggi, non esisterebbe l'autore:

Stia attento mio caro Don Miguel, che potrebbe essere lei l'entità immaginaria, quella che in realtà non esiste e che è non è né viva né morta.¹⁷

Qual è la realtà intima, la realtà reale, la realtà eterna, la realtà poetica o creativa di un uomo? Sia un uomo di carne e ossa o sia uno di quelli che chiamiamo di finzione, è lo stesso. Perché Don Chisciotte è reale tanto quanto Cervantes; Amleto o Macbeth tanto quanto Shakespeare, e il mio Augusto Pérez forse aveva le sue ragioni dicendomi – come disse nel mio romanzo (e che ro-

¹⁴ Singolare e affascinante la coincidenza di questa espressione con quella riferita ai personaggi pirandelliani: *Nati vivi, vogliono vivere!*.

¹⁵ M. DE UNAMUNO, *Nebbia*, Fazi editore, Roma 2003, p. 239.

¹⁶ *Nebbia* cit., p. 124.

¹⁷ *Ivi*, p. 213

manzo!) *Nebbia* – che magari io non ero che un pretesto affinché la sua storia e quella degli altri, inclusa la mia propria, venissero al mondo.¹⁸

Il personaggio, *ente di finzione* o *sogno di carne*,¹⁹ come suggestivamente lo definisce Unamuno nasce da un sogno dell'artista, così come la creatura umana nasce da un sogno di Dio.

Sottotraccia si avverte che la *Weltanschauung* di Unamuno possiede una curvatura religiosa che non appartiene a Pirandello, la cui visione del mondo, pur ricchissima di intensa spiritualità e allineabile al pessimismo tragico di Unamuno (cfr. *Del sentimento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1913)²⁰ non è supportata da una struttura filosofica e teologica, seppur negativa, come quella dello scrittore spagnolo. Pur considerando il Don Chisciotte incisivo ed efficace modello di *personaggio* – sia per Unamuno che per Pirandello, è necessario sottolineare che la lezione cervantina è solo una tra le tante che sono alla base della creazione del personaggio pirandelliano, frutto di una originale rielaborazione di molteplici e complessi apporti culturali.

Tra questi, fondamentali, l'irrazionalismo vitalistico del filosofo Séailles con il suo *Essai sur le génie dans l'art*,²¹ per il quale la *creatura* nata

¹⁸ M. DE UNAMUNO, *Tre novelle esemplari e un prologo*, trad. e postfaz. a cura di N. Fioraso, 1ª edizione nella collana Le Belle Lettere, Asterios Editore, Trieste 2015, p. 16.

¹⁹ Cfr. Appendice a *Nebbia* in cui Unamuno, ricordando una domanda del nipotino che gli chiedeva se il gatto Felix era di carne, provando a spiegargli che i racconti, i sogni, le menzogne sono la stessa cosa, si trovò spiazzato davanti alla conclusione del bimbo: “*ma allora è un sogno di carne?*” Splendida definizione del personaggio! *Nebbia* cit., p. 234.

²⁰ In *Obras* cit.

²¹ Gabriel Séailles (1852-1922) filosofo francese esponente dell'irrazionalismo vitalistico e spiritualista, pubblicò anche notevoli monografie su Leonardo da Vinci (1892) su Ernest Renan (1896) ed altri autori. Ma il testo più importante per l'influsso che ebbe su Pirandello per la visione del mondo e per l'ideologia estetica, fu *Essai sur le génie dans l'art*, Parigi, Alcan 1883-92. Pirandello, secondo una sua tipica e ricorrente modalità, si appropria dei concetti altrui in *succum et in sanguinem*, facendoli talmente suoi da non premurarsi quasi mai di citare la fonte all'interno del suo argomentare critico. L'esemplificazione di questo procedimento pirandelliano potrebbe essere vastissima; ma rinviando, in proposito, al lavoro dettagliato e documentato dell'Andersson. Passando in rassegna scrupolosamente e con un preciso raffronto testuale i brani originali tratti sia dal Séailles sia dal Binet, li confronta con le relative traduzioni di Pirandello. Interi passi (più di cento brani!) sono tradotti dal francese con minime varianti e, come ha dimostrato Gosta Andersson, compaiono negli scritti di Pirandello fin dal 1893, si ripresentano nei saggi, nei romanzi, nei drammi, innestandosi al discorso critico o narrativo con una frequenza e una densità che non lasciano dubbi sulla persistenza profonda di nuclei ideologici e tematici tratti dai due scrittori. Si veda G. ANDERSSON, *Arte e teoria-Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist and Wiksell, Stoccol-

dalla fantasia è prolungamento, sul piano spirituale, dell'attività della natura, espressione di quel *libero movimento vitale* che percorre tutto l'universo, e la psicologia sperimentale del Binet,²² con il saggio *Les altérations de la personnalité* (Autori entrambi letteralmente saccheggianti da Pirandello).

Il parallelo tra il *personaggio* e la *creatura nata da donna* è derivato esplicitamente dal Séailles:²³

Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il *mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale...*

Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per *divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana*. Posso soltanto dire che, senza sapere d'averli punto cercati, *mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro, quei sei personaggi che ora si vedono sulla scena...*²⁴

Si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si *nasce anche personaggi!*... *E vivi, come ci vede!*²⁵

E, all'interno dell'irrazionalismo vitalistico di Séailles, si definiscono anche i concetti di *forma* e di *finzione* che troveranno conferma anche nelle analisi psicologiche del Binet:

ma, Uppsala 1966. Lo studioso ha poi ulteriormente approfondito l'analisi in un altro scritto: Il saggista G. ANDERSSON, *Pirandello lettore di Gabriel Séailles* in *Pirandello saggista*, Atti del Convegno, Palumbo, Palermo 1982, pp. 303-31.

²² A. Binet (1857-1911) medico psicologo sperimentale, a cui si deve il primo test di intelligenza, chiamato scala Binet-Simon, è l'autore di *Les altérations de la personnalité*, Alcan, Paris 1892, testo letteralmente saccheggiato da Pirandello. Al riguardo rimando anche a G. CORSINOVÌ, *Tra filosofia e psicologia: Gabriel Séailles e Alfred Binet, fonti francesi dell'ideologia pirandelliana*, in *Il DISSGELL in terra francese. Un omaggio a Renata Carocci*, Brigati, Genova 2005, pp. 67-81. Un testo importante per Pirandello è anche quello di G. MARCHESINI, *Le finzioni dell'anima*, Laterza, Bari 1905, citato ne *L'umorismo*, in L. PIRANDELLO, *Saggi poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960. p. 147.

²³ I corsivi, nelle citazioni dai testi di Pirandello, sono miei per evidenziare il significato delle affermazioni.

²⁴ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* in ID., *Maschere nude-Tutto il teatro*, Newton Compton, Milano 2005, p. 46. Per comodità, le citazioni saranno ricavate da questa edizione.

²⁵ *Ibid.*

La vita è un *flusso continuo* che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo *forme* fissate... Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i *concetti*, sono *gli ideali* a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte *le finzioni* che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo *anima* e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini *oltre* i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità.²⁶

Le *forme* e le *finzioni* di Séailles trovano supporto scientifico nelle teorie psicologiche del Binet, per il quale la coscienza non esiste se non come momentanea costruzione di *finzioni mentali*. L'*io*, non più centro unitario di comportamento, è costituito da un aggregarsi variabile di frammenti psichici che creano *immagini di realtà* che noi consideriamo *vere*, ma che sono invece elaborazioni della psiche mutevoli nel tempo e nello spazio, di per sé autonome, slegate e indipendenti dal dato di fatto che le ha generate. La psicopatologia sperimentale del Binet, attraverso gli studi sull'isteria, sulle allucinazioni, sugli sdoppiamenti della personalità, attribuisce alle elaborazioni della psiche uno statuto di *verità* autonoma, indipendente dalla *realtà*, ormai deprivata di qualunque certezza oggettiva anche *dalle* coeve scoperte della scienza.²⁷

Ma *il fatto* è come *un sacco: vuoto*, non si regge!²⁸

Ci fosse fuori di noi una realtà, per voi e per me, ci fosse una signora realtà mia e una signora realtà vostra, dico per se stesse, uguali e immutabili. Non c'è. C'è in me e per me una realtà mia, quella che io mi do; una realtà vostra in voi e per voi; quella che voi vi date; le quali non saranno mai le stesse né per voi né per me.²⁹

Emblematica al riguardo è la commedia-parabola *Così è (se vi pare)* in cui si assiste ad un vorticante gioco di molteplici ipotesi di verità senza realtà, di supposizioni che danno consistenza e parvenza di realtà alle proiezioni psichiche, alle interpretazioni soggettive, *unico dato* accertabile della nostra

²⁶ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *Saggi, poesie...* cit., p. 152.

²⁷ Cfr. G. DRAGO, *Le finzioni della scienza: consonanze e contiguità pirandelliane* cit.

²⁸ È la frase del Padre in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 46.

²⁹ ID., *Uno nessuno centomila*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1973, Vol. II, p. 769.

dimensione mentale. Importante sottolineare come, anche queste, possiedano una loro vita indipendente: sono come l'*ombra*³⁰ che si proietta intorno al corpo, un inutile corpo che è soltanto il punto di partenza di un mondo illusorio:

Quanto valga un'*ombra* l'umorista sa bene: il Peter Schlemil di Chamisso insegna.³¹

La tipologia del personaggio pirandelliano, che giunge al suo stadio più maturo e più alto nei *Sei personaggi*, si era delineata già nelle novelle *Personaggi* (1906),³² *La tragedia di un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi* (1915).³³

In questi testi, antecedenti e in parte contemporanei a quelli di *Unamuno*, i personaggi, come quelli unamuniani, si sentono irrisolti, imprigionati ed esiliati e pretendono di portare a termine il loro cammino esistenziale, qualunque esso sia, ma soprattutto chiedono di completare il loro *iter* estetico per *vivere* pienamente la loro realtà di personaggi. Ribelli ed indipendenti vogliono vivere anche dopo la loro creazione da parte dell'autore.

Esemplare *La tragedia di un personaggio*, dove il dott. Fileno protesta vibratamente contro il suo autore anticipando le stesse parole che userà il *Padre* nei *Sei personaggi*:

...! Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri!... Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità.³⁴

³⁰ Mi permetto di rinviare al mio volume *Il corpo e la sua ombra. Studi pirandelliani*, Bastogi, Foggia 1997.

³¹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo* cit., p. 160.

³² La novella apparve sulla rivista genovese «Il Ventesimo», V, 30, 1906. E poi in *Italia*, LVI, 2, 1979.

³³ Entrambe in *Novelle per un anno*, ed. cit.

³⁴ *Ibid.*

Nella novella *Colloqui con i personaggi*³⁵ abbiamo l'equiparazione-identità tra *ombre* e *personaggi*. Qui compare anche la malinconica e stupenda ombra della madre, *ombra* ma anche *personaggio* che vive nell'*oltre* della memoria, del tempo e dello spazio:

Qualcosa brulicava in quell'*ombra*, in un angolo della mia stanza. *Ombre nell'ombra*, che seguivano commiseranti la mia ansia, le mie smanie, i miei abbattimenti, i miei scatti, tutta la mia passione, da cui forse eran nate o cominciavano ora a nascere. Mi guardavano, mi spiavano. Mi avrebbero guardato tanto, che alla fine, per forza, mi sarei voltato verso di loro... E mi accostai a quell'angolo, e mi forzai a discernere a una a una, quelle *ombre nate dalla mia passione*, per mettermi a parlare pian piano con esse... E m'è avvenuto, accostandomi per la prima volta all'angolo della stanza ove già *le ombre cominciano a vivere*, di trovarvene una che non m'aspettavo, *ombra solo da jeri*. – Ma come, *Mamma?* Tu qui?³⁶

L'ossatura portante del *personaggio* si realizza dunque nella convergenza di almeno tre linee strutturali: la prima, è la concezione vitalistica organicistica di Séailles,³⁷ per cui la creatura della fantasia è identica a quella del parto naturale; la seconda, è la tipologia delle proiezioni psichiche teorizzate dal Binet, *finzioni – immagini mentali* – che rivendicano lo statuto di *entità* indipendenti rispetto alla datità oggettuale e la terza, è la dottrina teosofica, sviluppata e diffusa da Leadbeater e Bésant in *Le plan astral* e in *Le forme-pensiero – Les formes-pensées*³⁸ che accoglie e riunisce in una singolare sintesi anche il brivido oltrano delle esperienze del paranormale.

Quest'ultima dimensione, misteriosa inafferrabile, è splendidamente evocata in un famoso passo dell'*Umorismo*.³⁹

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le *finzioni abituali*... noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana im-

³⁵ *Colloqui coi personaggi*, in «Giornale di Sicilia», 17-18 agosto 1915, ora in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno* cit., Appendice vol. II, p. 1197.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ E anche da Goethe, fonte peraltro dello stesso Séailles. Rinvio anche al mio volume *La persistenza e metamorfosi Pirandello e Goethe*, Sciascia, Caltanissetta 1997.

³⁸ Libro pubblicato prima nel 1901 a Londra *Thought Forms* e poi tradotto in francese *Les formes-pensées* 1905. Si rinvia ancora ad A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit., pp. 70-71 e p. 159, n. 7.

³⁹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo* cit., p. 152.

pressione come se, in un baleno ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una *realtà vivente* oltre *la vita umana*, fuori dalle forme dell'umana ragione... Il vuoto interno si allarga, *varca i limiti del nostro corpo*, diventa vuoto intorno a noi... come se il nostro silenzio interiore *si sprofondasse negli abissi del mistero*... A questa coscienza normale a queste idee riconnesse... non possiamo più prestar fede perché *sono un nostro inganno per vivere* e che sotto c'è qualcos'altro.⁴⁰

Ed è questa particolare esperienza del *silenzio interiore*, in cui si percepisce

una *realtà vivente* **oltre** *la vita umana*, fuori dalle forme dell'umana ragione, che consente a Pirandello di aprirsi ad un *oltre* legato all'occulto nelle sue declinazioni sinonimiche di paranormale, spiritismo, metapsichica e teosofia.⁴¹

Il mondo dell'occulto⁴² diviene il centro di un vivo interesse culturale. I fenomeni paranormali⁴³ e le teorie teosofiche non potevano non esercitare una grande attrazione anche su scrittori e letterati⁴⁴ che ne inglobavano le

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ A partire dal 1848, soprattutto in America, nascono e si moltiplicano movimenti spiritistici medianici e paranormali e si diffondono in tutta Europa e in tutto il mondo, suscitando l'interesse anche di medici fisiologi neurologi psichiatri filosofi e scienziati. Studiosi di vario tipo si erano impegnati a valutarli anche sperimentalmente, con l'intenzione, spesso disattesa, di negarli e di scoprirne l'inaffidabilità. Collegandosi alle scoperte sul magnetismo, sull'energia psichica e cosmica e alle inquietanti sperimentazioni della psicopatologia, su allucinazioni, sonnambulismo, scissione e sdoppiamento della personalità, i fenomeni metapsichici avevano catturato l'attenzione del mondo culturale.

⁴² Cfr. anche E.L.E. FROOM, *Lo spiritismo moderno*, Edizioni A.d.V., Firenze 1976.

⁴³ Basti ricordare che medici e scienziati avevano studiato questi fenomeni sottoponendo spesso i medium (tra cui la famosa Eusapia Paladino) a sperimentazioni scientifiche; tra questi anche illustri medici e psichiatri: Lombroso, Richet, Morselli. cfr. A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit.

⁴⁴ In Italia, R. ZENA, *Confessioni postume: quattro storie dell'altro mondo* (1892-1912) Torino 1977, A. FOGAZZARO, *Malombra*, Brigola, Milano 1881, ma soprattutto Luigi Capuana con il saggio *Spiritismo?* 1884 e *Mondo occulto*, Luigi Pierro, Napoli, 1896, mostrarono un forte interesse e una sicura competenza sulla parapsicologia. Un volume recente, edito a cura di S. CIGLIANA, raccoglie i principali scritti pubblicati dal novelliere siciliano sull'argomento medianico-spirito tra il 1884 e il 1906 e, da allora, mai più ricomparsi a stampa: *Spiritismo?*, *Mondo occulto*, che dà il titolo alla raccolta, *La religione dell'avvenire*, *Il Di là*, *La medianità*, *Lettera aperta a Luigi Pirandello a proposito di un fantasma*, *Misteri dello spiritismo*, *I pianeti abitati secondo un illuminato* (E. Swedenborg), Edizioni del Prisma, Catania 1995

suggerzioni per la loro attività creativa, come appunto fece anche Pirandello, sentendosi essi stessi *posseduti* dai personaggi creati.

Lo scrittore si interessa appassionatamente all'occulto e si documenta su spiritismo, metapsichica e teosofia, con vigile senso critico, ma anche con affascinata curiosità, stimolato e coinvolto dal maestro e grande amico Capuana,⁴⁵ attivo organizzatore di sedute spiritiche e di esperimenti medianici nei circoli romani interessati al mondo del paranormale cui partecipava, con assiduità, lo stesso Pirandello. (Che Pirandello avesse letto i testi di autori legati allo spiritismo,⁴⁶ al paranormale, alla teosofia,⁴⁷ ne sono dimostrazione novelle romanzi testi teatrali che ne propongono variamente problematiche e tematiche. Testimonianza esplicita di tali letture è il X capitolo del *Fu Mattia Pascal*.⁴⁸ in cui si elencano i libri presenti nella piccola biblioteca di Anselmo Paleari).⁴⁹

L'influsso di spiritismo, di paranormale, di esoterismo e di teosofia, più che nei principi e nei paradigmi dottrinali (a cui del resto Pirandello, così come per altre ideologie o *ismi*, non ha mai dichiarato ufficialmente di aderire) è evidente in molti testi pirandelliani, declinato in varie modalità, sempre coerentemente finalizzate alle intenzioni creative ed estetiche del testo. La componente paranormale e teosofica,⁵⁰ lasciata sul piano concettuale problematicamente irrisolta, attraversa come un brivido sussultorio l'universo

⁴⁵ Capuana, oltre ad essere animatore di centri occultistici, aveva fatto esperimenti sul sonnambulismo provocato. Vedi A.A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit., p. 13.

⁴⁶ Dal 1864 uscirono in Italia gli «Annali dello spiritismo in Italia» organo principale del movimento spiritistico nostrano.

⁴⁷ Sulla presenza dell'arcano in Pirandello si veda il bel saggio di R. DAL MONTE, *Arca-ni nell'opera di Luigi Pirandello*, Aprile 2004, Insegnanet – Acqua Multimedia Insegnanet, rivista di italianistica online del Dipartimento di Italianistica del Magistero della Facoltà di Lettere dell'ELTE di Budapest. Della stessa, si veda anche «Lunghi discorsi col fuoco». *Magia ed esoterismo in Luigi Pirandello*, in «Studi Novecenteschi», XXXII, 69, 2005, pp. 91-121; si veda pure l'articolo di S. FERLITA, *Scrittori sull'orlo di una scelta spiritista*, in «La Repubblica», 20 dicembre 2006 e A.R. PUPINO, *Maschere e fantasmi*, Salerno editrice, Roma 2000.

⁴⁸ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi* cit., vol. I, Cap. X, p. 435.

⁴⁹ Essi sono i testi di teosofia della Blavatsky *La clef de la théosophie* (1895), *La doctrine secrète* (1899) di Annie Besant, *La mort et l'au-delà*, 1896, *Karma* 1899 di C.W. Leadbeater, *Les formes pensées*, Parigi, *Le plan astral*, 1889 Parigi – *Il piano astrale* Roma 1905 di Théophile Pascal *Le sept principes de l'homme ou sa constitution occulte*, 1895, *A B C de la theosophie* 1897.

⁵⁰ Per una ricognizione storico-biografica delle conoscenze del mondo ultrasensibile da parte di Pirandello si veda anche il saggio di S. MILIOTO, *I giganti della montagna: la villa incantata, il manipolo bizzarro del mago Cotrone e una postilla al titolo*, in *Le due trilogie piran-*

creativo pirandelliano e si insinua nelle screpolature della realtà, attraverso cui, l'*oltre*, invia i suoi segnali e i suoi enigmatici bagliori.

Relativamente allo spiritismo basti ricordare *La casa del Granella* in cui, pur nella prevalente chiave umoristica, il paranormale irrompe, lacerando e sconvolgendo la cosiddetta normalità. Emblematica, in questa novella, è la figura (quasi *alter ego* di Pirandello) dell'avvocato Zummo che, da scettico e miscredente qual era, attraverso una serrata documentazione sui fenomeni paranormali, si trasforma in un appassionato e convinto sostenitore dello spiritismo, sino a farsi portavoce della possibile esistenza e presenza di entità occulte:

ormai i fenomeni così detti spiritici, per esplicita dichiarazione degli scienziati più scettici e più positivi, erano innegabili. Lesse dapprima una storia sommaria dello Spiritismo, dalle origini della mitologia fino ai dì nostri, e il libro del Iaccoliot sui prodigi del fachirismo; poi tutto quanto avevano pubblicato i più illustri e sicuri sperimentatori, dal Crookes al Wagner, all'Asakov, dal Gibier allo Zoellner, al Janet, al de Rochas, al Richet, al Morselli.⁵¹

Altrettanto significativa oltre che spassosa, nel *Fu Mattia Pascal*, è la seduta spiritica tenutasi in casa Paleari. Per quanto ne venga poi smascherata la matrice truffaldina, essa si svolge rispettando esattamente l'*iter* e le tecniche dell'evocazione medianica. Ma lo spiritismo è suggestivamente sfruttato anche nei *Sei personaggi* con l'apparizione-materializzazione di *Madama Pace* (la cui figura ridicolmente poliglotta è probabile caricatura della famosa *medium* Eusapia Palladino)⁵² evocata sulla scena proprio secondo la prassi di una seduta spiritica:

Ecco, signore: forse, preparandole meglio la scena, *attraffa dagli oggetti stessi del suo commercio*, chi sa che non venga tra noi... (Invitando a guardare verso l'uscio in fondo della scena): Guardino! guardino!⁵³

delliane, Atti del Convegno del Centro Nazionale di studi pirandelliani, Palumbo, Palermo 1992, pp. 111-125.

⁵¹ L. PIRANDELLO, *La casa del Granella*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1985-90, vol. I, p. 321.

⁵² Sugli esperimenti fatti da medici e psichiatri su Eusapia Palladino, ci furono anche quelli di Morselli e Lombroso che dovettero riconoscere l'autenticità dei fenomeni paranormali ad essa inerenti. Vedi A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit.

⁵³ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 85.

L'evocazione ha un eccezionale impatto drammaturgico; si tratta di uno straordinario *colpo di scena* che, mentre ribadisce la genialità di Pirandello nello sfruttamento creativo del paranormale, conferma i *diversi piani di realtà*⁵⁴ su cui è strutturato il dramma, che rinviano chiaramente ai *piani di realtà* della teosofia.⁵⁵

La teosofia,⁵⁶ intrecciandosi con le suggestioni di medianismo e spiritismo, è una sorta di religione-filosofia tendenzialmente laica che concepisce la realtà universale come emanazione di un principio spirituale eterno, radice prima di tutto ciò che esiste nell'universo, prospettando una visione cosmica decisamente affine a quella dell'irrazionalismo vitalistico del Séailles.

La realtà, anche per la teosofia, è epifania di un principio Primo, espansione di un'energia originaria che è spirito materiale o materia spirituale (*Esprit matériel* o *matière spirituelle*).

Uno dei risultati più affascinanti e originali dell'utilizzo delle teorie teosofiche è lo straordinario atto unico del 1916 *All'uscita*⁵⁷ in cui confluiscono anche le formulazioni della psicologia, per le quali la nostra dimensione psichica è *finzione, ombra, apparenza* che persiste anche quando il corpo non c'è più, forse perché non è mai esistito e perché non è mai stato posseduto se non attraverso il labile filtro delle proiezioni psichiche: *vane apparenze che si diedero in vita – Apparenze di apparenze*.⁵⁸

⁵⁴ Si veda la *Prefazione ai Sei personaggi*: «Non tutti i personaggi stanno in apparenza sullo stesso piano di formazione... Sono, tutti e sei, ... sullo stesso piano di realtà, che è il fantastico della commedia», ID., *Maschere nude*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1986, vol. I, p. 39.

⁵⁵ Ad incidere molto su queste nuove frontiere di pensiero fu anche la teosofia, conosciuta e diffusa già nel Rinascimento e nel Seicento (Shakespeare) era storicamente derivata dal neoplatonismo di Plotino, ma conobbe una nuova fortuna e una diversa configurazione grazie alla *medium* filosofa russa Hélène Blavatsky che fondò una società teosofica nel 1873 a New York. La teoria teosofica si diffuse in tutta Europa grazie alla attività dei coniugi Annie Bésant e Charles – W. Leadbeter e di Théophile Pascal, teosofi, tra gli altri numerosi adepti, che ebbero parte preminente nella divulgazione della dottrina, favorita dalla traduzione in francese dei testi della Blavatsky e anche dalla diffusione delle riviste periodiche *Publications théosophiques* di Parigi.

⁵⁶ Cfr. R. SANTORO, *Pirandello teosofo nella biblioteca di casa Paleari*, in «L'archipendolo», 12 settembre 2015.

⁵⁷ Mi permetto di rinviare al mio saggio *All'uscita, ascendenze leopardiane, influssi teosofici ed esiti d'avanguardia* in *Pirandello: tradizione e trasgressione*, Tilgher, Genova 1983, pp. 139-154.

⁵⁸ *Ibid.*

Queste componenti di cultura metapsichica⁵⁹ sono fondamentali per la genesi del *personaggio* che, se ha un imprescindibile modello nel *Don Chisciotte*, nella concezione organicistica di *Le génie dans l'art* del Séailles⁶⁰ e nell'autonomia delle *finzioni* psichiche, prodotte secondo Binet dalla attività della mente, si struttura e si consolida nelle teorie teosofiche de *Le plan astral* e del libro *Le forme-pensiero – Les formes-pensées* Parigi 1905,⁶¹ di Leadbeater e Bésant.⁶²

In questo gioco di combinazioni culturali non va sottovalutato l'apporto del Capuana e verso il quale il debito di Pirandello è forse maggiore di quanto di solito si riconosca, che stimola le riflessioni e le intuizioni pirandelliane sul personaggio.⁶³

Nelle osservazioni che già il Capuana⁶⁴ aveva fatto sull'affinità tra *allucinazione artistica e allucinazione spiritica*,⁶⁵ sulla nascita⁶⁶ e sulla tipologia dei personaggi nati della fantasia dello scrittore (personaggi che divenuti entità

⁵⁹ Non è senza significato che, nella prima stesura del *Fu Mattia Pascal*, all'inizio del V capitolo (*Maturazione*) Pirandello si dilunghi in considerazioni di carattere teosofico derivate dal Leadbeater (stornate poi nell'edizione Treves del 1910) anche se, come è tipico di Pirandello, del suo nome non si faccia cenno.

⁶⁰ E anche da Goethe, fonte peraltro dello stesso Séailles. Mi permetto di rinviare al mio saggio *La persistenza e la metamorfosi – Pirandello e Goethe*, Sciascia, Caltanissetta-Palermo 1997.

⁶¹ Libro pubblicato prima nel 1901 a Londra *Thought Forms* e poi tradotto in francese *Les formes-pensées*. Si rinvia ancora a A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit., pp. 70-71 e p. 159, n. 7.

⁶² Cfr. R. SANTORO, *Pirandello teosofo nella biblioteca di casa Paleari* cit. Influssi da ormai quasi certe letture dei libri di Annie Bésant e del Leadbeater e della formulazione del rapporto esistente tra autore e personaggi da lui stesso plasmati, i quali vivono poi di vita propria sino all'estrema conseguenza dei "personaggi in cerca di un autore" sono stati individuati in ordine sparso in più di un racconto del Siciliano: *Lontano* («Nuova Antologia», gennaio 1902), *Stefano Giogli, uno e due* («Il Marzocco», 18 aprile 1909) *Una piastra e quattro centesimi*, che poi avrà come titolo *Lo spirito maligno* («Corriere della Sera», 22 maggio 1910); *La tragedia d'un personaggio* («Corriere della Sera», 19 ottobre 1911).

⁶³ Già L. TONELLI, *Alla ricerca della personalità*, Catania 1929, p. 11 aveva osservato acutamente l'affinità tra Capuana e Pirandello nella *Conclusione della Voluttà di creare* di Capuana «dove i personaggi incompiuti sono spasimanti di desiderio per una piena realizzazione vitale». Vedi A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit., p. 16.

⁶⁴ Vedi A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit.

⁶⁵ *In Spiritismo?* alle pagine 219-225 segnalato A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit., un passo che anticipa la formulazione pirandelliana.

⁶⁶ Ivi, pp. 241-247.

autonome, dotate di vita propria, possono ribellarsi⁶⁷ a chi li ha creati o, se imperfetti, possono chiedere di essere portati a termine da un altro scrittore) Pirandello aveva potuto trovare più di un suggerimento per lo sviluppo della geniale invenzione del *personaggio in cerca d'autore*.

Le analisi capuane costituiscono un precedente imprescindibile per lo scrittore agrigentino che, per così dire, poteva trovare già “*scodellate*”,⁶⁸ nei testi del Capuana, le sue stesse ipotesi creative.

Capuana aveva elaborato e sviluppato criticamente l'idea dell'indipendenza del personaggio nel saggio *La crisi del romanzo*⁶⁹ e poi ne *Gli Ismi contemporanei*,⁷⁰ in cui, alcune considerazioni si impongono come il precedente teorico più immediato delle soluzioni pirandelliane:

E quando quella creatura viva si è impossessata dell'immaginazione dell'artista non si lascia più guidare o comandare; lei comanda e guida, lei agita, sconvolge, imbrogli e scioglie a suo modo gli avvenimenti, senza che l'artista possa disubbidirle... Un romanziere ha l'obbligo di dimenticare, di obliterare se stesso, di vivere la vita dei suoi personaggi.⁷¹

Quasi impossibile, per Pirandello, sottrarsi alle suggestioni critiche di Capuana, le cui teorie erano già state felicemente utilizzate da lui per l'articolo sul teatro, *l'Azione parlata* 1899, in cui l'autore

deve diventare il personaggio, immedesimarsi con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole.⁷²

La tipologia del personaggio pirandelliano riceve di fatto un forte contributo dalle analisi capuane e si sviluppa inoltre in un arco cronologico

⁶⁷ Come l'Augusto Perez di *Niebla*, a sostegno della sua ribellione, si avvale delle stesse teorie proclamate in più scritti da Miguel Unamuno «Non è stato lei che ha sostenuto che Don Chisciotte e Sancho Panza non sono reali come Cervantes...». Insomma, se non esistessero i personaggi, non esisterebbe l'autore. Sono i personaggi che consentono all'autore di esistere e non viceversa.

⁶⁸ Il termine è di Pirandello in *L'uomo la bestia la virtù* e si riferisce al *decolleté* prospero della signora Perella.

⁶⁹ Il saggio apparve su «Le Grazie», 16 gennaio 1897.

⁷⁰ Giannotta, Catania 1898.

⁷¹ L. CAPUANA, *Scienza della letteratura*, Giannotta, Catania 1902, p. 18.

⁷² Cfr. *L'azione parlata*, «Il Marzocco», 7 maggio 1899, ora in L. PIRANDELLO, *Saggi poetiche cit.*

in cui gli studi del Capuana erano già stati tutti pubblicati⁷³ e quindi erano ampiamente fruibili da Pirandello, anche se è ipotizzabile e presumibile che gli scrittori abbiano attinto alle stesse fonti, in particolare ai testi citati di Leadbeater e Bésant.⁷⁴

Le «esoteriche formulazioni del Leadbeater» spiegavano infatti come «la forza del pensiero può dare vita non solo a forme e fisime immaginarie, ma anche ad esseri reali e percepibili»⁷⁵ – e confermavano l'identità tra forza psichica, capace di «oggettivare, materializzare il pensiero, dagli forma visibile e tangibile» e intelletto immaginativo».⁷⁶ Soprattutto, esse proponevano l'idea di un personaggio che, nato per genesi spontanea dalla fantasia dell'autore, una volta «immerso nell'essenza (elementale) plastica del piano astrale» assume «forma di un essere vivente, e una volta formato non è più del tutto sotto il controllo del suo creatore».⁷⁷

Ma è ancora Capuana, questo inquieto e affascinante letterato-scienziato, eclettico e dinamicamente curioso di tutto che, in un passo straordinariamente suggestivo di *Nuovi ideali di arte e di critica* (1899) sembra offrirci la chiave più adeguata per introdurci nel mondo *oltrano*⁷⁸ de *I giganti della montagna*, sintesi e acme di tutte le risorse del paranormale e del teosofico, sfruttate in prodigiosa e magica cooperazione.

Le originali affermazioni di questo passo del Capuana sembrano lanciarsi in ipotesi avveniristiche, quasi profetiche su una possibile arte del futuro che, liberata dai vincoli e dai limiti della materialità del mezzo espressivo (marmo tela parola), potrebbe realizzarsi come reificazione immediata, visibile dell'*intelletto immaginativo*:

Immagina dunque cosa potrà essere l'opera d'arte quando il pensiero non incontrerà più ostacoli nel marmo nella tela nella parola... quando l'opera d'arte si esplicherà e si formerà con la stessa rapidità e la stessa nettezza dell'idea, cioè quando *il pensiero diventerà visibile, tangibile quantunque fuggevo-*

⁷³ *Spiritismo?* 1884, *La crisi del romanzo* 1894, *Ismi contemporanei* 1897, *Scienza della letteratura*, 1902.

⁷⁴ Libro pubblicato prima nel 1901 a Londra *Thought Forms* e poi tradotto in francese *Les formes-pensées*. Si rinvia ancora a A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit., pp. 70-71 e p. 159, n. 7.

⁷⁵ A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello* cit., p. 63.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ivi*, p. 66, si cita il passo del Leadbeater sia in inglese che in francese.

⁷⁸ L'aggettivo è di Pirandello.

*le... quando insomma le creazioni dell'intelletto immaginativo, vivranno... fuori di noi.*⁷⁹

Ed è proprio quello che avviene nella Villa della Scalogna, il cui padrone, non a caso, è il mago *Cotrone*. La magia dell'arte crea eventi straordinari, prodigi che non hanno più bisogno di mezzi materiali per verificarsi e che sono possibili solo nel mondo della fantasia e della sovrarealtà, ai confini della coscienza e dell'esistenza, in un *Tempo e luogo indeterminati; fra la favola e la realtà*.

Qui, dove i margini tra psichico e fenomenico sono fluidi e interscambiabili e dove scorre libero il movimento della vita, tutto può accadere: possono apparire *entità misteriose, nascere altre infinite realtà e vaporare i fantasmi*.⁸⁰

Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi.⁸¹

I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andare a cercarli lontano: basta farli uscire da noi stessi. Facciamo i fantasmi. Tutti quelli che ci passano per la mente.⁸²

I fantasmi (dal greco *fantazein*) nati dall'immaginazione creativa sono della stessa natura di quelli evocati dal mondo ultrasensibile, si confondono e fondono con essi e possono convivere, secondo la visione teosofica, anche con molti altri esseri non percepibili dai nostri limitati cinque sensi:

L'orgoglio umano è veramente imbecille... Vivono di vita naturale sulla terra... altri **esseri** di cui nello stato normale noi uomini non possiamo avere percezione ma solo per difetto nostro, dei cinque nostri limitatissimi sensi.⁸³

Agli orli della vita, in una dimensione atemporale e metapsichica, in uno spazio-tempo indeterminato, forse quello stesso del *piano astrale* della teosofia in cui il pensiero si immerge (*plonger* è il verbo usato dal Leadbeater!)

⁷⁹ *Nuovi ideali di arte e critica* cit. Il grassetto è nostro.

⁸⁰ Non è forse inutile ricordare che il titolo iniziale del I atto dei *Giganti della Montagna* era *I fantasmi*, pubblicato su «Nuova antologia» nel dicembre del 1931.

⁸¹ *I giganti della Montagna* cit., p. 1253.

⁸² *Ivi*, p. 1252.

⁸³ *Ibid.*

nell'essenza elementale, i *sogni*, i *fantasmi*, *gli spiriti*, i *personaggi* possono assumere spontaneamente una loro autonoma consistenza:

Siamo qua come agli orli della vita gli orli a un comando si distaccano: entra l'invisibile... Avviene ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia.⁸⁴

Vaporano i fantasmi... E allora è una continua sbornatura celeste: respiriamo aria favolosa... Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo, voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati a ogni gomito d'ombra.⁸⁵

Questo stato di magica ed indifferenziata leggerezza creativa presuppone l'aver oltrepassato il limite della materialità e della corporeità (il corpo è *tenebra e pietra*), essere su altro piano – quello astrale – (*agli orli della vita*) ed essersi liberati di tutto, diventando, come già Vitangelo Moscarda,⁸⁶ *missionari della vita*:

Io mi sono dimesso. Dimesso da tutto: liberata da tutti questi impacci ecco che l'anima ci resta grande come l'aria piena di sole e di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti superflua e misteriosa materia di prodigi che ci disperde e solleva in misteriose lontananze. *Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome.*⁸⁷

Gli accadimenti paranormali, le evocazioni spiritiche, le improvvise musiche e i suoni misteriosi, le luci, i colori, i lampi, tutte magie delle Villa e del Mago Cotrone, magie cioè dell'arte e dell'intelletto immaginativo, provengono da un *oltre* in cui si annullano i confini tra reale e immaginario, ormai totalmente unificati nello stesso flusso di energia che li permea e li accoglie e in cui, uomo, natura, cose, parlano le stesse parole nell'incanto indistinto e nell'indefinito primigenio che è lo scorrere in noi dell'*anima* stessa del cosmo.

In questo mondo magico, fatto di sogni e di realtà ultrasensibili, dunque, *persone e personaggi*, non più separati da un ipotetico e fittizio grado di realtà, azzerano tutte le differenze e fluttuano, indistinti, nel *gran mar dell'essere*.

⁸⁴ *I giganti della montagna* cit., p. 1251

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ L. PIRANDELLO, *Uno nessuno centomila* cit.

⁸⁷ *Id.*, *I giganti della montagna* cit., p. 1345.

Ed ecco sembra venirci incontro di nuovo l'Augusto Perez di Unamuno; nel suo complesso e splendido linguaggio ci fa comprendere che non esistono differenze tra *ente di finzione e creatura umana* né tra reale ed immaginario, consegnandoci un mondo immerso nella *nebbia*⁸⁸ di fragili costruzioni mentali: «Entità immaginaria? Entità reale? Reale come l'immaginazione, ovvero immaginaria come la realtà».⁸⁹

⁸⁸ *Niebla-nivola* sono i termini usati da Unamuno per definire il suo genere di novella, ma anche corrispondono alla *nuvola di probabilità* della fisica quantistica!

⁸⁹ M. DE UNAMUNO, *Nebbia*, Fazi editore, Roma 2003, p. 233.

Pasquale De Cristofaro

SEI PERSONAGGI, TRE CONGETTURE E UN AZZARDO

Premessa

«Per salvare il teatro bisogna distruggere il teatro. Gli attori e le attrici devono tutti morire di peste. [...] Essi rendono l'arte impossibile».¹ Questo, il grido di rivolta dell'attrice più famosa e più idolatrata dalle platee di tutto il mondo, la «divina» Duse, contro il teatro suo contemporaneo dove imperano sciatterie, clichés e manierismi. Il suo grido di dolore presto diventa un manifesto per tutti coloro che intendono muovere una guerra senza tregua allo stanco e inerte palcoscenico ottocentesco. Sulla sua scia, molti altri artisti, interni o prossimi alle scene, vagheggiano e operano un radicale rinnovamento del teatro. Tra utopie, tentativi e tanti fallimenti matura l'idea nuova della «regia».² La sua affermazione modificherà e rivoluzionerà le grammatiche e le pratiche della rappresentazione sia nella sua versione riformistica, sia in quella più eversiva. È indubitabile, insomma, che il suo impatto sia stato decisivo per lo sviluppo del futuro teatro. Il Novecento, al suo inizio, con l'esplosione delle avanguardie, chiude definitivamente i conti col «naturalismo» e provoca e determina una diversità di approcci alle scene così varia che è difficile trovare in altre epoche una pari ricchezza di proposte poetico-ideologiche. Il palcoscenico, dopo essere stato nell'Ottocento

¹ F. MAROTTI, *Amleto o dell'oxymoron*, Bulzoni, Roma 2001, p. 17.

² Sulla nascita della regia: C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008; P. PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990; M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003; L. SQUARZINA, *Il romanzo della regia*, Pacini Editore, Pisa 2005; M. FAZIO, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2006; F. PERELLI, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016; L. MANGO, *Il Novecento del teatro*, Carocci, Roma 2019; G. ZANLONGHI, *La regia teatrale nel secondo Novecento*, Carocci, Roma, 2020.

luogo di guerre sante tra attori-mattatori e autori frustrati, ora diventa il luogo d'elezione per le invenzioni e l'affermazione di questo nuovo personaggio carismatico che, in molti casi, assurgerà a vero demiurgo ed unico suo concertatore. La storia della regia trova uniti all'inizio personalità quali Appia, Stanislavskij, Craig, Mejerchòl'd, Copeau, Reinhardt, e tanti validissimi artisti in tutta Europa.³ Essa, pur nelle diversità d'approccio, ripensa profondamente l'evento scenico cercando di trasformarlo, da luogo d'incontro di linguaggi eterogenei, in un'arte autonoma con una propria unitarietà e dignità. Alla discreta «mimesi» raggiunta dai riformisti naturalisti e la loro assoluta fedeltà al testo, qui, si contrappone la volontà ferma di modificare la scena da luogo di feriali lacerti di vita quotidiana in luogo di evocazioni e di sogni. Infatti, a cominciare dalla teorizzazione simbolista si impone da subito un'avversione nei confronti del palcoscenico naturalista affastellato d'oggetti e di cose senza poesia. La *pars destruens* dei rinnovatori, iscritti alle avanguardie primo Novecento, farà piazza pulita della piatta riproduzione fotografica di salotti, tinelli e camere da letto che spopolano sulle più importanti ribalte europee per tornare allo spazio vuoto, nudo, delle grandi epoche teatrali. Se questo è vero, allora, anche i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Luigi Pirandello possono legittimamente ben figurare in questo lungo elenco di nuove proposte tese a cambiare radicalmente il teatro nel vecchio continente.

Prima congettura

All'altezza del 1921 in Italia non c'è neppure la parola per definire la regia e il regista. Ancora in uso è la dicitura di capocomico o, al massimo, direttore. Questi, infatti, sono i termini che Pirandello usa nei «Sei personaggi» per designare il nuovo protagonista del «fare teatro». Detto questo, però, non si può non tener conto che lo spazio nudo del capolavoro pirandelliano rappresenta un'invenzione straordinaria che porrà l'attardato e/o anomalo teatro italiano alla pari con le altre e più nuove scene mondiali. Per i miracoli o prodigi basterà uno spazio vuoto, appunto. In quella forma primordiale, ancestrale quasi, si può accogliere l'inatteso, si può assistere alla

³ Sul tema del rapporto fra la regia e la sua pratica pedagogica: F. CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria & Spettacolo, Roma 2006; *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Il Mulino, Bologna 1986; F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988.

visione di una realtà desiderata, radicalmente diversa da quella quotidiana. Ecco, il vero colpo di genio, riconsiderare semplicemente il palcoscenico, come avevano fatto le grandi epoche teatrali greche ed elisabettiane, come il luogo delle apparizioni. Il luogo dove sono possibili suggestioni oniriche e i deliri dell'allucinazione. Uno spazio sia fisico che mentale che fa precipitare lo spettatore dentro un vortice di libere associazioni permettendogli di vivere un'esperienza senza alcun altro confronto. Pirandello trova così una fortissima analogia tra l'apologia del «morto» in quanto ricordato e ancora desiderato da chi rimane in vita e la poetica del «personaggio» teatrale nato dalla creatività dello scrittore. Questa lettura antropologica che unisce i morti ai personaggi sposta il discorso pirandelliano sul versante luttuoso-funebre. Entrare in scena significa essere desiderati, pensati, evocati. Morire per rinascere grazie al grembo materno della fantasia dello scrittore. Non è un caso, allora, che creare un personaggio equivale a partorirlo. L'autore manifestando il suo cinico disinteresse verso i suoi personaggi tenta comunque di toglierli dal caos della loro esistenza per trasformarli in calchi non più soggetti alla mutabilità del tempo. Quel tempo che trascorrendo, inesorabilmente, ci ferisce nel nostro più profondo desiderio di eternità. La scena, allora, diventa lo spazio ambiguo e contraddittorio che sperimenta la possibilità di vincere il frustrante e angosciante senso di finitudine che ci attanaglia. Ciò detto, d'ora in avanti, cambio passo e lascio queste riflessioni ai tanti studiosi che su queste questioni hanno detto, nel tempo, cose molto più sagge di quelle che potrei aggiungere, e, da uomo di teatro, provo ad assecondare, alcune congetture che a partire dalla scena nuda, soccorreranno il mio discorso. Comincio da quel testo di Cechov, *Il Gabbiano*, che ha sempre rappresentato per noi che facciamo teatro una pietra miliare. Scritto nel 1895 e rappresentato per la prima volta l'anno successivo (fu un clamoroso insuccesso), questo testo si rivelerà in tutta la sua grandezza qualche anno dopo, nel 1898, nella famosissima messa in scena di Stanislavskij. Nel primo atto, siamo nella tenuta di Sorin, stanco e annoiato funzionario dell'amministrazione pubblica zarista, sul lago, al tramonto. Nell'ampio viale che conduce al fondo del parco verso il lago, lo sguardo inciampa in un teatrino (poche povere tavole nude e senza arredo) allestito per uno spettacolo familiare dal suo giovane nipote, il velleitario Costantino, che vuol rappresentare il suo nuovo lavoro drammaturgico, un monologo dal gusto lirico-decadente (fatto degno di nota sarà che il Costantino nella versione di Stanislavskij sia stato interpretato dal suo allievo-eretico, Mejerchol'd). Il giovane è figlio della grande attrice delle scene imperiali, Irina Arkadina, che presenzierà all'evento e il monologo è interpretato dalla giovane Nina, innamorata di Costantino. La recita, però, sarà un disastro. Troppo diverso il

testo del giovane ribelle dalle attese di un pubblico, seppure amico e familiare, avvezzo a forme drammatiche concluse e borghesi. Il doloroso insuccesso scatenerà la rabbia del giovane verso la madre che, fedele al realismo e non comprendendo il monologo del figliolo, scompostamente si lascia andare a caustici commenti. Ma al di là della storia, molto bella e molto complessa, qui, interessano quelle poche e povere assi di legno che fanno da inciampo allo sguardo dello spettatore. Una scena dentro l'altra; una doppia scena, tipico esempio di metateatro. Mentre la scena-cornice rappresenta realisticamente un parco con alberi, prato e seggiole di campagna, la scena della rappresentazione che tende a cambiare le regole del gioco del teatro è un tavolo nudo senza oggetti e scene con solo la vista del lago a fare da sfondo. È come se anche Cechov, ormai stanco di un *décor* naturalistico tutto copia «simil-vero» del mondo, immedesimandosi col giovane Costantino, optasse per uno spazio svuotato dagli inutili orpelli, così cari all'occhio retinico degli habitués delle platee dell'epoca, per dare una spallata al vecchio sistema. Ma sentiamolo Costantino in tutto il suo feroce «scontento»:

M'ama, non m'ama – m'ama, non m'ama – m'ama, non mi ama. (Ride) Vedi, mia madre non mi ama. Altro che! Le piace vivere, amare, portare camicette chiare e io ho venticinque anni e non faccio che ricordarle che non è più giovane. Quando io non ci sono lei non ha che trentadue anni, se arrivo io diventano quarantatré, e per questo mi odia. Sa anche che io non accetto il teatro. Lei il teatro lo ama, le sembra di compiere un servizio per l'umanità, per la sacra arte; per me invece il teatro contemporaneo è una routine, un pregiudizio. Quando si alza il sipario e, alla luce della sera, in quella camera con tre pareti questi grandiosi talenti, questi sacerdoti dell'arte sacra rappresentano gli uomini intenti a mangiare, bere, amare, camminare, a portare la propria giacca; quando da quadri e frasi grossolane si sforzano di trarre una morale, una morale meschina, comprensibile a tutti, utile agli usi quotidiani; quando in mille varianti mi ripropongono la stessa cosa, la stessa, la stessa; allora io scappo, scappo come Maupassant scappava dalla torre Eiffel, che gli offuscava il cervello con la sua volgarità. [...] Sono necessarie forme nuove. Nuove forme sono necessarie, e se queste mancano, allora è meglio che niente sia necessario.⁴

Al di là d'ogni altra considerazione, in questa battuta emerge come meglio non si potrebbe l'insoddisfazione sempre più pressante verso un teatro che non corrisponde più ai nuovi bisogni di un'umanità che è «sull'orlo di

⁴ A. CECHOV, *Teatro*, trad. it. G.P. Piretto, Garzanti, Milano 1989, pp. 250-51.

un abisso». Abbandonate le vecchie e rassicuranti certezze, il mondo contemporaneo, senza più Dio né valori eterni in cui prestare fede, deve per forza lasciarsi tentare dal mare aperto, dal «Caos» primordiale, dove più che la confusione, a regnare è l'aporia e l'indeterminatezza di un «campo aperto». In un tempo in cui la distinzione tra passato, presente e futuro è solo un'illusione, e l'eternità dell'opera d'arte, una meschina speranza; in un mondo dove, oltre a risuonare angosciante il «maledetto sia Copernico», si è pure, contemporaneamente, prodotto un umoristico «strappo nel cielo di carta», non si può continuare a stare al mondo come se tutto ciò non avesse delle serie conseguenze sulle provate coscienze della gente. E questo è vero anche nello studio e nella descrizione del «personaggio uomo» che è compito specifico del romanzo e del teatro. Anche il teatro moderno, più che spiegare, deve interrogare l'uomo e la sua più profonda natura dopo che si è rotta definitivamente la tregua tra lui e la società, tra lui e il mondo. Per questo motivo, l'arte del '900 non potrà che essere l'arte della domanda disperata, dell'interrogativo continuo sull'uomo e sul mondo. E allora, continuando in queste mie ardue peregrinazioni, ecco venirmi incontro, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, uno strano e folgorante romanzo, pubblicato nel 1910 da Rainer Maria Rilke, dove il protagonista, in uno snodo cruciale del libro, dice:

Fuori molte cose sono cambiate. Come non so. Ma nell'intimo e davanti a Te, mio Dio, nell'intimo davanti a Te, Spettatore: non siamo uomini privi di azione? Scopriamo di non conoscere la parte, cerchiamo uno specchio, vorremmo toglierci il trucco, rimuovere il falso, essere reali. Ma da qualche parte ci rimane un residuo di travestimento, e lo dimentichiamo. Una traccia di esagerazione ci resta nelle sopracciglia, non notiamo che gli angoli della bocca sono piegati. E così andiamo in giro, oggetti di scherno e dimezzati: né esseri viventi né attori.⁵

È ora opportuna una lunga citazione sempre da questo libro proprio per rendere più credibile il mio discorso. Infatti, sarà proprio in un teatro antico vuoto e visitato quando non c'è spettacolo a rivelare, al protagonista, l'epifania del Dio:

Fu nel teatro d'Orange. Senza alzare del tutto gli occhi, cosciente soltanto della rustica rovina che forma oggi la sua facciata, ero passato dalla picco-

⁵ R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Adelphi, Milano 1992, p. 170.

la porta a vetri del custode. Mi trovai in mezzo a rocchi di colonne coricati e a piccole altee, che solo per un istante mi nascosero le gradinate, lì aperte come una conchiglia spartita dalle ombre del meriggio quale immensa, concava meridiana. Mi diressi, rapido da quella parte. Sentivo, nel salire tra le file dei posti a sedere, come in quello spazio sempre più scemasse il mio peso. Sopra, un po' più in alto, alcuni stranieri mal distribuiti si aggiravano con curiosità oziosa; i loro abiti erano sgradevolmente nitidi ma le loro proporzioni erano inavvertibili. Mi seguirono un istante con lo sguardo, meravigliandosi della mia piccolezza. Questo bastò perché mi voltassi dall'altra parte. Ero del tutto impreparato. Recitavano. Stava svolgendosi un dramma immenso, sovraumano, il dramma della possente parete di quella scena che si mostrava nella sua tripartita struttura verticale di una vastità rimbombante, quasi schiacciante, e di colpo, nel suo eccesso, piena di misura. Cedetti a un felice sbigottimento. [...] Quell'ora, adesso lo capisco, mi escluse per sempre dai nostri teatri. [...] Oggi i drammi cadono in briciole attraverso il setaccio bucato delle scene, si ammucchiano e vengono spazzati via, quando ce n'è abbastanza. È la stessa realtà mezza cotta che si trova nelle case e per le strade, solo che se ne accomuna più di quanta non ne entri in una sera. (Siamo dunque sinceri: non abbiamo un teatro, come non abbiamo un Dio: per averli occorre una comunanza).⁶

La pagina successiva, Malte la dedica alla divina Duse, elogiandola per la sua recitazione in «levare», dice:

È vero, eri figlia d'arte, e quando i tuoi recitavano, volevano essere visti; ma tu tralignasti. La professione doveva diventare per te quello che per Marianna Alcoforado, senza che ne dubitasse, fu il velo monacale, un travestimento fitto e abbastanza durevole per starvi dietro in una miseria senza limiti, con il fervore che rende beati i Beati invisibili.⁷

L'ampiezza delle citazioni riportate mi sono sembrate opportune perché altrimenti il lettore avrebbe fatto fatica a seguirmi. Il teatro d'Orange agli occhi di Malte/Rilke appare come una vera e propria scena epifanica: la soglia dove transitano il visibile e l'invisibile. Qui, il teatro si fa un vuoto che risucchia, un vortice che chiama dentro, mentre gli eventi e il loro accadere, il fare e l'agire del mondo, rimangono fuori, al di là del grande muro. Così come solo la Duse, tra gli attori, sembra aver capito la lezione del muro-maschera

⁶ Ivi, pp. 170-71.

⁷ Ivi, p. 172.

del teatro d'Orange; la sola in grado di proporsi come un modello di una recitazione tutta costruita sul gioco del visibile e dell'invisibile, del mostrare e del nascondere, o più precisamente, del mostrare col nascondere. Nella distanza rilkiana dalla materialità della scena e dalla «carne» degli attori è non solo possibile rinvenire echi e suggestioni di quel magico mondo di Cotrone dei «Giganti», quel mondo «agli orli della vita», dove sono più che mai lontani «i teatri delle città», buoni per i topi e dove il sogno diventa l'unica verità possibile, ma anche la terribile battuta del figlio rivolta al capocomico nell'ultima parte dei «Sei personaggi» che recita:

Ah, sì! Grazie! Ma non ha ancora compreso che questa commedia lei non la può fare? Noi non siamo mica dentro di lei, e i suoi attori stanno a guardarci da fuori. Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di più, non contento d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi?⁸

Qui, si evidenzia tutta la distanza siderale che passa tra la poetica del naturalismo per la quale basta un normale specchio che riflette la realtà, rispetto alle poetiche dell'avanguardia primo Novecento dove quello stesso specchio, quando non si è completamente infranto, ha ora una superficie concava e/o convessa che restituisce una realtà sconcia e alterata.

Dopo Cechov e Rilke, sarà ancora un palcoscenico vuoto e nudo a promuovere i «Demoni dell'esperimento» di questa nuova generazione di teatranti, la sala del Vieux Colombier di Copeau a Parigi. Fucina di grandi attori e registi, qui, Copeau ipotizza una sala priva di lussuosi arredi, senza velluti e senza sipario. Un palcoscenico povero che diventa il simbolo più eloquente del suo modo fortemente etico di intendere il teatro. Tutta la sua ricerca è mirata alla conquista di uno stato naturale dell'attore, in un suo agire e reagire non falsati dall'eccessiva premeditazione.

Tre esempi che vanno a supportare la mia tesi iniziale dello spazio vuoto dei «Sei personaggi», come quella nudità necessaria a Pirandello per fare tabula rasa e ricominciare daccapo a «risillabare» il teatro. Questa vertigine dello spazio vuoto, purtroppo, durerà solo mesi. Presto si riempirà di nuovo e, questa volta, sarà il finto/vero di una villa primo Novecento malamente truccata da corte medievale nello straziante e inatteso, *Enrico IV*.

⁸ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1993, p. 87.

Seconda congettura

Il rapporto dell'agrigentino nei confronti del mondo dello spettacolo e degli attori presenterà atteggiamenti vari e contraddittori. Come un bizzarro pendolo, oscillerà tra repulsioni, perplessità e, da un certo tempo in avanti, adesioni entusiastiche. Finirà, lui stesso per diventare «capocomico», raggiungendo proprio grazie al suo teatro la notorietà mondiale e lo stesso Nobel per la Letteratura che si aggiudica nel 1934. Troppo nota la sua fascinazione giovanile per la ribalta che addirittura professa di voler conquistare come se fosse il suo «regno promesso». In realtà, a queste un po' troppo giovanili velleità, subentrerà un suo lungo allontanamento dalle luci della ribalta. Dopo la giovinezza vissuta sempre in fuga da qualcosa (come i suoi personaggi dei suoi romanzi maggiori), Pirandello, finalmente, si sposa con Antonietta Portulano e pensa di mettere un po' di tranquillità alla sua giovanile irrequietezza. Da questo matrimonio, più croce che delizia, invece, scaturiranno molti momenti terribili che lo costringeranno ad una infelicissima esistenza. Ma questa è un'altra storia, fin troppo nota e che, qui, non riproporrò perché esula dall'interesse di questo scritto. Continuiamo. Solo nel 1910, su richiesta e sollecitazione del suo amico Martoglio, alcuni suoi atti unici andranno in scena. La sua affermazione, però, dovrà attendere ancora qualche anno. Dopo la miracolosa parentesi di *All'uscita*, un gioiello di atto unico che scrive nel '16 dove mette insieme morti e vivi come aveva già fatto nella novella, *Colloquio coi personaggi*, sarà solo nel 1917, in piena guerra (terribile ferita e non facilmente rimarginabile per il nostro), che Pirandello comincia ad affermarsi come drammaturgo presso un pubblico più vasto che sembra mostrare una sempre più forte ed evidente curiosità verso le sue opere. E così, anche il suo rapporto con gli attori, vivrà momenti alterni tra ammirazioni e repulsioni, pensiamo al suo disturbatissimo rapporto con Angelo Musco, per fare un solo esempio. In realtà, il suo idealismo lo aveva presto condotto a diffidare dell'artisticità degli attori. Negli scritti accademici, *L'azione parlata* del 1899 e in *Illustratori, attori e traduttori* del 1908, Pirandello, infatti, denuncia senza mezzi termini il tradimento dell'attore-interprete che risulterà sempre inferiore alla purezza dell'opera originaria dello scrittore. Questo suo sguardo così negativo è frutto anche della sua iniziale incapacità di rapportarsi con un sistema teatrale italiano dove regna incontrastato il grande attore, da una parte, e una compagnia ancora obbediente a regole imposte dalla tradizione. Gerarchie e «ruoli» che finiscono per essere dei forti impedimenti per la creatività degli autori che, nella prova muscolare con gli attori, finiscono sempre per avere la peggio. A tale proposito, interessantissimo sarà il carteggio che intercorrerà tra Pirandello

e Ruggeri che, seppure più colto e raffinato del farsesco Musco, mostrerà sempre molta fermezza sulle incertezze drammaturgiche del nostro. Nonostante, ciò, è su Ruggeri che costruirà alcuni dei personaggi più famosi del cosiddetto periodo del «salotto dialettico», promuovendo di fatto il ruolo del promiscuo/brillante ai vertici della vecchia gerarchia. La figura del *raisonneur* avrà lui come modello, eleggendolo, spesso, a suo ideale alterego in scena. Ruggeri, sulla scia del grande Virgilio Talli, in quegli anni, rappresenterà l'attore con un grande autocontrollo dei suoi mezzi e di sé stesso; freddo, lucido, e, al tempo stesso, capace di privilegiare un lavoro più attento sulla parte riuscendo a giustificare tutti i più interni movimenti interiori. Un teatro, questo, tutto al maschile anche perché l'unica attrice per la quale converrebbe scrivere, in quegli anni, è già stata opzionata e stregata dal suo grande rivale D'Annunzio, la divina Duse. Successivamente, arriverà Marta Abba e sarà tutta un'altra storia. Ma per tornare a noi e alla compagnia che affronterà al Valle quel 9 maggio del 1921 una platea in attesa di una clamorosa novità, Pirandello sceglie la compagnia di Dario Niccodemi. Le prove vanno avanti per tre settimane (un piccolo record, in genere durano molto meno tempo) e la distribuzione vede nei panni della figliastra, Vera Vergani, il Padre, sarà Luigi Almirante. La compagnia Niccodemi è una compagnia che pur non avendo grandi individualità si sta imponendo proprio per la sua capacità di offrire buoni attori in ogni ruolo, anche i più piccoli. Niccodemi è lontano dall'abitudine del tempo di organizzare compagnie dove a far da corona all'attore mattatore ci sia un gruppo di comprimari e generici mediocri. Ma nonostante il cambio di passo impresso da Niccodemi, il testo cadrà malamente con il pubblico a gridare alla fine, «manicomio, manicomio». Molte sono le cause di questo clamoroso insuccesso, impreparazione del pubblico ad una novità così sconvolgente, la storia malata di una «famiglia che uccide», gli attori perplessi e non convinti fino in fondo dei loro personaggi, le invidie d'un ambiente rissoso e vacuo dei circoli artistici della capitale. Quel che mi interessa, però, è, ora, analizzare la figura del «capocomico» nel testo del '21, che diventerà, Direttore, in quello del '25. Roberto Alonge, tra i maggiori studiosi di Pirandello, ha più volte messo in evidenza che Pirandello salvò solo il capocomico, dalla lista della sua violenta doglianza nei confronti delle maestranze teatrali. Rispetto agli attori, svogliati e impreparati, il capocomico mostrerebbe una maggiore sapienza, una più spiccata sensibilità e, addirittura, doti autoriali quando interviene deciso a mettere ordine nella storia che i personaggi hanno così confusamente presentato. Tutto apparentemente giusto, ma... Intanto, Pirandello ce lo mostra completamente calato nei vizi più biechi della scena; prudente quanto basta per depotenziare la bomba del mancato incesto e farlo virare

in un «pasticcetto romantico», e incapace, alla fine, di afferrare quale sia il dramma vero di quella vicenda continuamente interrotta. Una storia che non conclude per la mancata volontà di dare seguito alla creazione da parte di un autore di romanzi che lascia in uno stato di dolorosissimo abbandono e incompiutezza i personaggi abbozzati dalla sua immaginazione e che restano irrealizzati in una sorta di limbo. Che il dramma, insomma, è proprio questo, un limbo/scena che non riesce a restituire una più intensa realtà. Un capocomico, assolutamente, non all'altezza dell'arduo problema posto da Pirandello di come si possa passare dalla finzione alla vita, senza il tramite della simulazione, cioè dello spettacolo. Una riflessione a parte merita la funzione e il ruolo del suggeritore. Anche qui, è stato detto che l'atteggiamento ostativo di Pirandello nei confronti del suggeritore ne fanno un alfiere del rinnovamento del teatro italiano. Eliminare il suggeritore, come più volte Pirandello afferma in varie sue dichiarazioni, è cosa buona e giusta. Detto questo, faccio notare che sarà proprio al suggeritore che Pirandello, nel testo analizzato, affida il compito importante e «sulfureo», di trascrivere le vicende dei Personaggi nei segni veloci della stenografia. Geroglifici, questi, di una irrealizzata e contraddittoria modernità; unici segni capaci di fermare la memoria di quelle inquietanti presenze. Antonin Artaud, oltre ad essere stato un acutissimo recensore dello spettacolo dei «Sei personaggi» parigini, sarà il suggeritore, in una ripresa dello spettacolo di Georges Pitoëff. Mi piace pensare che in questo ci sia il segno di una misteriosa alchimia. Forse, solo la visionarietà di Artaud, nel teatro del Novecento, può essere comparata all'apparizione dei Personaggi.

Terza congettura

Nel testo pirandelliano il metateatro convive sia come «teatro nel teatro» (doppio palcoscenico), sia come una riflessione «del teatro sul teatro». «Teatro nel teatro», quando, ad un certo punto della vicenda, diventa chiaro al pubblico in sala di avere in scena un proprio «doppio». I personaggi (gli attori nel dramma) della rappresentazione presentata davanti al pubblico reale divengono ad un certo punto pubblico essi stessi di un'altra rappresentazione, quella dei Personaggi, che si svolge sulla scena. Detto questo, vorrei fare un brevissimo cenno alla struggente battuta della figliastra rivolta alla piccola e sventurata sorellina sulla natura stessa del teatro (teatro sul teatro) che, nel testo del '21, apre la seconda parte e che, successivamente, nella versione del '25, viene spostata subito prima del rovinoso finale:

Povero amorino mio, tu guardi smarrita, con codesti occhioni belli: chi sa dove ti par d'essere! Siamo su un palcoscenico, cara! Che cos'è un palcoscenico? Ma, vedi? Un luogo dove si giuoca a far sul serio. Ci si fa la commedia. E noi faremo ora la commedia. Sul serio, sai! Anche tu... (l'abbraccerà, stringendosela sul seno e dondolandosi un po') Oh amorino mio, amorino mio, che brutta commedia che farai tu! Che cosa orribile è stata pensata per te! Il giardino, la vasca... Eh, finta si sa! Il guaio è questo carina: che è tutto finto qua! Ah, ma già forse a te bambina, piace più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no, sarà per gli altri un gioco; non per te, purtroppo che sei vera, amorino, e che giochi per davvero in una vasca vera, bella, grande, verde, con tanti bambù che vi fanno l'ombra specchiandovisi, e tante anatre che vi nuotano sopra, rompendo quell'ombra. Tu la vuoi acchiappare, una di queste anatre...⁹

Qui, la figliastra indica il nervo scoperto della riflessione di Pirandello sul teatro e sulla sua impossibilità, in quanto macchina retorica dentro le cui maglie l'esistenza vera inesorabilmente s'impiglia. Questo nodo lo tormenterà fino ai vaneggiamenti della Contessa e alle sue dispute dialettiche con Cotrone nei «Giganti», passando da *Questa sera si recita a soggetto*, con la battuta-gemella di Mommina che spiega alle sue figlie cos'è un teatro. In questo rovello, in questo tormento mi ritornano in mente le lucidissime parole di Artaud, recensore dei «Personaggi» quando dice:

Così, per successivi slittamenti la realtà e lo spirito si compenetrano così bene che non sappiamo più, noi spettatori, dove l'uno comincia e dove l'altro finisce. Che cosa vengono a fare questi fantasmi nel nostro mondo, su questo palcoscenico dove vanno e vengono i macchinisti, e gli attori con le loro beghe. Così la messa in scena esalta il lavoro e favorisce l'illusione. Questo cielo che è un cielo di teatro, questi alberi che sono di stoffa, non ingannano nessuno, né gli attori che provano, né noi, né queste larve in cerca di uno stampo in cui prendere forma. Allora dov'è il teatro? Essi, essi vivono, affermano di essere reali. Ce l'hanno fatto credere. Allora noi, che cosa siamo? Eppure questi Sei personaggi, sono ancora degli attori ad incarnarli! Si pone in questo modo tutto il problema del teatro.¹⁰

Chiaramente, la nota di Artaud continua e meriterebbe di essere riportata per intero, ma anche così, rende bene il tormento di tutti coloro che

⁹ Ivi, p. 85.

¹⁰ A. ARTAUD, *Sei personaggi in cerca d'autore alla Comédie des Champs-Élysées*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 111.

pur amando il teatro l'hanno profondamente detestato. Tornano le fiamme della Duse dalle quali siamo partiti, le quali saranno presto doppiate dal rogo artuadiano dal quale agli attori non resta che mandare emblematici cenni.

L'azzardo

Concludo queste mie rizomatiche note con l'azzardo promesso nel titolo. Madame Pace, il settimo personaggio, che parla uno spagnolo improbabile come i vecchi capitani della commedia dell'Arte, figura quanto mai ambigua, con parrucca e belletti, che nessun attore potrebbe seppur minimamente tentare di ri-fare sulla scena, credo sia un omaggio di Pirandello allo stesso Dio del teatro, quel Dioniso, mago dei travestimenti, delle allucinazioni e degli abbagli. Un'epifania, la sua che sa di prodigio, tra il baule di una qualsiasi miserabile compagnia di poveri guitti e il guardaroba scintillante degli dei di una volta. Un omaggio alla cultura pagana, alla sua terra antica di fronte al mare africano, al Caos che gli ha dato i natali. Della straordinaria edizione dei «Sei Personaggi» di De Lullo-Valli, è proprio l'interpretazione di Madama Pace la cosa che mi convince meno. Troppo misurata, abbottonata, l'attrice che la interpreta mi sembra la direttrice di un rigorosissimo collegio asburgico. Certo, il suo essere così impettita può essere inteso come un trucco per sviare i sospetti sulla sua reale identità di tenutaria di un bordello. Eppure, non mi convince. Io, invece, l'ho sempre sognata come un magnifico trans dalla debordante natura, felice di rappresentare il sogno della trasgressione possibile eppure vietata ad una umanità tramortita dai sensi di colpa, dai rimorsi e da un'infelicità congenita di chi ha perduto per sempre il gusto della Vita.

Angelo Favaro

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE:
VIOLAZIONE/CAPOVOLGIMENTO DELLA TRAGEDIA
NEL PIRANDELLIANO TEATRO DEL DUBBIO

Se nel canone del teatro occidentale, inteso nella condizione prima di qualcosa ormai fissato nell'immaginario collettivo come ineludibile, ma più esattamente da intendersi come dispositivo di un processo di assestamento e conferma, sia nell'orizzonte valoriale sia per quel complesso meccanismo di tecniche e continuità o discontinuità drammaturgica, riconfigurazioni e sempre nuove messe in scena, andassimo a reperire nuovamente, oggi, un "copione" senza il quale non si potrebbe costituire quel canone, con i conseguenti strumenti normativi e modellizzanti, orientativi e di orientamento, pur fra ripensamenti e dinamicamente mobili processi selettivi, con i quali si distingue una costruzione canonica, *Sei personaggi in cerca d'autore* costituirebbe ancora un testo drammatico tanto multiforme e indefinibile, quanto consapevolmente necessario nel cosmo antiaristotelico e antinaturalistico del teatro, che dal XX si slancia in questo XXI secolo, e senza il quale il canone sarebbe colpevolmente mutilo.¹

È dai primi anni del secolo scorso che, in modo differente e con infrazioni specifiche, si è progressivamente interrotta ogni sottomissione convenzionale a forme drammatiche *regulatae*: si sono prese le mosse dalla destrutturazione del testo, con la scissione e frammentazione della rappresentazione, sufficiente ricordare le prove del teatro antiromantico e antinaturalista, e del teatro futurista e le molteplici forme del grottesco: attraverso uno strabiliante modo di concepire il movimento, lo spazio scenico ed extrascenico, suoni e luci, si è giunti fino alla de-composizione dello spettacolo in quanto tale. Da non tacere, inoltre, la movimentata relazione fra autori, registi, attori, pubblico, che entra in crisi grazie all'attivazione

¹ Giova rimembrare che nel sondaggio di «Le Monde», svolto nel 1999, alla ricerca dei cento capolavori del XX secolo, viene annoverato anche *Sei personaggi in cerca d'autore*.

di una dialettica plurale e, dal punto di vista storico e di storia del teatro, di peculiare e radicale messa in discussione dei ruoli. Pirandello, pur non ignorando la forma teatro e i generi della drammaturgia, al contrario proprio perché li conosce e pratica, sa provocare una profonda crisi con conseguenti esiti innovativi sperimentandone fino in fondo, dopo la scrittura poetica e novellistica, dopo i romanzi, le possibilità strumentali, e avviandosi così verso ignoti itinerari e intentate, fino ad allora, produzioni drammatiche. Scardinare ribaltando dall'interno la dialettica drammaturgica fra spettatori, attori, personaggi e regia, e dichiarare insieme all'impossibilità di consistere al di fuori degli schematismi imposti dalla società un vuoto di valori che quasi senza soluzione di continuità sta investendo la civiltà occidentale, a partire dal Primo Conflitto Mondiale, è l'obiettivo primo del drammaturgo di Girgenti.

A cento anni dalla composizione e prima messa in scena romana al Valle, in quel 9 maggio 1921, con tutti i ripensamenti e le riscritture e variazioni e edizioni,² che impegnano Luigi Pirandello fino a quella definitiva, il testo drammatico continua a interrogare e coinvolgere tanto l'attività di registi e

² L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, in *Maschere nude. Teatro di Pirandello*, III, Bemporad & Figlio Editori, Firenze 1921. Già nella seconda edizione del 1923 e nella terza del 1924, si può notare un profondo lavoro di revisione che riguarda non soltanto i dialoghi e i personaggi, ma financo le didascalie. Nel 1925 Pirandello pubblica l'edizione definitiva "riveduta e corretta" con l'aggiunta di una *Prefazione*, che cambierà nel 1930 e nel 1933, per i tipi Mondadori e non più Bemporad. L'edizione definitiva vedrà la luce soltanto nel 1936 con ulteriori correzioni di non particolare significato alla *Prefazione* e al testo, ma con una *Premessa* ai tre drammi contenuti nel volume: oltre al suddetto, vi si trovano *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. «Riassumendo, le stampe utili a ricostruire la vicenda testuale sono cinque: Bemporad: 1921, 1923, 1925, 1927 e Mondadori 1933» afferma Alessandro d'Amico, curatore per Mondadori ("I Meridiani") del secondo volume di *Maschere Nude*, nelle *Note ai testi e varianti a Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 1993, p. 935. Specifica, inoltre, Annamaria Andreoli: «La vitalità del "movimento" rende scontata la riscrittura o, piuttosto, le riscritture. Della trafila non rimane traccia, ma il copione del debutto romano non è lo stesso della recita milanese, con ogni probabilità affine, quest'ultimo, alla prima stampa presso Bemporad nell'autunno 1921. Stampa corretta sobriamente per la seconda edizione, in uscita, sempre da Bemporad, nel 1923, come la terza, rifatta, però, da cima a fondo a due anni di distanza, nel 1925» in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2019, pp. LVIII-LIX. La bibliografia su *Sei personaggi in cerca d'autore* è sconfinata, difficilmente reperibile nella produzione planetaria, di conseguenza si provvederà a citare e riferire soltanto quanto realmente necessario per il presente lavoro di ricerca. Per una bibliografia specifica a cura di D. Saponaro e L. Torsello si vedano, nel medesimo volume, pp. LXXVII-LXXX.

metteurs en scène, quanto la formulazione dei congegni interpretativi della critica letteraria e teatrale.

Si può, tuttavia, decidere almeno un punto d'avvio per qualsiasi speculazione argomentata intorno a questo testo drammatico.

Ogni testo drammatico vive in scena, uguale e differente ad ogni rappresentazione, come testo spettacolare: se il copione scritto sul quale l'autore ha lavorato, il regista gioca la messa in scena, gli attori apprendono le parti, è necessario e rimane un indispensabile oggetto di analisi, tuttavia il testo di riferimento è quello pubblicato nell'edizione curata dal drammaturgo. *L'impasse* è insuperabile quando si tratta di un'opera da mettere in scena: i registi operano tagli, adeguano, mutano le scene; gli attori dimenticano qualche battuta, recitano liberamente, interpretano la parte in modo a volte molto differente da quel che il drammaturgo avrebbe desiderato e segnalato nelle didascalie; scenografi e costumisti, e tutti gli altri professionisti delle scene agiscono secondo la concertazione dello spettacolo, che è stata approntata con il regista, non, o solo raramente, con il drammaturgo in persona. Cosa ne è del testo drammatico che fa bella mostra nel volume in libreria? Difficile da rilevarsi, certamente persiste un testo di riferimento, ma non meno determinante risulta il testo spettacolare. Ritengo che soltanto dall'interazione e corrispondenza fra i due si possa operare una seria e compiuta analisi dello spettacolo, che di volta in volta muta nel tempo e in relazione ai molteplici fattori della messa in scena. Qualcosa rimane statico e come riferimento, ed è il testo drammatico, in sostanza i *Sei personaggi in cerca d'autore* nell'edizione pubblicata con l'imprimatur del drammaturgo; qualcosa muta e si trasforma, ovvero il testo spettacolare nelle realizzazioni in scena, condotte dai registi dal 1921 al 2021, nei vari paesi del mondo. I testi drammatici nascono per le scene, dunque prendono senso compiuto dalla messa in scena, così come la messa in scena dà vita e adempimento a qualcosa che resterebbe sempre privo della propria completezza, nella sua amputata condizione, qualora durasse solo come parola sulla pagina scritta. È questa natura anfibia del testo drammatico che in particolare nel caso dei *Sei personaggi* consente all'autore di perfezionarne l'articolazione, le parti, la teatralità e di riorientarne la valenza espressiva e poetica.

«... i futuristi *scompongono* e basta. Ma l'arte è, necessariamente, una *composizione*. E se io, nei *Sei personaggi* per esempio, *scompongo* quella vita nelle forme in cui essa vita si rivela e si costruisce, la *fisso* però in una composizione che è l'opera d'arte»; e conclude la riflessione Pirandello: «La quale poi – e questa è la sua differenza dalla vita – resta *quella*, mentre la vita

diviene *un'altra*»:³ la commedia da fare è composizione che nella previsione del drammaturgo dovrebbe rimanere la medesima, per sempre, mentre la vita continua a mutare. Invece, anche il testo muta e varie volte nel corso dei quattro anni dalla prima al Valle. Attraverso lo studio delle numerose messe in scena italiane e straniere, Pirandello perviene all'edizione del 1925, ovvero quella che sembra soddisfarlo maggiormente, le variazioni nelle edizioni successive sono irrilevanti.

Così apprendiamo dalla *Prefazione*, premessa al volume, le ragioni del dramma e la sua genesi:

O perché mi dissi non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare; vedono già se stessi come tali; hanno imparato a difendersi da me; sapranno ancora difendersi dagli altri. E allora, ecco, lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico. E stiamo a vedere che cosa ne avverrà.⁴

Pertanto, qualsivoglia discorso intorno ai *Sei personaggi* principia, a mio avviso, dall'operazione drammatica e *mission* di Luigi Pirandello drammaturgo e al contempo regista, che il 18 maggio 1925, con ben nove repliche successive, presso il teatro Odescalchi, ristrutturato e rinnovato con gli interventi architettonici di Virgilio Marchi, raggiunge un pieno successo di pubblico e di critica, proprio con la rappresentazione del dramma doloroso di quei personaggi, nati vivi nella sua fantasia e che non si sono rassegnati al suo diniego.⁵ Un testo che, rispetto a quello del 1921, ha subito sostanziali

³ L. PIRANDELLO in *Pirandello aggredito*, intervista di Virgilio Martini sul «Nuovo Giornale» del 12 dicembre 1992, in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Pupo, Rubettino, Soveria Mannelli 2002, p. 180.

⁴ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere Nude*, vol. II, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1993, p. 656.

⁵ Quella mutevole Compagnia del Teatro d'Arte, comunque, durante i tre anni della sua brevissima vita, porta in scena i *Sei personaggi* per 106 recite, in 39 città italiane, 27 in 18 città europee, 15 in 6 città sudamericane, per complessive 148 recite in 63 città: cfr. A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma. 1925-1928*, Sellerio, Palermo 1987, p. 140.

tagli e una revisione completa,⁶ palesa numerose correzioni e soprattutto un finale inatteso e nuovo. Un volantino circola e avverte che lo spettacolo che si sta per approntare è di “particolare interesse” perché è la “prima edizione completa”, e sarà “arricchita di nuovi dettagli”, ma soprattutto avrà la peculiarità di essere messa in scena “in contrasto con le edizioni famose di Berlino, Parigi e New York”. Ed è Marchi ad informare di un fatto non secondario: Pirandello nell’allestire i suoi *Sei personaggi in cerca d’autore* non può non “vagliare” le messe in scena di Reinhardt, Pitoëff, Pemberton, ovvero quelle avvenute a Berlino, Parigi, New York,⁷ e non di meno il drammaturgo conosce non solo quelle italiane, in particolare di Roma e di Milano, ma ha letto gli articoli di critica teatrale sul suo capolavoro, redatti in quel torno d’anni. La pubblicazione in volume, del 1925, si giova e si avvale, dunque, non solo di quanto Pirandello era venuto apprendendo dalla prima messa in scena, ma ancor più dell’esperienza stessa del drammaturgo che aveva indossato la divisa di capocomico-regista.

Soltanto un anno prima, rispondendo ad un’intervista di Alfio Beretta, Pirandello affrontava in modo diretto e senza attenuare minimamente la sua posizione il dilemma della critica ancora fervida nei confronti del suo teatro: da sei anni egli è “sulla breccia del palcoscenico”, e a coloro che affermano avere le sue “commedie o drammi o tragedie” come punto di partenza tutte un medesimo “nucleo filosofico” dimostra il loro marchiano errore. Se probabilmente il punto d’origine sembra essere lo stesso, poi si differenziano nello svolgimento: ad esempio i *Sei personaggi* sono “l’antitesi” di *Ciascuno a suo modo*. «Infatti, è la vita che non si muove, che cerca di fissarsi definitivamente nella forma» osserva Pirandello per *Sei personaggi*; invece «in *Ciascuno a suo modo* è l’insofferenza della vita che si vede fissata. In una parola è la vita che assalta la forma e la distrugge, facendola apparire nella sua reale volubilità e instabilità». E aggiunge: «Per questo ho introdotto tra un atto e l’altro i cori, con la stessa funzione di commento che avevano nella tragedia greca».⁸ Il drammaturgo evoca la tragedia greca per *Ciascuno a suo modo*, ma con maggiore risolutezza avrebbe dovuto invocarla per i *Sei personaggi*,

⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d’autore*, in *Maschere Nude*, vol. II, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 1993, pp. 944-1048, ove Alessandro d’Amico confronta l’edizione 1921 con l’edizione 1933, con minime variazioni rispetto all’edizione 1925.

⁷ Cfr. A. D’AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d’Arte di Roma. 1925-1928* cit., p. 132.

⁸ L. PIRANDELLO, *Sulla breccia del palcoscenico*, in «La Sera» 21-22 maggio 1924, intervista rilasciata ad Alfio Beretta, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 2006, pp. 1261-1262.

in quanto tutto il dramma potrebbe essere interpretato come violazione e capovolgimento delle dinamiche e delle strutture della tragedia classica.⁹

Alessandro d'Amico individua le ormai più che confermate peculiarità di questo testo drammatico nella condizione dolorosa dei personaggi, nel tormento della creazione artistica, nella sperimentazione metateatrale;¹⁰ se provassimo a tralasciarle, solo per lo spazio di questo lavoro, e ci lasciassimo guidare invece da un'idea differente ad una permutazione problematica, che suppone una cognizione del teatro che è avanzato e si è prodotto nei secoli per generi e per conseguente infrazione o ibridazione degli stessi, nella moderata vulnerabilità del dramma, della commedia, della tragedia, scopriremmo che l'infrazione o l'ibridazione hanno saputo portare alla luce e rendere riconoscibili gli ascendenti e gli ingredienti principali del testo drammatico, attraverso le tracce difficilmente cancellabili della voce e dei dispositivi stratificati dal teatro occidentale, almeno fino a quella data fatidica della messa in scena dei *Sei personaggi*, nel 1925. Inoltre, fra le pieghe della "commedia da fare" o del dramma borghese da disfare, scorgeremmo annidarsi le vicende di una insensata tragedia già consumata, prima di essere rappresentata. È la tragedia sconclusionata che i personaggi si portano dentro fin dal loro apparire in scena, «come "realtà create", costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori».¹¹ Pirandello programmaticamente aggredisce gli spettatori con una violenta trasgressione di tutte le convenzioni del teatro, volendo violarle e capovolgerle, e stimolando coraggiosamente la coerenza e la sensatezza a rispecchiarsi nel loro opposto.

Il dramma dei personaggi suscita nei critici la necessità di una riconfigurazione dell'idea di tragico e di tragedia. La tragedia in scena è il modello di produzione del tragico; tuttavia il tragico in quanto tale non è completamente espresso dalla tragedia, in particolare da quella greca antica, anche se è questa che offre gli architesti o gli archetipi funzionali di riferimento per ogni tentativo di dare una forma letteraria al tragico. O come sostiene Szondi: «Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico».¹² La provocazione del critico e filo-

⁹ Nel presente lavoro di ricerca se ne individueranno soltanto alcune, fra molte, per non esuberare dallo spazio concesso.

¹⁰ In L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere Nude*, vol. II cit., p. 625.

¹¹ ID., *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli cit., p. 23.

¹² P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, Introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1996, p. 3.

sofo ungherese non si consideri in modo letterale, impone qualche ulteriore precisazione che non è possibile in questa sede, ma conduce ad una sapida testimonianza dell'origine: la tragedia greca offre non solo la prima nozione di tragico in azione, ma si trasforma in cornucopia di temi, riflessioni, personaggi, offre un linguaggio del tragico, procura schemi, affronta e risolve il problema della qualità mimetica dell'azione e della rappresentazione, mette al centro dei testi il rapporto fra responsabilità e destino, fato e libera decisione. Inoltre, sovente in quegli architetti greci ancora leggibili o fruibili in scena, con le tragedie di Eschilo, Sofocle, Euripide, è presente l'ironia tragica e in molti passi difficilmente si distingue il confine fra grottesco, assurdo, dramma e tragedia propriamente identificabile. L'archeologia del tragico permane fra le pieghe della poesia corale, delle sticomitie, delle *rheseis*, dei dialoghi che formano e sostengono quelle tragedie del quinto secolo ateniese, sulle quali si struttura e si puntella lo spirito del tragico, fino alla contemporaneità.

Il testo spettacolare tragico assume proprio dalla pratica scenica la capacità di concedere una rappresentazione di aspetti del reale, che è una forma di rapporto mediato col mondo, esponendo le ambiguità insoffribili, le insolubili contraddizioni, un prospettivismo percettivo, che talvolta diviene radicale, connaturati alla condizione umana. Dunque, ogni tragedia classica, a proprio modo, appare, quando se ne voglia decodificare tanto il testo drammatico, quanto quello spettacolare, archetipica di una modalità o declinazione del tragico, individuando il conflitto fra sé e alterità, collettività e coscienza individuale, il male, la solitudine e l'incomprensione dell'eroe, l'incomunicabilità. L'esperienza del tragico che lo spettatore a teatro va costruendo in sé attraverso il reperimento di senso si volge a costituire una coscienza permanente del tragico autentico, e dunque di tutto quel che è inconciliabile, e ha al contempo valenza psicologica, storica, esistenziale. Ove ci fosse riconciliazione allora la tragedia si trasformerebbe in farsa! Dovremmo porre un assioma, valida premessa per ogni disquisizione sull'argomento: il tragico è certamente nella vita, il sentimento del tragico è parte integrante dell'umano, tuttavia per chi si occupa di letteratura non ha origine filosofica, né nei fatti così come accadono nella realtà o nella storia, ma origina dal teatro e trova piena ragion d'essere nei testi drammatici e/o spettacolari, quindi non solo parola, ma parola che entra in azione in scena. Soltanto in un secondo momento, comunque successivo alla tragedia in scena, sorgono le disquisizioni, l'ermeneutica, una filosofia del tragico, nella pluralità delle manifestazioni del reale, che decretano l'inadeguatezza ad una univocità.

«Tragico è soltanto quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione. Ma tragico

è anche soltanto il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude»: ¹³ secondo tale definizione, *Sei personaggi in cerca d'autore* sembrerebbe acquisire lo statuto di tragedia, anche se sconclusionata, impastata di cerebrali rimostranze e estenuanti rimproveri, e abilmente camuffata nella sua informe “commedia da fare” e, pertanto, svincolata da ogni riferimento drammaturgico rintracciabile nei generi noti; e tuttavia anche solo intuitivamente lo spettatore a teatro coglie fin dal primo apparire in scena dei personaggi un'aura sinistra, dolorosa, una necessaria disconnessione fra la vita e le azioni degli attori, perfettamente improntate ad una rappresentazione naturalistica e mimetica, e l'elemento immanente-trascendente dei personaggi, che nella loro “verità” individuale e personale vorrebbero che qualcuno desse loro vita in scena, ovvero la vita dell'arte, consentendo loro di esistere.

Ad un solo anno prima della composizione del dramma, Pirandello pubblica un articolo, ove affronta il tema del grottesco in modo serio, e dopo essere ricorso a Hegel, Tieck, Schlegel, riferendosi all'ironia come “perpetua parodia, farsa trascendentale”, si rivolge agli ignoranti, i quali potrebbero commettere l'errore di fraintendere che «anche la tragedia, quando si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, scoprendo tutto il ridicolo del serio, e perciò anche il serio del ridicolo, può diventare una farsa»; procedendo nel ragionamento aggiunge: «Una farsa che includa nella medesima rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, ma non come elementi soprammessi, bensì come proiezione d'ombra del suo stesso corpo». ¹⁴ Che i *Sei personaggi* siano caricatura o parodia della tragedia? Non credo, non è quel che si coglie dalla messa in scena. Tragico è concetto che pone elementi in netta opposizione a soccombere l'uno all'altro, in tal senso la dialettica fra differenti e irriducibili situazioni permane nella reciproca contrapposizione, e ciò nei *Sei personaggi* si moltiplica con una tensione pura e formulabile non come farsa del tragico, ma come violazione e capovolgimento del tragico in una prassi del dubbio e della sospensione.

C'è un mito d'origine nell'esperienza dei personaggi. Il mito per antonomasia dove si consuma la tragedia: la famiglia. Pirandello è molto attento a non disseminare nel dramma che scarsi elementi che lascino intendere si tratti di una famiglia cristianamente intesa; è la famiglia archetipica, con una madre, un padre, un figlio, una figliastra, un giovinetto e una bambina, tutti

¹³ Ivi, p. 75.

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Ironia*, in «L'Idea Nazionale», 27 febbraio 1920, in ID., *Saggi e interventi*, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 2006, p. 1083.

anonimi, perché ognuno è puramente il ruolo che esercita nell'ambito del nucleo familiare. Ecco una prima oltraggiosa violazione: non c'è mai stato vero nucleo familiare all'interno del quale operare delittuosamente o colpevolmente, e tuttavia la colpa o più esattamente un patologico senso di colpa alberga in tutti e sei i personaggi. L'autore non ha voluto dare forma né a questo mito, né espressione a questa colpa, e tuttavia per i personaggi non è più possibile portare questo tormento dentro la loro condizione di incompiutezza, e così la necessità li costringe a cercare qualcuno e l'occasione di una messa in vita teatrale, configurando, dunque, il loro gesto di esistenza, ove si intrecciano le vicende della colpa di ognuno di loro, o più esattamente del concorso di colpa, e infine i delitti impreveduti, ma prevedibili nell'autenticità dell'angoscia provocata dalla riconciliazione impossibile fra madre e padre, padre e figliastra, madre e figli, figlio e figliastra. Pirandello vuole, allora, formulare nella vicenda dei sei personaggi un'idea di compiutezza nella incompiutezza di ognuno di loro: solo a patto di non vivere la loro ricomposizione, di non giungere mai ad una verità valida per ciascuno di loro e infine condivisa e condivisibile, di non compiersi, potranno continuare a coltivare ciascuno il sentimento di cui è emblema, come ricorda il drammaturgo nella *Prefazione*.¹⁵ La cesura tragica è nella transizione dalla consapevolezza di essere personaggi in cerca di espressione e la concreta possibilità di esprimersi

¹⁵ «Due soprattutto fra quei sei personaggi, il Padre e la figliastra, parlano di questa atroce inderogabile fissità della loro forma, nella quale l'uno e l'altra vedono espresse per sempre, immutabilmente la loro essenzialità, che per l'uno significa castigo e per l'altra vendetta; e la difendono contro le smorfie fittizie e la incosciente volubilità degli attori e cercano d'imporgli al volgare capocomico che vorrebbe alterarla e accomodarla alle così dette esigenze del teatro. Non tutti e sei i personaggi stanno in apparenza sullo stesso piano di formazione, ma non perché vi siano fra essi figure di primo o di secondo piano, cioè «protagonisti» e «macchiette» che allora sarebbe elementare prospettiva, necessaria a ogni architettura scenica o narrativa e non perché non siano tutti, per quello che servono, compiutamente formati. Sono, tutti e sei, allo stesso punto di realizzazione artistica, e tutti e sei, sullo stesso piano di realtà, che è il fantastico della commedia. Se non che il Padre, e la figliastra e anche il figlio sono realizzati come spirito; come natura è la Madre; come, «presenze» il Giovinetto che guarda e compie un gesto e la Bambina del tutto inerte. Questo fatto crea fra essi una prospettiva di nuovo genere. Inconsciamente avevo avuto l'impressione che mi bisognasse farli apparire alcuni più realizzati (artisticamente), altri meno, altri appena appena raffigurati come elementi d'un fatto da narrare o da rappresentare: i più vivi, i più compiutamente creati, il Padre e la figliastra, che vengono naturalmente più avanti e guidano e si trascinano appresso il peso quasi morto degli altri: uno, il figlio, riluttante; l'altro, la Madre, come una vittima rassegnata, tra quelle due creaturine che quasi non hanno alcuna consistenza se non appena nella loro apparenza e che han bisogno di essere condotte per mano», in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 658.

fino in fondo: la frammentazione del dramma in quadri dinamici attua un dispositivo speculativo che conduce in primo luogo a rimembrare, sempre parzialmente e senza la necessaria prospettiva causale-effettuale, in un tempo che è passato proprio quando si rappresenta al presente, e nel presente non può che dimensionarsi attivando qualcosa che è comunque e sempre passato, la vicenda di ciascun personaggio; secondariamente a riassemble il concatenarsi dei fenomeni in un imprevedibile crescendo drammatico, dove i personaggi postulano fino alla fine una ricomposizione della famiglia, in una acquisizione intenzionale della verità e della quiete ritrovata. Ma l'approssimazione, momento dopo momento, col tentativo di rappresentare l'unione familiare attraverso il superamento dei conflitti, che potrebbero configurare il capovolgimento del tragico in qualcosa di noto al pubblico a teatro, ovvero l'ipocrita ricomposizione del dramma borghese, con il lieto fine, nella casa paterna, dove c'è un giardino edenico, si trasforma nel più aspro dei contrasti, quello della convivenza implausibile.

Che Pirandello abbia una piena conoscenza dei tre tragici ateniesi, che ne citi spesso le opere, che abbia anche visto a Siracusa le messe in scena classiche non sembra dato sul quale alcuno possa o voglia porre questioni o avviare polemiche, inoltre è il drammaturgo a riferire che ammira gli sforzi di Romagnoli per riportare alla fruizione dei contemporanei le tragedie classiche, e non ne condivide soltanto l'operazione attualizzante, al contrario egli le renderebbe «più arcaiche di quello che sono, avvolgendole nell'aureola nebulosa del mito originario»;¹⁶ i suoi saggi e articoli costantemente ricorrono ad esempi e riferimenti alla tragedia classica. Eppure, quando riferisce dei *Sei personaggi*, nella *Prefazione*, lo cogliamo a voler rimescolare i generi e confondere tanto i lettori, quanto gli spettatori a teatro: chiunque abbia assistito ad una messa in scena di questo dramma non avrà potuto non sentirsi travolto da un'atmosfera angosciante, propria di una tragedia. E invece così reperiamo la seconda violazione, in quel *vademecum* di poetica preposto alla pubblicazione del volume:

Così ho fatto. Ed è avvenuto naturalmente quel che doveva avvenire: un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umo-

¹⁶ Mario Manaira intervista Luigi Pirandello, per «Il Pensiero», il 12 giugno 1926, in cit., p. 318. Probabilmente esagerando Gaspare Giudice riferisce le parole di Lucio D'Ambra, secondo cui Pirandello in fatto di teatro sosteneva di fermarsi ai Greci, a qualche spagnolo, a Shakespeare, a Molière e Goldoni, e dopo Goldoni, pochi altri e Ibsen, in G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, p. 306.

ristica affatto nuova e quanto mai complessa; un dramma che da sé per mezzo dei suoi personaggi, spiranti parlanti semoventi, che lo portano e lo soffrono in loro stessi, vuole a ogni costo trovare il modo d'essere rappresentato; e la commedia del vano tentativo di questa realizzazione scenica improvvisa. Dapprima, la sorpresa di quei poveri attori d'una Compagnia drammatica che stan provando, di giorno, una commedia su un palcoscenico sgombro di quinte e di scene; sorpresa e incredulità, nel vedersi apparir davanti quei sei personaggi che si annunziano per tali in cerca d'autore; poi, subito dopo, per quell'improvviso mancare della Madre velata di nero, il loro istintivo interessamento al dramma che intravedono in lei e negli altri componenti quella strana famiglia, dramma oscuro, ambiguo, che viene ad abbattersi così impensatamente su quel palcoscenico vuoto e impreparato a riceverlo; e man mano il crescere di questo interessamento al prorompere delle passioni contrastanti ora nel Padre, ora nella figliastra, ora nel figlio, ora in quella povera Madre; passioni che cercano, come ho detto, di sopraffarsi a vicenda, con una tragica furia dilaniatrice.¹⁷

Come concordare con Pirandello quando definisce i *Sei personaggi* «un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa»? Se è facilmente rilevabile quel misto di realistico, quasi naturalistico e in presa diretta dal vivo, per quanto riguarda la messa in scena delle prove a teatro, e di fantastico, per l'arrivo dei personaggi e l'apparizione-evocazione di Madama Pace, non si saprebbe dove andare a reperire il comico o l'umoristico, o ancora l'ironia. Quel che invece lascia propendere per una dominante del tragico è ancora nelle parole del drammaturgo che riconosce nel “prorompere delle passioni contrastanti” esattamente “la tragica furia dilaniatrice”, la quale ci riporta al centro dell'*Oresteia*, o nel bel mezzo dell'*Edipo re* o dell'*Amleto*, ancora una vicenda tragica che si consuma nell'ambito di una famiglia. Il tono dominante è offerto dal lutto: tutti i personaggi sono nerovestiti, e nel teatro classico indica il lutto, svuotati di ogni possibilità mondana, velati e mascherati, oscuramente malinconici quando non fervidamente inquieti gli uni contro gli altri, con una violenza non facilmente sostenibile sul palcoscenico di un teatro. Nulla sembra aver significato se non il portare in scena la trama nera di ognuno di loro, così come ognuno ha vissuto in sé e nella relazione con gli altri il proprio dramma doloroso. Ma è a questo punto che diviene impossibile la decifrazione esatta degli stati d'animo, quando urtano con le parole e le parole con l'interpretazione altrui. Qui, la terza violazione: i sei

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., pp. 656-657.

personaggi sono spiazzati non solo dall'incomunicabilità e dal fraintendimento, ma soprattutto dal loro non esserci come ognuno di loro vorrebbe, tanto sul palcoscenico quanto nell'arte. I fatti così come vengono narrati sono privi di senso, frammentati, senza nessi logici, condannano alla malinconia e all'incomprensione, alla solitudine: sei personaggi in cerca di qualcuno che comprenda la vicenda di ognuno di loro. Nulla è rinvenibile nei fatti, nulla nelle parole, nulla nell'interpretazione degli attori: rimane l'assenza, la mancanza, la condanna al silenzio, alla vita nuda.

Pirandello conosce la lezione dei tre tragici ateniesi, conosce la tragedia shakespeariana, conosce il teatro tragico italiano e Alfieri, conosce le tragedie romantiche tedesche, ma tuttavia non vuole portare in scena una tragedia, né classica, né moderna, ha tutta l'intenzione di servirsi degli strumenti del tragico per operarne una attenta violazione e un preciso capovolgimento. Violazione e capovolgimento del tragico non alludono né inducono al comico, ma preparano e anticipano il teatro dell'assurdo, attraverso la persistenza del dubbio sugli eventi, sui personaggi, su quel che accade in scena, dubbio espresso tanto dagli attori, quanto fomentato negli spettatori. Il drammaturgo offre precise indicazioni sull'entrata in scena dei sei personaggi e spiega, inoltre, quasi evocando l'entrata nella scena del Teatro di Dioniso ad Atene o a Siracusa degli attori mascherati,¹⁸ il ruolo di ognuno secondo il tipo che avrebbe dovuto interpretare:

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adopere con ogni mezzo a ottenere tutto l'effetto che questi "Sei Personaggi" non si confondano con gli Attori della Compagnia. [...] Il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, 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: lavate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I "Personaggi" non dovranno infatti apparire come "fantasmi", ma come "realtà create", costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il "rimorso" per il Padre, la "vendetta" per la Figliastro, lo "sdegno" per il Figlio, il "dolore" per la Ma-

¹⁸ Sul significato della maschera: cfr. E. ROMAGNOLI, *Il teatro greco*, Fratelli Treves, Milano 1918; da ultimo: O. TAPLIN, *The tragic mask and the invention of theatre*, in «Scienze dell'Antichità», XXIV, 3, 2018, pp. 1-10.

dre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della “Mater dolorosa” nelle chiese. E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale [...].¹⁹

Ogni personaggio è emblema, incarnazione di un sentimento particolare, e questo sentimento deve essere espresso dalla speciale maschera che avrà sul volto, Pirandello in tal modo genera un cortocircuito fra la tragedia classica, il martirologio senza martiri né santi, il moderno dramma borghese, in questa molteplicità di sollecitazioni viene a interrompersi la continuità e subentra una nuova consapevolezza del tragico, fondata sull'autocoscienza dei personaggi, senza ormai più alcuna catarsi, perché non c'è redenzione alla colpa, o come si è detto al concorso di colpa, e al riconoscimento della stessa. Sistema del senso di colpa e coscienza delle proprie azioni non possono risolversi con l'antico e insuperabile conflitto fra fato, libertà e necessità, ma la nuova conflittualità è nel relativismo del punto di vista e dell'intenzionalità di ogni personaggio, che trasforma le proprie azioni neutre in un processo nel quale tutti sono imputati, tutti colpevoli o innocenti, tutti soltanto uomini pronti ad annientarsi vicendevolmente. O quasi tutti, se consideriamo la bambina e il giovinetto, incapaci di commettere alcuna azione colpevole o di essere pienamente consapevoli degli eventi, incapaci di negarsi e di negare gli altri, fino almeno al punto cruciale e al vertice dell'insensatezza del delitto. Ogni altro personaggio, invece, negando l'altro nega sé stesso, ovvero nega lo sguardo dell'altro su di sé. L'eroe tragico si annienta, annienta sé stesso, sia per una necessità tutta esteriore ed eroica, per quel che egli rappresenta per la comunità nella quale agisce e per gli altri con i quali interagisce (sufficiente pensare a Eteocle e Polinice, Aiace, Antigone), sia perché sarebbe insopportabile continuare a vivere in quella comunità ormai deprivato dell'onore, o nel timore di nuocere ai concittadini (come Edipo o Admeto nell'*Alceste*); quindi la morte dell'eroe tragico è morte catartica, che si compie sempre per necessità e dopo aver assunto consapevolezza e responsabilità delle proprie azioni. Il conflitto tragico è fra l'eroe e gli altri incomprensivi.

È a questo punto che interviene la violazione pirandelliana più marcata e individuabile ad una visione-lettura attenta dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: la ragione borghese impone che il Padre ricongiunga la famiglia, alla morte del secondo marito, e la accolga nella sua casa.

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., pp. 677-678.

Il padre (*gridando*) – no, a tempo, a tempo! Perché, per fortuna, la riconosco a tempo! E me li riporto tutti a casa, signore! Lei s’immagini, ora, la situazione mia e la sua, una di fronte all’altro: ella, così come la vede; e io che non posso più alzarle gli occhi in faccia!

La figliastra: Buffissimo! Ma possibile, signore, pretendere da me – “dopo” – che me ne stessi come una signorinetta modesta, bene allevata e virtuosa, d’accordo con le sue maledette aspirazioni “a una solida sanità morale”?

Il riconoscimento della figliastra, i disaccordi fra padre e madre, infine il ritorno nella casa paterna della famiglia-non famiglia provocano la ripugnanza del figlio, l’astio della figliastra, la disperazione del padre, il dolore della madre, lasciando esplodere tutti i conflitti famigliari irrisolti, fino alla catastrofe:

Il figlio: (*facendosi avanti lentamente*) Hanno tutti buon giuoco, signore, una parte facile tutti contro di me. Ma lei s’immagini un figlio, a cui un bel giorno, mentre se ne sta tranquillo a casa, tocchi di veder arrivare, tutta spavalda, così, “con gli occhi alti”, una signorina che gli chiede del padre, a cui ha da dire non so che cosa; e poi la vede ritornare, sempre con la stess’aria, accompagnata da quella piccolina là; e infine trattare il padre – chi sa perché – in modo molto ambiguo e “sbrigativo” chiedendo danaro, con un tono che lascia supporre che lui deve, deve darlo, perché ha tutto l’obbligo di darlo –

Il padre: – ma l’ho difatti davvero, quest’obbligo: è per tua madre!

Il figlio: E che ne so io? Quando mai l’ho veduta io, signore? Quando mai ne ho sentito parlare? Me la vedo comparire, un giorno, con lei, *indicherà la Figliastra* con quel ragazzo, con quella bambina, mi dicono: “Oh sai? è anche tua madre!”. Riesco a intravedere dai suoi modi *indicherà di nuovo la Figliastra* per qual motivo, così da un giorno all’altro, sono entrati in casa... Signore, quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo, e non vorrei neanche a me stesso. Non può dunque dar luogo, come vede, a nessuna azione da parte mia. Creda, creda, signore, che io sono un personaggio non “realizzato” drammaticamente; e che sto male, malissimo, in loro compagnia! – Mi lascino stare!

Il padre: Ma come? Scusa! Se proprio perché tu sei così –

Il figlio: (*con esasperazione violenta*) – e che ne sai tu, come sono? quando mai ti sei curato di me?

Il padre: Ammesso! Ammesso! E non è una situazione anche questa? Questo tuo appartarti, così crudele per me, per tua madre che, rientrata in casa, ti vede quasi per la prima volta, così grande, e non ti conosce, ma sa che tu sei suo figlio...²⁰

²⁰ Ivi, pp. 702-703.

Le proteste dei personaggi strutturano la dialettica dell'incomprensione che conduce ad un tragico pirandelliano, fondato su quello che il dramaturgo nel saggio *L'umorismo* del 1908 aveva delineato come il "dolore moderno": se anche gli antichi ebbero un'idea della profonda infelicità umana, tuttavia fra il dolore antico e il dolore moderno c'è «una differenza quasi sostanziale, e si è sostenuto che vi è una lugubre progressione, svolgentesi con la storia stessa della civiltà, una progressione che ha fondamento nella sensibilità dell'umana coscienza, e nell'irritabilità e nella incontentabilità di essa di mano in mano sempre maggiori».²¹ È il dolore moderno ad attivare quel capovolgimento o ribaltamento che dal conflitto della tragedia antica giunge alla coscienza dell'impossibilità non solo della conciliazione, ma anche dell'irriducibilità dell'insensato: dopo lo strappo nel cielo di carta del teatrino, Oreste divenuto Amleto non distingue più la necessità causale dalla casualità, non riconosce più un dovere assoluto; rimane persistente la confusione delle ragioni di ognuno, controparte della scissione che agli opposti sostituisce il cubismo concettuale e etico, della coscienza. Il tragico dell'opposizione insolubile è superato dal pirandelliano teatro del dubbio che si dipana nella ricerca di una determinazione fra realtà e finzione,²² ormai perduto per sempre il principio organizzatore

²¹ ID., *L'umorismo*, in ID., *Saggi e interventi cit.*, p. 797.

²² «Il figlio: (*tra l'angosciosa attenzione di tutti, muovendo alcuni passi sul palcoscenico*) Nulla... Attraversando il giardino... *S'interromperà, fosco, assorto.* / Il capocomico: (*spingendolo sempre più a dire, impressionato dal ritegno di lui*) Ebbene? attraversando il giardino? / Il figlio: (*esasperato, nascondendo il volto con un braccio*) Ma perché mi vuol far dire, signore? È orribile! *La Madre tremerà tutta, con gemiti soffocati, guardando verso la vasca.* / Il capocomico: (*piano, notando quello sguardo, si rivolgerà al Figlio con crescente apprensione*) La bambina? / Il figlio (*guardando davanti a sé, nella sala*) Là, nella vasca... / Il padre: (*a terra, indicando pietosamente la Madre*) E lei lo seguiva, signore! / Il capocomico: (*al Figlio, con ansia*) E allora, lei? / Il figlio: (*lentamente, sempre guardando davanti a sé*). Accorsi; mi precipitai per ripescarla... Ma a un tratto m'arrestai, perché dietro quegli alberi vidi una cosa che mi gelò: il ragazzo, il ragazzo che se ne stava lì fermo, con occhi da pazzo, a guardare nella vasca la sorellina affogata. / *La Figliastro, rimasta curva presso la vasca a nascondere la Bambina, risponderà come un'eco dal fondo, singhiozzando perdutoamente. Pausa.* / Feci per accostarmi; e allora... *Rintronerà dietro gli alberi, dove il Giovinetto è rimasto nascosto, un colpo di rivoltella.* / *La Madre (con un grido straziante, accorrendo col Figlio e con tutti gli Attori in mezzo al subbuglio generale)* Figlio! Figlio mio! E poi, fra la confusione e le grida sconnesse degli altri: Ajuto! Ajuto! / Il capocomico: (*tra le grida, cercando di farsi largo, mentre il Giovinetto sarà sollevato da capo e da piedi e trasportato via, dietro la tenda bianca*) S'è ferito? s'è ferito davvero? / *Tutti, tranne il Capocomico e il Padre, rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro il fondalino abbassato, che fa da cielo, e vi resteranno un po' parlottando angosciosamente, poi, da una parte e dall'altra di esso, rientreranno in scena gli Attori.* / La prima attrice: (*rientrando da destra, addolorata*) È morto!

dello spazio, del tempo, dell'azione: il gesto mortale imprevisto e imprevedibile è inutile! Nella sequenza conclusiva dei *Sei personaggi* la bambina annega, è un incidente, comunque muore tragicamente, e proprio mentre viene scoperto il cadavere nella vasca dell'edenico giardino, trasformato in luogo di angosciosa disperazione, il ragazzo si suicida con un colpo di pistola. Anch'egli muore tragicamente. Rispetto alla tragedia classica, tuttavia, queste due morti non hanno alcuna funzione riparatrice, non occorrono socialmente, politicamente, eticamente a riedificare l'onore di alcuno, o ad affermare le ragioni di una posizione civile, né funzionano secondo il dispositivo catartico, ma dimostrano l'impulso distruttivo e autodistruttivo dei personaggi, incapaci di riconciliarsi, in una condizione di continua autoscissione e di patologica negatività, quella per la quale l'autore non avrebbe voluto dar loro vita nell'arte: sono tutti forze originariamente negative, impossibilitati ad alcunché di costruttivo.

Pirandello già dal 1890, in un articolo per «Vita Nuova», aveva marcato una netta e abilmente etichettata differenza fra i Greci e la modernità: se il popolo greco aveva avuto la buona ventura di godere «di quell'armonia interiore derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo», ormai quell'armonia è venuta meno: «I Greci [...] ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni *errore*, cui deve sempre fatalmente seguire una *catastrofe*. Noi sentiamo troppo, *soffriamo* troppo: la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati».²³ Quel che il drammaturgo condanna è il dovere come menzogna del sentimento: gli esempi tratti dalla tragedia classica dimostrano una rigidità causale-effettuale che non è più possibile nella modernità. L'eccesso è sempre punito nella tragedia classica, ma secondo una regola umanamente valida. Si è perduta la misura dell'umano nella scriteriata e allucinata tragedia pirandelliana. *Sei personaggi in cerca d'autore* è l'esempio più alto del pirandelliano teatro del dubbio e prepara il teatro dell'assurdo, della fine di ogni riferimento causale-effettuale; decreta l'insignificanza di ogni azione eticamente intesa, perché tutto si può capovolgere nel suo contrario, così il bene e il male divengono irriconoscibili e intercambiabili. «Ho scritto

Povero ragazzo! È morto! Oh che cosa! / Il primo attore: (*rientrando da sinistra, ridendo*) Ma che morto! Finzione! finzione! Non ci creda! / *Altri attori da destra* Finzione? Realtà! realtà! È morto! *Altri attori da sinistra* No! Finzione! Finzione! / Il padre: (*levandosi e gridando tra loro*) Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! realtà!»: L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., pp. 755-757.

²³ ID., *La menzogna del sentimento nell'arte*, in ID., *Saggi e interventi* cit., pp. 68-69.

questa commedia per liberarmi da un incubo»²⁴ così nella *Prefazione* del 1925, ma espunto dalle successive edizioni. Perché dall'incubo non ci si libera.

Una domanda: i personaggi conoscono il loro dramma stratificato e doloroso fin dal principio, fin dal loro apparire sul palcoscenico, sperimentano poi la goffaggine degli Attori e l'insipienza del Capocomico, perché, allora, vogliono vedere nuovamente morire la bambina annegata, perché vogliono assistere al suicidio del ragazzo, udendo ancora quel colpo di pistola?

²⁴ ID., *Prefazione*, in *Sei personaggi in cerca d'autore*, Bemporad, Firenze 1925, p. 3.

Isabella Innamorati

ROVESCiare LA PROSPETTIVA.
NOTE SU *IN CERCA D'AUTORE. STUDIO SUI 'SEI PERSONAGGI'*
PER LA REGIA DI LUCA RONCONI

Quel che facciamo continua a restare terribilmente deperibile, ma noi continuiamo ad esserci.

L. RONCONI, *Teatro della conoscenza*,
Laterza, Roma-Bari 2012, p. 41.

In cerca d'autore. Studio sui 'Sei personaggi' è il titolo dello spettacolo di Luca Ronconi che a Spoleto, al Teatrino delle Sei il 7 luglio 2012, con un colpo d'ala concluse il programma del Festival dei Due Mondi (che aveva tra l'altro ospitato una *Lulu* di Wedekind per la regia di Bob Wilson) ricevendo immediatamente il plauso entusiasta del pubblico e della critica.¹

¹ Mi limito soltanto a pochi frammenti esemplificatori: A. BANDETTINI, *Pirandello inedito versione Matrix firmato Luca Ronconi*, in «La Repubblica», 24 giugno 2012: «Luca Ronconi affronta per la prima volta nella sua lunghissima vita teatrale i *Sei personaggi in cerca d'autore* e ne fa una novità assoluta, una sorta di *Matrix*, dove la realtà virtuale si rivela invadente e gli stati mentali una seconda dimensione di vita»; G. CAPITTA, *La grinta animalesca salta la soglia morale*, in «Il Manifesto», 14 luglio 2012: «Resta solitario, a questo punto lo scarto improvviso che al festival, e alla scena italiana, dà il suo patriarca, Luca Ronconi. Che nella semplicità (e anche relativa parsimonia) del lavoro comune tra il suo Centro Santacristina e l'Accademia Nazionale Silvio D'Amico, mostra un lavoro su Pirandello come di rado se no sono visti»; R. DI GIAMMARCO, *I sei personaggi di Ronconi e dell'Accademia*, in «Repubblica. it», 15 luglio 2012: «Spettacolo bellissimo, ombrosissimo, nervosissimo, essenzialissimo, che dovrebbe replicarsi ovunque e per chiunque»; F. CORDELLI, *Dodecafonico Pirandello con lampi di irruzione per i giovani di Ronconi*: «Uno spettacolo così giovane, così nuovo, così ricco di pensiero scenico: quei movimenti, quelle traiettorie, quei corpi nello spazio. Nessuno aveva mai visto un Pirandello così dodecafonico. Da anni non vedevo un Ronconi così bello», in «Corriere della sera», 11 marzo 2013. Questa la locandina: *In cerca d'autore, studio sui 'Sei personaggi' di Luigi Pirandello*. Regia di Luca Ronconi, impianto scenico di Bruno Buonincontri, Scene: Bruno Buonincontri. Luci: Sergio Ciattaglia. Produzione: Centro Teatrale Santacristina, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

E dire che prima del 1994 Ronconi non si era mai voluto avventurare nella drammaturgia del grande siciliano, a differenza di altri registi italiani, come Massimo Castri, Luigi Squarzina e lo stesso Giorgio Strehler. Considerando che la sua prima regia risale al 1963, una così prolungata assenza di allestimenti pirandelliani tradisce una notevole dose di ritrosia.² Rispondendo a chi gli chiedeva conto, anni dopo, della sua rinuncia ad allestire i *Sei personaggi* per il Teatro di Genova intorno al 1980, Ronconi dichiarava un po' *tranchant*: «Non sopportavo quelle battute che anche le poltrone sanno a memoria»³ dichiarando la propria incompatibilità dinnanzi ad un monumento drammaturgico così costantemente rivisitato.⁴

Soltanto nel 1994 (e all'estero) decise di accettare l'invito del regista tedesco Peter Stein, direttore del Festival di Salisburgo, di allestire *I giganti della montagna* con gli attori della Schaubühne nello spazio alternativo degli ex Magazzini del sale, nelle vicinanze della città austriaca.⁵ Per i *Giganti*

Personaggi – Interpreti: Padre – Massimo Odierna; Padre – Luca Mascolo; Madre – Sara Putignano; Figliastro – Lucrezia Guidone; Figlio – Fabrizio Falco; Giovinetto – Paolo Minnielli; Bambina – Elisabetta Misasi; Madama Pace – Alice Pagotto; Capocomico – Davide Gagliardini; Prima attrice – Elisabetta Mandalari; Seconda attrice – Rita De Donato; Primo attore – Elias Zoccoli; Secondo attore – Remo Stella; Terzo attore – Luca Mascolo; Terzo attore – Massimo Odierna; Suggestore – Andrea Volpetti; Macchinista – Andrea Sorrentino. Progetto realizzato nel triennio 2010-2012 dal Centro Teatrale Santacristina. Prima rappresentazione: Festival dei 2 Mondi – Teatrino delle 6, Spoleto (Pg) 7 luglio 2012. Nelle recite nel ruolo del Padre si alternano Massimo Odierna e Luca Mascolo (chi dei due non ricopre il ruolo del Padre è il Terzo attore). Nel maggio 2017 lo spettacolo è stato ripreso al Piccolo Teatro Studio di Milano. Vengono sostituiti i ruoli secondari con gli allievi del Centro Teatrale Santacristina dell'estate 2016. Cfr. www.lucaronconi.it.

² A ventuno anni, in qualità di attore, Ronconi aveva interpretato alla Radio il ruolo del Figlio dei *Sei personaggi* per la regia di Corrado Pavolini, dove il Padre era Paolo Stoppa e Rina Morelli, la Figliastro. Cfr. L. RONCONI, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Feltrinelli, Milano 2019, p. 92.

³ R. CIRIO, *Signori, il Kolossal*, in «L'Espresso», 27 aprile 1986.

⁴ Non ripeto, qui, la serie veramente considerevole degli allestimenti pirandelliani in Italia (e ai primordi della fortuna scenica dei *Sei personaggi* anche all'estero) che è stata mirabilmente ricostruita da D. SAPONARO e L. TORSELLO nel numero monografico *In cerca d'autore da Pirandello a Ronconi* di «Ariel, semestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo», n. s, II, 3 (Gennaio-Giugno) 2012. Altre preziose indicazioni con dense osservazioni critiche e di aggiornamento sulle più recenti riprese italiane e straniere si trovano in P. PUPPA, *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, Bulzoni, Roma 2021.

⁵ *Die Riesen vom Berge (I giganti della montagna)* di L. PIRANDELLO, trad. di E. Wendt-Kummer, M. Rossner, scene di Margherita Palli, costumi di Moidele Bickel, Salisburgo, Hallel, Pernerinsel, 25 luglio 1994.

di Salisburgo Ronconi aveva trovato un nuovo modo di accedere al testo pirandelliano:

A chiedermi di rappresentare un Pirandello è stato Peter Stein. E io che mi sono sempre sottratto a questo autore perché mi sento estraneo alla visceralità e alle interpretazioni sostanzialmente negative della via italiana a Pirandello, ho accettato di farlo proprio perché l'approccio sarà mediato da una lingua straniera.⁶

La traduzione tedesca funzionò, infatti, contemporaneamente da mediazione e innesco per l'elaborazione di un originale accostamento al mondo pirandelliano: una prospettiva rivelatrice delle potenzialità autobiografiche del testo incompiuto in relazione ai rapporti dell'autore con l'attrice Marta Abba.

Da questo momento in poi il ritorno di Ronconi a Pirandello divenne frequente. L'ambito raccolto e stimolante della Scuola del Teatro Stabile di Torino, da lui fondata, gli suggerì un percorso di studio in profondità su alcune scene tratte dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto* concretizzatosi, poi, in uno spettacolo-saggio degli allievi del biennio 1993-95 dal titolo *Qualcosa di vero dev'esserci*, presentato pubblicamente al Teatro Carignano di Torino il 5 luglio 1995. Titolo per un verso ironicamente allusivo al logoro pirandellismo del dilemma realtà/finzione, ma dall'altro rivelatore di prospettive creative (più che esegetiche) rese possibili dal lavoro pedagogico svolto con i giovani attori della Scuola dello Stabile. Così di fronte ad una successiva richiesta istituzionale, nel 1998 – il committente era il Teatro di Roma – relativa a *Questa sera si recita a soggetto*, Ronconi accettò senza più esitazioni. Il debutto avvenne (ancora una volta) all'estero, a Lisbona, in occasione dell'Expo, al Teatro National Dona Maria II, il 7 maggio 1998, seguito, a dicembre, dagli spettacoli romani al Teatro Argentina e da ulteriori repliche tra gennaio e maggio del 1999. Anche in questo caso l'impostazione registica si rivelò profondamente antitradizionale restituendo alla creazione pirandelliana tutta l'originaria forza d'impatto ed eludendo la metateatralità più prevedibile e ritrita. Come sempre nell'operato ronconiano, ma particolarmente in questo caso, la componente visuale dello spazio scenico svolse un ruolo determinante. Il regista ha affermato infatti:

⁶ L. RONCONI, *Prove di autobiografia* cit., p. 312.

Per sviluppare appieno le implicazioni della costruzione metateatrale della commedia ho ritenuto opportuno ‘oggettivare’ la struttura del dramma rinunciando allo ‘sfondamento’ in platea prescritto dalle didascalie di Pirandello. Nel nostro spettacolo il palcoscenico è diventato il perimetro entro il quale ricostruire il teatro di Hinkfuss e della sua compagnia nel suo insieme di ‘palcoscenico’, ‘platea’ e ‘palchi’. [...] L’oggettivazione scenica dell’organizzazione metateatrale di *Questa sera si recita a soggetto* ha inoltre il vantaggio di richiamare l’attenzione dei fruitori dello spettacolo sull’importanza che il ‘pubblico’ ha, in quanto parte in causa della commedia, nella struttura del dramma e sul curioso trattamento che questo ‘personaggio’ corale subisce nel testo di Pirandello.⁷

Se nei *Giganti* Ronconi aveva portato in primo piano la dimensione autobiografica pirandelliana e allontanato sullo sfondo il dramma di Ilse, in *Questa sera* l’invenzione registica si era concretizzata concentrando tutta l’azione di Hinkfuss sul palcoscenico. Il successo dello spettacolo del ’98 non esaurì, tuttavia, l’interesse del regista per questa commedia tanto che la scelse come oggetto delle attività laboratoriali in occasione della Biennale dell’agosto del 2012 e ancora, durante l’ultimo periodo della sua vita, progettava di farne un nuovo allestimento per il Piccolo Teatro di Milano.⁸ Del resto, tornare a più riprese sul medesimo testo è una costante della operatività ronconiana che il regista stesso così ha spiegato:

Non credo di essere ancora arrivato a quella fase in cui si desidera ritornare sui propri passi, magari rifacendo gli stessi spettacoli. In certi casi, infatti, parla l’amore che hai per certi testi, che ti resta dentro.⁹

Nel caso dei *Sei personaggi in cerca d’autore*, l’attrazione manifestatasi nel 1995 con il lavoro pedagogico presso la Scuola dello Stabile di Torino, riaffiorò intensificata nel 2010 per animare gli approfondimenti e le esercitazioni del Centro Teatrale Santacristina – la scuola estiva per giovani attori, fondata da Ronconi in Umbria nel 2004 – nell’arco triennale di un progetto in collaborazione con l’Accademia d’Arte Drammatica Silvio

⁷ C. LONGHI, *Intervista [a Luca Ronconi] per il programma di sala*, in: www.lucaronconi.it/scheda/teatro/questa-sera-si-recita-a-soggetto.

⁸ Per la Biennale cfr. G. CAPITTA, in «il Manifesto», 14 luglio 2012. Per il progetto del nuovo allestimento al Piccolo, cfr.: L. RONCONI, *Prove di autobiografia* cit., p. 184, nota.

⁹ L. RONCONI, *Prove di autobiografia* cit., p. 318.

D'Amico.¹⁰ Il piano didattico prevedeva esercizi su di una scelta di scene tratte da testi differenti: oltre che dai *Sei personaggi*, anche dal *Candelaio* di Giordano Bruno, dalla *Teiera* di Hans Christian Andersen e dai *Dialoghi dei morti* di Luciano. Sbocco finale del corso fu lo spettacolo *Quattro pezzi non facili*, allestito nella stessa sede della Scuola situata nelle campagne circostanti la cittadina di Gubbio dall'8 all'11 settembre 2010.¹¹ L'anno successivo il Laboratorio si intitolò *Condivisioni* e se ancora si estendeva ad una scelta di frammenti tratti da tre testi già esperiti sulla scena, ossia *Pilade* di Pier Paolo Pasolini (1993), *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini (1987, 2002) e *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello (1995), fu soprattutto a quest'ultimo che Ronconi dedicò maggior spazio in vista dell'allestimento già programmato per l'anno successivo a Spoleto, come si è già accennato, per la cinquantacinquesima edizione del Festival dei Due Mondi. Riguardo alle principali prospettive del work in progress condotto sui *Sei personaggi*, il regista ha dichiarato in un'importante intervista ad Anna Bandettini:

Ho l'impressione che, mentre negli anni Cinquanta o Sessanta poteva essere naturale che il contesto di riferimento del testo fosse un certo tipo di teatro, quello del capocomico, del suggeritore, delle preoccupazioni di verosimiglianza, oggi quello sfondo non c'è più. Questo libera la commedia da ingombri e manierismi diventati insopportabili: penso a quel gioco del "teatro nel teatro" che è vecchio come il cucco, ma anche a tutto quel "ron ron" pseudoraziocinante tipicamente pirandelliano. Non sto dicendo che il testo è vecchio. Anzi, mi chiedo come possa una commedia che ha sulle spalle quasi cent'anni, funzionare ancora. Ma evidentemente l'interesse è un'altra cosa dalla metafora del teatro nel teatro: da quando la realtà virtuale fa parte delle nostre vite, la contrapposizione tra quello che è reale e quello che è immaginario non esiste più, ha perso significato [...]. Senza più palcoscenico, appare evidente che quei personaggi vivono nella mente di chi li ha creati, sono rappresentazioni della mente che non possono avere nessun tipo di concretezza [...] sono ossessioni dell'autore, chimere che stanno là, in quel cervello. Ed è penoso sentirsi prigionieri del cervel-

¹⁰ O. PONTE DI PINO, *La palestra filologica di Luca Ronconi. Il corso di perfezionamento del Centro Teatrale Santacristina*. Si legge in: lucaronconi. it, Scuola, Santacristina, Laboratorio Condivisioni 2014, Rassegna stampa.

¹¹ Si veda il programma delle serate pubblicato in calce alla scheda *Santacristina. Laboratorio 'Quattro pezzi non facili'* in lucaronconi. it.

lo degli altri. È qualcosa di cui non ti puoi liberare. Questo è il dramma di Pirandello.¹²

Dunque se nell'originaria concezione pirandelliana l'azione si snodava sul palcoscenico e nella sala teatrale («Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al bujo e vuoto»)¹³ nello spettacolo di Ronconi si concentra tutta in un'unica stanza (immagine speculare della reale sala-prove del Centro di Santacristina) delimitata da pareti bianche, fortemente illuminate, contro cui si stagliano i corpi dei giovani attori, proiezioni della mente di Pirandello. Chiusa su di un esterno iniconoscibile, anche la porta della stanza è bianca, quasi indistinguibile dalla superficie delle pareti. L'arredo è di concezione essenziale: un tavolo senza alcuna decorazione e sedie, similmente semplici, quasi intelaiature, utilizzate dagli attori per posarvi oggetti, sedersi, appoggiarsi, salirvi, usarle come elementi per la definizione dello spazio. Soltanto nella pausa che segue la battuta del Capocomico: «Vogliamo insomma comincerlo, questo Secondo Atto?»¹⁴ vengono posati a terra pochi oggetti simbolici, fortemente connotati: alcune sbarre di legno delimitano la zona in cui si svolge la scena culminante tra la Figliastra e il Padre, separandola da quella degli Attori che assistono. Un secchio simboleggia la vasca del giardino in cui annegherà la Bambina, una rivoltella preannuncia la morte del Giovinetto del finale. In questo spazio evocativo della «situazione d'angustia» generata dal tormento novecentesco per l'impossibilità dei rapporti umani,¹⁵ in questa «stanza della tortura»,¹⁶ metafora inquietante della mente creatrice dell'autore, i Personaggi appaiono come creature tenebrose, provenienti da un altrove ignoto, richiamate a vivere il loro dramma dal rito del teatro. In coerenza con la scelta di abolire l'impalcatura metateatrale il regista riduce drasticamente i riferimenti del testo pirandelliano a figure, consuetudini e meccanismi scenotecnici degli anni Venti-Trenta defalcando un notevole numero di figure secondarie e comparse.

¹² Si legge in: A. BANDETTINI, *Da Pirandello a Matrix*, pubblicazione a cura del Centro Teatrale Santacristina, scheda su *Santacristina. Laboratorio Condivisioni*, lucaronconi.it

¹³ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, Mondadori, Milano 1993, vol. II, p. 671. D'ora in poi questa edizione verrà indicata in nota con l'abbreviazione *SP* seguita dal numero della pagina.

¹⁴ *SP*, p. 739.

¹⁵ Secondo la ben nota definizione di Peter Szondi coniata per *Huis clos* di Sartre: P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000.

¹⁶ G. MACCHIA, *Pirandello e la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981.

Come sempre, Ronconi è intervenuto sul testo mediante tagli e sfronamenti senza mai alterare il dettato d'origine: l'edizione utilizzata per lo spettacolo spoletino è quella definitiva mondadoriana del 1933.¹⁷ L'esito di tali sottrazioni testuali consente allo spettacolo di rilevare e lasciar vivere soltanto il dramma dei Personaggi. Si tratta di un radicale rovesciamento di prospettiva rispetto agli allestimenti della tradizione: qui, a impadronirsi della scena, sono decisamente i Personaggi mentre le vicissitudini del Capocomico e degli attori sono ridotte all'essenziale, allontanate sullo sfondo, quanto basta all'interazione con i Personaggi.

Ad esempio, proprio al principio, viene cassata la didascalia sul luogo scenico e scompaiono alcune figure che vi agiscono come il Direttore di scena, il Macchinista, il Segretario l'Usciere. Stessa sorte tocca alle scenette dell'ingresso disordinato degli attori (nove o dieci, scrive Pirandello in didascalia) lasciate all'improvvisazione. Nello spettacolo ronconiano accade invece che dal fondo, entrino, uno dopo l'altro: il Capocomico, il Suggestore (nel cui ruolo vengono sussunti quelli del Direttore di scena, Macchinista, Segretario e Usciere), il Primo e il Secondo Attore, la Prima Attrice e il Terzo Attore diretti, ciascuno, al posto assegnatogli in un silenzio scandito soltanto dall'eco dei propri passi.

Anche la prova del *Giuoco delle Parti* è fortemente ridotta. Ha inizio sotto la guida di un Capocomico seduto a tavolino, compassato (interpretato da Davide Gagliardini) ma leggermente insofferente nei confronti di Attori e Suggestore. Il taglio registico risparmia soltanto due battute del

¹⁷ Ricavo tale indicazione dal confronto del testo secondo l'edizione mondadoriana S.P. con le parole pronunciate dagli attori nella registrazione televisiva realizzata nella sede della scuola umbra e prodotta dal Centro Teatrale Santacriscina in collaborazione con la Direzione Produzione TV della Rai-CPTV di Roma, Raicom, Rai5 nel 2015 con una durata di 98 minuti, corrispondenti a quelli dello spettacolo spoletino. Nei titoli di coda si legge: *In cerca d'autore. Studio sui 'Sei personaggi' di Luigi Pirandello*, diretto da Luca Ronconi. Regia Felice Cappa, con (in ordine di apparizione): Capocomico, Davide Gagliardini; Suggestore, Andrea Volpetti; Primo attore, Elias Zoccoli; Secondo attore, Remo Stella; Prima attrice, Chiara Mancuso; Terzo attore, Luca Mascolo; Padre, Massimo Odierna; Figlio, Fabrizio Falco; Giovinetto, Paolo Minnielli; Bambina, Elisabetta Misasi; Madre, Sara Putignano; Figliastro, Lucrezia Guidone; Macchinista, Andrea Sorrentino; Seconda attrice, Paola Senatore; Madama Pace, Alice Pagotto. Rispetto alla locandina del 2012 l'ensemble è sostanzialmente lo stesso tranne la Prima Attrice (nel 2012 era Elisabetta Mandalari) e la Seconda Attrice (nel 2012 Paola Senatore). Il programma è stato presentato in varie occasioni commemorative del lavoro ronconiano e da ultimo il 22 febbraio 2020 su Rai5. Mi risulta che Felice Cappa abbia anche diretto un documentario dal titolo *Laboratorio Ronconi: In cerca d'autore*, dedicato al lavoro preparatorio di questo spettacolo compiuto dal regista con gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico a Santacriscina.

Capocomico: «Siamo già in ritardo di dieci minuti»¹⁸ saldata a: «Attenzione, signori! Chi è di scena?»¹⁹ espungendo tutta la reprimenda alla Prima Attrice fino alla battuta rivolta al Suggestore: «Cominci, cominci!».²⁰ Il Suggestore, inginocchiato a terra, con il copione appoggiato sulla sedia, avvicina il viso alle pagine e comincia a leggere scandendo macchinalmente la didascalia dal *Gioco delle Parti*: «In casa di Leone Gala. Una strana sala da pranzo e da studio».²¹ Nelle battute che seguono tra Capocomico, Suggestore e Primo Attore vengono cassati i riferimenti all'arredo scenografico standardizzato dalla consuetudine teatrale dei primi decenni del XX secolo («metteremo la sala rossa»; «Applicherà la bussola in fondo, e metterà le tendine») ²² ma poi la prova si svolge come nel testo pirandelliano fino all'ingresso dei Personaggi con l'eliminazione della raccomandazione del Capocomico al Primo Attore di recitare di «tre quarti» per farsi udire e della concessione al Suggestore di coprirsi con il «cupolino», in quanto viete sopravvivenze sceniche discordanti con l'impostazione registica di cui si è detto. Si giunge, così, all'ingresso dei Personaggi.

Costoro sgusciano dentro l'impianto metafisicizzato come ombre inquietanti, in un ordine solo apparentemente casuale: dalla porta laterale alle spalle del Capocomico, che si apre con un leggero e sinistro cigolio, compare per primo il Padre (Massimo Odierna) con passo esitante, lo sguardo fisso nel vuoto; quindi, il Figlio (Fabrizio Falco) rapido, quasi proiettato dentro da una forza esterna contraria alla sua volontà; si tiene ai margini della scena, con la schiena schiacciata contro la parete. Dal fondo entrano invece il Giovinetto (Paolo Minnielli) una figura scura, testa bassa e braccia conserte, la Bambina (Elisabetta Misasi) che corre leggera al tavolo del capocomico su cui appoggia delicatamente la testa e la Madre (Sara Putignano) che incede con passo lento, strisciando i piedi. Per ultima, dalla porta da cui sono entrati il Padre e il Figlio, fa il suo ingresso la Figliastro (Lucrezia Guidone) chiudendo il terzetto delle figure dominanti rispetto a quello delle vittime passive composto dalla Madre e i due figli più giovani cui è riservato l'altro ingresso.

Nelle didascalie pirandelliane si trova indicata l'età di quasi tutti i personaggi, esclusa la Madre: il Padre è sulla cinquantina, la Figliastro ha diciotto anni il Giovinetto quasi quattordici, la Bambina quattro mentre il Figlio

¹⁸ *SP*, p. 674.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *SP*, p. 675.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

ventidue.²³ Nello spettacolo di Ronconi gli interpreti hanno, invece, tutti più o meno la stessa età, intorno ai vent'anni, essendo il gruppo di neodiplomati dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico formatosi alla scuola ronconiana di Santacristina. La giovane età della compagnia conferisce all'immagine d'insieme dello spettacolo un forte effetto straniante non perché nella tradizione teatrale italiana non si contempi nulla di simile, ma perché essa tende ad azzerare il trascorrere del tempo (sia il peso del passato che ha segnato i destini dei Personaggi pirandelliani sia il falso presente delle prove del Capocomico e degli Attori) riportando tutto ad un istante perennemente presente che è quello vivo della rappresentazione in cui ciascuno si scaglia ancora uno contro l'altro.

A ben vedere tal genere di attualizzazione sembrerebbe cogliere la suggestione pirandelliana di far sembrare i personaggi: «non come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori»,²⁴ per cui l'autore prospettava l'uso di maschere onde fissare l'essenza di ogni Personaggio in un'espressione-sentimento che lo caratterizzasse quasi emblematicamente. Senza usare le maschere, Ronconi raggiunge ugualmente questo risultato sia rimodellando i personaggi sia mediante una recitazione antinaturalistica, a lui congeniale, sperimentata fin dai tempi dell'*Orlando furioso*, dell'*Orestea* e subito diventata proverbiale per le lunghe pause, per i ritmi rallentati che cadenzano ogni singolo lemma liberandolo dal semplice ufficio di servire alla verosimiglianza, per l'intonazione aperta ad una pluralità di senso. Una recitazione tutt'altro che manieristica, anzi saldamente radicata nella lettera e nelle situazioni del dramma pirandelliano, ma che di esso pone in luce risvolti imprevedibili e verità insospettate.

Contemporaneamente la lettura in profondità ha investito anche l'essenza stessa dei personaggi che infatti risultano nuovissimi rispetto alla tradizione teatrale italiana. Si pensi, ad esempio, a quale profilo Ronconi abbia saputo ritagliare per la Figliastro, interpretata da Lucrezia Guidone, pur bella e giovane, ma che attraverso una voce roca, con escursioni tonali improvvise e sgradevoli, i movimenti sgraziati e sgarbati, porta in primo piano l'origine umile della sua nascita e la sofferta condizione di bastarda, sfruttata sessualmente. Il danno procuratole l'ha trasformata in un individuo anaffettivo, persino nei confronti dei fratelli più piccoli. Manifesta odio verso il Fratellastro e si rivela un'abile manipolatrice tanto del senso di colpa del

²³ *SP*, p. 678.

²⁴ *Ibid.*

Padre quanto della curiosità del Capocomico, al quale subentrerà progressivamente nella direzione del dramma. Nel finale, muovendo da una didascalica pirandelliana, Ronconi attribuisce alla Figliastra il compito teatrale di infilare la testa nel secchio, simbolo della vasca in cui annega la Bambina²⁵ e di guidare alla tempia la mano del Giovinetto dandogli il segnale per far partire il colpo che lo uccide. Quando si cimenta nel canto, accennando al motivetto appreso durante il suo triste apprendistato presso Madama Pace,²⁶ stona sguaiatamente danzando con movenze rozze. Ben lungi dall'essere maliziosamente seduttiva, la sua sessualità è malata e aggressiva, e, pur in assenza di esibizione della nudità, la sua gestualità è oscena.

Il Figlio di Fabrizio Falco è il personaggio più rappresentativo del disgusto esistenziale e della ripugnanza per la rappresentazione dei rapporti familiari sotto forma di dramma cui tendono invece il Padre e la Figliastra: si tiene infatti attaccato al muro, rifiutando il centro dell'azione. Per questo motivo Ronconi ha deciso di far coincidere la prima interruzione del dramma con l'ultima battuta del Figlio rivolto a tutti e in particolare al Capocomico: «Mi lascino stare!» perché, come ha affermato il regista «È penoso sentirsi prigionieri del cervello degli altri».²⁷

La Madre ronconiana è invece ricalcata sulle indicazioni pirandelliane. Quando il Padre solleva il velo vedovile, scopre il volto dell'attrice Sara Putignano fissamente atteggiato al dolore. Come l'immagine della Mater dolorosa evocata dal drammaturgo siciliano, gli angoli della bocca piegano verso il basso e lacrime (finte, «di cera») solcano le sue guance per quasi tutto il tempo del dramma. L'intonazione è lenta e lamentosa e in scena la sua figura è spesso affiancata dai due figli più piccoli accucciati ai suoi piedi, a formare un singolare gruppo scultoreo.

L'esemplificazione potrebbe continuare a lungo, ma basti quanto accennato per individuare il nuovo tracciato scoperto dalle scelte registiche di Ronconi che è all'origine di una delle più interessanti riletture dei *Sei personaggi* di questi ultimi decenni. Ed è singolare che uno spettacolo di così alto livello professionale sia stato realizzato con attori così giovani. L'eccellente risultato conseguito è frutto della particolare forma di pedagogia messa in atto da Ronconi nella Scuola di Santacristina, l'ultimo spazio aperto dal regista – in ordine di tempo – dedicato alla formazione dei giovani attori, dopo gli anni di insegnamento alla Accademia d'Arte Drammatica, la Scuola del

²⁵ *SP*, p. 752: [la Figliastra] «poi prenderà la Bambina e la calerà dentro la vasca».

²⁶ «Le chinois sont un peuple malin [...]», *SP*, p. 685.

²⁷ Cfr. *supra*.

Teatro Stabile di Torino e quella del Piccolo Teatro di Milano. Nella Scuola di Santacristina Ronconi coinvolgeva i giovani allievi nella lettura di alcuni brani guidandoli all'interno dei suoi stessi processi creativi volti alla messa in scena, ma indipendentemente dall'ipotesi di finalizzare scenicamente i laboratori. Questa, infatti, era la normale prassi di svolgimento di questi «master» estivi dedicati alla acquisizione di un avanzato livello di approccio al testo secondo una consapevole ma mai dichiarata metodica; nel caso dei laboratori del 2010 e 2011 la concreta possibilità della rappresentazione spoletina si è affacciata in un secondo momento. L'obiettivo primario è sempre stato l'acquisizione delle modalità di lettura del testo e della espressione artistica. Una preziosa documentazione visiva dell'impostazione pedagogica ronconiana – maieutica piuttosto che prescrittiva – è costituita dal film documentario girato durante i corsi dell'estate 2014 a Santacristina da Jacopo Quadri: *La Scuola d'estate*, due anni dopo la grande esperienza dei *Sei personaggi*, ma con ancora presenti alcuni attori di quello spettacolo, desiderosi di mantenere i traguardi artistici acquisiti.

Un altro testimone d'eccellenza della pedagogia ronconiana è stato Oliviero Ponte di Pino, critico teatrale, membro scientifico del Centro Teatrale Santacristina e curatore del sito dedicato al regista romano. Riguardo al metodo didattico ronconiano egli ha riferito:

Il punto di partenza è il testo. Per certi aspetti, Ronconi insegna prima di tutto e soprattutto a leggere un testo. Il primo passo è la scomposizione del testo nelle sue unità significanti: parole, sintagmi, frasi. Ogni battuta viene sminuzata e osservata con una sorta di lente d'ingrandimento, alla ricerca di tutti i possibili nuclei di senso, che dovranno riemergere attraverso la voce e il corpo dell'attore. È un lavoro minuzioso, “di fino”: una palestra filologica dove il significato diventa corpo.²⁸

²⁸ O. PONTE DI PINO, *La palestra filologica di Luca Ronconi. Il corso di perfezionamento del Centro Teatrale Santacristina* cit.

Lorenzo Mango

I SEI PERSONAGGI SECONDO MEMÈ PERLINI

Il 3 gennaio del 1973 debutta a Roma, al teatro Beat 72, vero e proprio tempio delle più aggiornate forme di sperimentazione teatrale, lo spettacolo di un giovane regista esordiente, Memè Perlini, accompagnato da un gruppo di altrettanto giovani e motivati attori: Franco Bullo, Rossella Or, Ivan Gali, Johna Mancini, Ornella Minetti, Franco Piacentini, Edmondo Zanolini. Nessuno di loro ha una formazione accademica, giungendo al teatro dalle più diverse esperienze. Perlini, in particolare, ha una formazione da artista visivo e disegnatore che si è già confrontata con la scena nel lavoro fatto al Teatro La Fede, come attore e scenografo, con Giancarlo Nanni, uno dei primi in Italia a infrangere le barriere della convenzione rappresentativa della messa in scena.

Il titolo dello spettacolo, *Pirandello chi?*, rende conto del fervore avanguardistico del momento, della volontà di muoversi al di fuori dagli schemi e di istaurare con la tradizione drammaturgica un rapporto del tutto nuovo e impreveduto. Ma su questo dovremo tornare, per adesso restiamo alle ragioni di contesto che hanno un loro importante rilievo. Nel novembre del 1972 avevano debuttato, rispettivamente il 7 e il 16, altri due spettacoli che ebbero, assieme a *Pirandello chi?*, un notevolissimo impatto per il cambiamento di passo che imponevano alle pratiche teatrali italiane, le sperimentali comprese, *La donna stanca incontra il sole* del Carrozone di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo e *Le 120 giornate di Sodoma* di Giuliano Vasilicò. Si determinò, così, una sorta di ideale trittico che rimetteva in discussione gli assetti lungo cui si era andata muovendo l'innovazione teatrale fino a quel momento. Ne scrive Franco Quadri: «dopo gli anni del Living, l'Occhio ritorna padrone»¹ e non è un giudizio del tutto positivo perché in

¹ F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, p. 31.

questo passaggio dal protagonismo del corpo a quello dell'immagine legge un riemergere del regista autocrate che soppianta le aspirazioni comunitarie degli anni Sessanta (ma, allora, già Carmelo Bene aveva infranto, eccome, quel principio). Resta che Quadri, e non solo lui, colse un momento di svolta che si aggregava attorno a tre spettacoli di autori agli esordi che rifiutavano un certo uso anche politico di utilizzare il corpo, come poteva fare il Living o, in termini diversi, più interiorizzati, Grotowski, a favore di un nuovo rapporto con l'immagine. Silvana Sinisi, in un libro che sin dal titolo richiama il primato della visione: *Dalla parte dell'occhio* sottolinea da un lato «il predominio indiscusso dell'immagine» e dall'altro una parola ridotta a « frammento sonoro, fonema o elemento di provocazione sensoriale». ² Oltre a una cesura rispetto al corpo come mezzo d'espressione privilegiato se ne sarebbe operata un'altra, in quei tre spettacoli, nei confronti della parola sradicata dal suo legame con logoi e narrazione, in altre parole di una parola veicolo del senso.

L'immagine, dunque, quale centro d'attenzione del linguaggio teatrale. «Le componenti visive e iconiche del linguaggio scenico – ha ricordato Salvatore Margiotta in uno scritto di natura storica meno coinvolto di quelli di Quadri e Sinisi nel contesto del momento – si assolutizzano al punto da produrre drammaturgia in materia autonoma». ³ È questo il vero punto tematico di quanto accadde in quell'arco di pochi mesi. Ci fu certo la presa di distanze da quanto aveva immediatamente preceduto quei tre spettacoli, ci fu certo un rifiuto dell'uso della parola in scena, che quanto a rapporto col materiale letterario il discorso molto probabilmente è diverso e più sfumato, ⁴ ma il dato centrale è che la costruzione visiva non si offriva più come contorno di una drammaturgia ma come un'istanza drammaturgica in proprio.

Fu questo che indusse Giuseppe Bartolucci, critico ma soprattutto esegeta teorico dei processi in trasformazione nel teatro italiano, a proporre, in occasione del convegno che si tenne a Salerno nel giugno del 1973, che accompagnava la Rassegna «Nuove Tendenze», la definizione di Teatro-immagine, un modo per organizzare programmaticamente dal punto di vista

² S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Edizioni Kappa, Roma 1983, p. 21.

³ S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013, p. 219.

⁴ Si veda al riguardo come Marta Marchetti ha presentato il rapporto fra Nuovo Teatro e romanzo in *Romanzo e Nuovo Teatro (1960-1973)*, in *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo* a cura di M. Fazio, P. Frantz, S. Bellavia, V. De Santis, M. Marchetti, Artemide, Roma 2019.

estetico le nuove emergenze linguistiche. Il Teatro-immagine era, come si cominciò a dire da allora, una «tendenza», vale a dire un orientamento critico attraverso cui assimilare esperienze anche diverse tra loro dentro una specifica sensibilità linguistica. L'immagine, però, non va intesa come pura riduzione dell'azione scenica su di un piano visivo né, tanto meno, va confusa con un qualche decorativismo. Filiberto Menna, non a caso un critico d'arte, proprio in occasione del convegno salernitano affermava che «viene posta in discussione l'immagine come analogon del reale, come segno linguistico continuo, direttamente rappresentativo-espressivo. L'immagine è una struttura linguistica e appartiene come tale al dominio convenzionale-arbitrario del linguaggio».⁵ L'immagine, dunque, assolve una funzione drammaturgica in quanto elemento destrutturante in una maniera analitica il piano della rappresentazione, contraddicendo l'uso degli apparati visivi che aveva fatto e continuava a fare in quegli anni il teatro di regia. Ma c'è anche dell'altro. L'immagine è utilizzata, in questo tipo di sperimentazione linguistica come soglia attraverso cui passare infrangendo non solo le certezze della rappresentazione ma, attraverso di esse, del logos e della ragione. L'immagine, scrive Sinisi, «diviene supporto dell'immaginario segnando il passaggio tra il regime de l'*oeil* a quello del *régard*»,⁶ tra l'atto del vedere e quello del guardare che presuppone un andare dentro e oltre le cose.

Partendo da tutti questi articolati e complessi elementi, anni fa avevo tentato una definizione del Teatro-immagine

Il Teatro Immagine è quello in cui la visualità della scrittura si tinge di sfumature pittoriche trasformando la scena da luogo fisico del cimento del corpo e dello scambio diretto e perturbante con lo spettatore in una rinnovata finestra albertiana che distanzia l'azione, la rende forma visuale in movimento e le schiude i territori dell'immaginario.⁷

È questo il contesto linguistico e culturale all'interno del quale dobbiamo collocare il *Pirandello chi?* per interrogarci attorno ai suoi meccanismi di funzionamento drammaturgico, sia in relazione all'uso dell'immagine sia in rapporto con i *Sei personaggi in cerca d'autore* che sono la sponda dialettica su di un piano letterario dello spettacolo.

⁵ F. MENNA, *Immagine per sé, immagine dell'altro*, in *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, a cura di G. Bartolucci, La Nuova Foglio editrice, Macerata 1975, s.p.

⁶ S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio* cit., p. 23.

⁷ L. MANGO, *L'identità come moltiplicazione e differenza*, in S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975* cit., p. 18.

Pirandello chi? è pensato per e nello spazio del Beat 72 di Roma. Non si tratta di un luogo convenzionalmente teatrale ma di una di quelle che furono definite, per destinazione originaria e configurazione architettonica, “cantine”. Un luogo raccolto, diviso in comparti da arcate, dipinto di nero che determinava un rapporto prossimo e intimo con lo spettacolo. Fu proprio questa caratteristica del luogo a motivare la prima e fondamentale scelta registica di Perlini. Lo spettacolo era completamente immerso nel buio, un buio «più nero di un baule di pece» scriveva Ripellino⁸ che assumeva una consistenza quasi solida di materia magmatica al cui interno lo spettatore si sentiva calato fino a perdere il senso dell’orientamento e della volumetria tridimensionale. È da qui, dal buio, che partono sia la scrittura scenica che quella drammaturgica dello spettacolo. «Quando siamo entrati nel nero del Beat – dice Perlini – abbiamo cominciato a pensare il bianco per reazione».⁹ C’è, dunque, alla base della scrittura di Perlini una dialettica di natura cromatica che sottende il livello percettivo e quello simbolico. «La luce e il buio – nota giustamente Cristina Grazioli – determinano non solo il vedere ma la “visione”»,¹⁰ mettendo in gioco, a un tempo, il regime dell’*oeil* e quello del *règard*. E la luce a estrarre dal buio l’azione, non lasciandola mai però del tutto evidente, del tutto chiara ma sporcandola d’ombra, presentandola con un che d’indefinito e d’inspiegato che rimanda al mondo dell’immaginario.

Perlino parte, è ancora Grazioli a evidenziarlo, da un’oscurità generatrice, luogo da cui emergono e in cui si reimmergono i personaggi. Si tratta di una condizione concreta della scena, questa oscillazione tra il buio e la scheggia di luce, perché è esattamente quanto accade di fronte agli occhi dello spettatore ma è anche una condizione drammaturgica. Perlino vuole cogliere i personaggi in una situazione di soglia tra l’apparire e lo sparire, una situazione di soglia che discende direttamente dalla Premessa pirandelliana ai *Sei personaggi*, lì dove si parla di una manifestazione dei personaggi allo scrittore come un’epifania che si accende e dopo si spegne perché il personaggio è drammaturgicamente rifiutato. Il gioco di soglia, pur se di matrice pirandelliana, assume nelle mani di Perlino una configurazione del tutto propria, indipendente e non illustrativa rispetto al testo.

⁸ A.M. RIPELLINO, *Pirandello a testa in giù*, in «L’Espresso» 21 gennaio 1973.

⁹ *Incontro con Memè Perlino e il teatro La Maschera*, in *Teatroltre. Scuola romana*, a cura di G. Bartolucci, Bulzoni, Roma 1974, p. 4 (il volume è una raccolta di fascicoli dedicati ai diversi protagonisti della sperimentazione romana, ciascuno dei quali porta una sua numerazione).

¹⁰ C. GRAZIOLI, *Pirandello chi? Una drammaturgia del buio*, in «Sciami – nuovoteatromadeinitaly. sciami», 2016, p. 2.

Anche se ci torneremo meglio più avanti, per chiarezza di discorso è necessario dire cosa ne è, in questo gioco drammatico di luminescenze e buio, del testo pirandelliano. Che l'operazione registica parta da un dato scenico, anzi ancor prima da un concreto dato fattuale del luogo, la dice lunga su come l'interesse di Perlini si concentri primariamente sulla scrittura scenica e che il suo lavoro sia orientato a costituire un tessuto visuale attraverso il quale orientare la presenza del testo. D'altronde le parole di Pirandello non sono presenti che in piccolissima parte e per frammenti disposti lungo l'azione scenica. Evidentemente non siamo di fronte a una regia che si prefigga l'interpretazione del testo come opportunamente notava Italo Moscati in una sua recensione dello spettacolo, lì dove scriveva: «Sbaglierebbe chi pensasse che lo spettacolo sia stato realizzato per scoprire un Pirandello diverso dentro la trama dei suoi dialoghi e delle sue situazioni drammatiche».¹¹ Quanto vuole dire Moscati è che non ci troviamo di fronte a una regia di tipo interpretativo, che cioè si riproponga, anche in una chiave estrema e radicale, una lettura, nuova quanto si vuole, del testo. Il teatro italiano viene, d'altronde, in quegli anni, da una stagione in cui si è affermato prima e maturato poi un tipo di regia che Claudio Meldolesi ha definito "critica",¹² intendendo con questo che essa nasceva – e il caso più emblematico è quello di Strehler – come atto di revisione analitica del testo da parte di un regista che agiva, in primo luogo, come critico, come colui, cioè, in grado di rivelare strati interni del testo e portarli alla luce.

Il caso di Perlini è diametralmente opposto. Il suo lavoro registico non parte dal testo, anzi apparentemente lo esclude non lavorando né su un'attualizzazione e nemmeno, però, su una contraddizione provocatoria. Sembra, invece, voler evitare che quanto concerne la sua materia drammaturgica si sovrapponga, in una maniera illustrativa o in una prospettiva critica, a quella pirandelliana. Non è un caso che si parlasse spesso, nelle recensioni del tempo, di un uso pretestuale dei *Sei personaggi*, ridotti quasi solo a un richiamo nominale e si sostenesse che la parola pirandelliana fosse presente nello spettacolo più che altro come valore fonico. Il titolo stesso dello spettacolo, d'altronde, autorizzava una simile posizione interpretativa ponendo l'autore come interrogativo irrisolvibile e non il testo come oggetto di rappresentazione. Dietro il chi interrogativo del titolo si rivela certo una qualche vis provocatoria, quasi a dire che si ignora l'autore, ma si cela anche

¹¹ I. MOSCATI, *Un'indagine oltre la parola*, in «Settegiorni», 4 febbraio 1973.

¹² C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.

un'interrogazione su chi possano essere testo e autore al di fuori del regime dell'interpretazione critica. Il rapporto di Perlini coi *Sei personaggi* è, in realtà, più complesso e articolato di una mera nota pretestuale e così proveremo ad affrontarlo ma è comprensibile come l'impatto visivo dello spettacolo, la sua indipendenza drammaturgica, la autosufficienza dell'immagine siano quanto abbiano catturato l'attenzione dei testimoni del tempo e d'altronde sono proprio questi aspetti a segnare l'importanza della presenza di Perlini nei processi di sviluppo del Nuovo Teatro italiano. C'è, dunque, una indipendenza rispetto al testo cui risponde, però, un rapporto che non è solo pretestuale, che non si riduce, cioè, solo a un'assonanza e tanto meno si caratterizza per una vena provocatoria ma agisce in una profondità della scrittura che rappresenta il motore dell'invenzione visiva.

Grazie al buio in cui è immerso lo spettacolo, lo spazio che lo accoglie si presenta come qualcosa di indistinto e indefinito. Al suo interno a marcare l'azione sono i tagli di luce che inquadrano i personaggi, o parte di essi, offrendoli come frammenti, schegge che si manifestano dal vuoto occulto dell'oscurità. In una fase aurorale del lavoro Perlini aveva pensato di utilizzare la soffusa luce naturale (una luce «malata» la definisce)¹³ che proveniva dall'esterno riflettendola su degli specchi che avevano la funzione di concentrarla su zone specifiche dello spazio mettendone in risalto l'azione. «Poi un giorno – ricorda sempre il regista – una settimana prima di debuttare [...] un mio amico [...] mi portò un proiettorino».¹⁴ È una svolta cruciale nel lavoro, l'atmosfera diurna dei primi esperimenti si traduce nella notte oscura del Beat attraversato dai tagli di luce: «fu eccezionale per me, mi si aprì una specie di mondo incredibile tanto è vero che nel giro di mezza giornata lo puntai su tutti i punti del *Pirandello* e frammentai tutto il *Pirandello* in una mezza giornata come se avessi dentro questa frammentazione».¹⁵ Quel tanto di unitarietà che si conservava all'interno di uno spettacolo già nelle sue intenzioni iniziali disperso in frammenti viene ora contraddetto radicalmente, determinandosi un «azzeramento della scena in un'addizione di segmenti che formano un testo apparentemente scoordinato», come scrive Rino Mele.¹⁶ Rifiutata pregiudizialmente la diacronia narrativa, sia quella di Pirandello sia una propria personale, la struttura dello spettacolo

¹³ Da un'intervista contenuta in R. MELE, *Il teatro di Memè Perlini*, 10/17, Salerno 1982, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 15.

si configura come una sequenza di frammenti posti in giustapposizione tra di loro grazie a un montaggio visivo di taglio cinematografico determinato dal faretto manovrato a vista da Perlini stesso.¹⁷ «Uso il frammento perché il frammento è la condizione di oggi», dichiara Perlini¹⁸ e Menna parla di un uso del dettaglio che «apre un varco nella falsa unità del reale, nell'evidenza compatta dell'immagine-superficie».¹⁹ Il frammento, dunque, è elemento che appare caricato di diverse valenze: è lo strumento per la destrutturazione narrativa, è un dato di sensibilità contemporanea, è il tramite per incrinare la verosimiglianza della realtà e accedere a una sfera altra, quella dell'immaginario.

«Strutturato come un flusso ipnotico di sequenze»,²⁰ lo spettacolo inizia al buio. Il pavimento è coperto di sabbia, un po' come una pista da circo. Nel corso dell'azione, d'altronde, c'è una continua ibridazione tra il teatro e il circo che rappresenta la memoria infantile di Perlini e assume configurazioni felliniane nel porsi come doppio del reale. L'azione inizia con un quadrato di luce che si staglia sullo sfondo. All'interno vi scorrono dentro, uno dopo l'altro, i volti degli attori. Sono truccati in una maniera marcata quasi a disegnare una maschera sul viso. Dacia Maraini ricorda una bocca dipinta a mezza luna, un naso deformato a becco, un ragazzo con una folgore dipinta sulla guancia.²¹ Figure di un altro mondo evocano l'apparizione fantasmatica dei personaggi per come li pensò Pirandello nell'edizione del 1925 dei suoi *Sei personaggi* lì dove immagina costumi scolpiti in pieghe rigide e soprattutto propone l'uso di maschere che fissino l'espressione dei personaggi distinguendoli dal gruppo degli attori, pensati invece come figure reali. Le facce/maschere di Perlini, però, non hanno nessun richiamo di natura rappresentativa, sono trasformazioni pittoriche che evocano una matrice clownesca, di cui conservano l'aspetto irrealistico quanto un certo tono melanconico. Ultima apparizione nella cornice luminosa è una colomba che vola via. La troveremo di lì a poco poggiata sulla gamba di un uomo che oscilla, vestito come un generale, su di un trapezio, un evidente suggerimento del circo. La sua figura galleggia nel vuoto. Recensendo una ripresa dello spettacolo nel 1986 Enrico Fiore, suggestionato forse

¹⁷ Mele parla, al proposito, di un «cinema selvaggio» che non approda alla pellicola ma si incarna nella matericità scenica del teatro (*Pirandello chi? Il cinema selvaggio di Perlini in Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine* cit., s.p.).

¹⁸ *Incontro con Memè Perlini e il teatro La Maschera* cit., p. 3.

¹⁹ F. MENNA, *Immagine per sé, immagine dell'altro* cit., s.p.

²⁰ S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975* cit., p. 234.

²¹ D. MARAINI, *Il trionfo dell'immagine*, in «Aut», febbraio 1973.

dai tratti somatici dell'attore, vi leggeva una figurazione di Pirandello.²² Si tratta sicuramente di una forzatura perché cercare Pirandello nello spettacolo significa farlo su un altro piano, non su di un livello di così immediata corrispondenza.

Quella dell'uomo al trapezio è la prima di una serie di figurazioni. Per terra, di fianco al suo oscillare che lo fa entrare e uscire da un raggio di luce che proviene dal basso, un attore disposto di spalle, con una piccola neutra maschera bianca sulla nuca finge di suonare il violino. Sotto, come a tenere in vibrazione l'azione, la musica compatta, seriale e ripetitiva di Philip Glass che scandisce un tempo uniforme, senza cadenze né ritmiche né emotive ma agisce come un collante che satura l'atmosfera uditiva.

A questo punto entra un'attrice il cui corpo è costretto tra due materassi di gommapiuma che inizia «a danzare una lentissima coreografia su ritmi estremamente dilatati».²³ È una soluzione scenica che ricorda le danze dei materiali realizzate negli anni venti da Oskar Schlemmer che determina un momento particolarmente ipnotico dello spettacolo. Si succedono quindi tutta una serie di azioni che è possibile ricostruire grazie alla testimonianza di Bartolucci, al lavoro filologico di Margiotta e a un filmato girato per la RAI nel 1986 in occasione del cinquantenario della morte di Pirandello per il quale Perlino, con una grande fatica perché dell'originale non esisteva uno script ma solo gli appunti molto precisi che aveva preso Rossella Or, aveva ricostruito quel suo primo spettacolo, incastonando, però, nella ripresa televisiva dei momenti di attualizzazione scenica che non appartengono alla prima edizione dello spettacolo.

Si susseguono a questo punto una sequenza di immagini scollegate tra di loro. Dal buco aperto in una tavola disposta verticalmente verso il pubblico compare una testa, dall'alto una mano la solleva per i capelli poi la cosparge di farina. Un grande telo bianco viene sollevato da terra. A un'estremità ha una piccola maschera. Il viso di un attore compare al di sopra di esso. L'uomo indietreggia salendo i gradini di una scala, che lo spettatore non vede, facendo del telo un vestito per la sua altissima figura. Quando il telo si affloscia finisce su di una struttura che sembra un carro. L'attore, che poi è il generale che abbiamo visto all'inizio, lo porta verso l'esterno mentre un Pierrot fa aggraziati gesti di presentazione di quel misterioso carico. Di lì a poco compare, come un'ombra, un attore nudo col corpo coperto da un velo nero che porta in mano una luce e un ventaglio. La musica di Glass

²² E. FIORE, *Dal buio dramma vola una colomba*, in «Il Mattino» 19 marzo 1987.

²³ S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975* cit., p. 234.

continua a dare il suo ritmo monotonale ed epico a un tempo a quanto accade.

Ci sono, poi, a un certo punto due forme semisferiche illuminate dall'interno e mosse da due attori che vi sono accolti all'interno. Comincia una danza astratta accompagnata oltre che dalle note di Glass da un frammento musicale dei Pink Floyd. È un momento di visionarismo onirico. Le semisfere sembrano degli enormi occhi, una figurazione ricca di una carica surreale. Uno dei toni, questo, che più si confà allo spettacolo. La dimensione surreale è sottolineata quando compare un attore di spalle al pubblico. Sulla sua schiena sono dipinti in modo schematico i tratti di un volto. A seconda dei movimenti dei muscoli il volto sorride o, viceversa, piange. Fuori scena si sente la battuta risentita di Madama Pace, offesa perché gli attori hanno riso del suo italiano stentato. Non che quel volto sia Madama Pace ma c'è quanto meno un rimando tra figurazione e parola, caso piuttosto unico nello spettacolo.

La scena si trasforma, a questo punto, in un circo stilizzato. Un'attrice sdraiata tira a sé delle stecche di legno unite per un vertice. La struttura così composta si solleva verso l'alto definendo un'immagine che assomiglia allo scheletro di un tendone. In mezzo a queste stecche il Pierrot improvvisa una danza. Sotto a questa tenda invisibile il generale e un'attrice con la maschera bianca neutra sulla nuca avviano un gioco di schiaffi che vuole ricordare una gag da clown ma che qui, estrapolato dal contesto, assume una tonalità inquietante. Dietro di loro un attore, avvolto da una coperta che lo nasconde alla vista, scalcia come un cavallo.

Ognuna di queste scene ha un suo ritmo interno, uno sviluppo proprio che la rende fine a se stessa. Tra l'una e l'altra non ci sono altri collegamenti che non siano l'immagine di alcuni degli attori che non diventano però per questo, più degli altri, dei personaggi, nemmeno sul piano dell'identità visiva. Sono e restano dei segni, magari ricorrenti.

Verso il finale compare nuovamente un'altissima figura il cui corpo è nascosto da una veste bianca. Stavolta, però, è una donna e quando scende e avanza verso il pubblico quel telo bianco si rivela un enorme cuscino su cui lei prima adagia la testa e poi vi sprofonda lasciando emergere solo una gamba. Dallo stesso cuscino esce fuori il generale, va verso una lampada che dal basso ne scandisce di ombre i lineamenti per poi girarsi e tornare a sparire nel bianco. Il finale dello spettacolo è dominato da un lungo buio. Si sentono dei rumori a cui il pubblico non riesce ad attribuire un senso. Quando torna la luce, il pavimento è coperto di piatti bianchi di plastica. Entra a questo punto un'attrice vestita in abiti anni quaranta e accende una candela legandola a un filo appeso al soffitto. La candela danza con la

sua luce fioca nel buio, poi il filo si brucia, la candela cade, si spegne e lo spettacolo finisce.

Questa sequenza antinarrativa di *silhouettes visive* spinge i critici a utilizzare la metafora dell'ombra, del fantasma, dell'apparizione onirica per indicare la valenza drammaturgica di un quadro immaginario in movimento che, sfuggendo ad ogni collante logico, si apre verso un orizzonte di visionarietà. I fantasmi di Perlino sono figurazioni segniche, significanti che rifuggono a ogni significazione foss'anche di natura simbolica. Del simbolo esse hanno la sfuggevolezza alla dimostrazione, l'inquietudine, l'irriducibilità ad un livello di realtà. Di qui l'impossibilità di ricondurre l'azione su di un piano esplicativo. Ma è a questo punto che interviene Pirandello, non come chiave o sintesi narrativa, ma come incastro con un discorso poetico.

Del suo rapporto col testo Perlino dice: «Ho letto i *Sei personaggi* una sola volta, per caso, e ne sono rimasto incantato. Poi non l'ho più riletto, salvo tenermi in mente alcune citazioni».²⁴ È un'affermazione che può apparire "d'avanguardia", quasi una presa di distanze dal testo, avvalorando la tesi di un uso esclusivamente pretestuale di Pirandello. Non è così, però, se sottolineiamo la dimensione fascinatoria che discende dalla lettura del testo di cui parla Perlino. Se non c'è stato, e lo abbiamo verificato, un lavoro di interpretazione critica del testo, c'è però una forte ascendenza che incide sulla composizione per immagini in una maniera decisa.

Possiamo parlare di una duplice presenza dei *Sei personaggi* in *Pirandello chi?*, una materiale e una metaforica. Cominciamo dalla prima. Perlino utilizza il testo come cosa scenica, ne seleziona alcuni frammenti e li immette nello spettacolo alla stessa stregua di come vi immette un'immagine, una luce. Il testo è un segno che esclude ogni lavoro sulla sua organicità e unitarietà. Il segno è il frammento e la presenza scenica dei frammenti non ha alcun rapporto con l'azione con cui sono messi in rapporto. I frammenti, inoltre, non sono attribuiti a personaggi specifici, non sono il detto dei personaggi scenici, sono puri enunciati verbali in cui le parole contano come cosa a sé, si definiscono quali personaggi immateriali al fianco di quelli materiali dell'immagine.

Di qui il riferimento al valore eminentemente fonico della parola che troviamo in molte recensioni. Franco Quadri scrive, ad esempio, che «la parola è usata come puro valore fonico»²⁵ e Lucio Romeo ribadisce il

²⁴ *Incontro con Memè Perlino e il teatro La Maschera* cit., p. 3.

²⁵ F. QUADRI, *Il gioco della realtà e dell'illusione*, in «Panorama», 10 maggio 1973.

concetto parlando di una «parola pirandelliana che galleggia ancora avulsa dalla realtà e ridotta a una funzione fonica».²⁶ I frammenti pirandelliani sono ricondotti, allora, alla loro consistenza di materia sonora. La loro presenza scenica risulterebbe pre-semantic. In realtà le cose stanno in una maniera più sfumata. Ciò a cui assistiamo non è tanto il depotenziamento semantico della parola ma uno spostamento del materiale verbale dall'asse orizzontale della diacronia dialogica a quello verticale dell'enunciazione poetica. È quanto coglie Ripellino lì dove scrive: «Del testo restano solo brandelli, sparute battute, che acquistano, così divelte [...] una risonanza agghiacciante»²⁷ ed è ciò a cui allude lo stesso Perlini quando afferma di servirsi di alcune battute pirandelliane non «intellettualmente», come evocazione, cioè, e non come discorso.²⁸ Questo uso non interpretativo ma non solo fonico della parola è sintetizzato bene da Cristina Grazioli: «Dal testo di Pirandello si estrapolano “ritagli”, scaglie, particolari che prendono nuova vita in una situazione originale e che costituiscono un'ossatura senza pretesta di intrezza».²⁹

Grazioli apre una dialettica tra frammento e ossatura, disponendo la logica del frammento in una prospettiva diversa, dotata di una sua intrinseca valenza drammaturgica. Che ci sia un rapporto di strutture e non solo di estrapolazione di frammenti, è ribadito dallo stesso Perlini: «L'ossatura pirandelliana mi ha permesso di rendere nevrotica la mia azione e di rispettare il mio groviglio personale».³⁰ Questa ossatura pirandelliana è rappresentata dalla selezione delle battute, dai frammenti di parola che Perlini sceglie. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di brani dei dialoghi tra il Padre, la Figliastro e il Capocomico, poco dopo che, nella prima parte del testo, i personaggi sono giunti in teatro interrompendo le prove. Sono brani concentrati in poche pagine che ruotano attorno al tema dell'identità. Il primo è il passaggio in cui il Padre afferma che si nasce alla vita in tanti modi, e uno di questi è essere personaggio. Nel secondo il Padre si rivolge al Capocomico che cerca un testo dicendo che il copione sono loro, i personaggi. Il terzo è la tirata della Figliastro in cui chiede disperatamente e imperiosamente che la loro storia, di cui dà una silloge poco comprensibile a quel punto della narrazione, venga rappresentata per poter prendere il

²⁶ L. ROMEO, *Pirandello chi?*, in «Il Tempo», 20 aprile 1974.

²⁷ A.M. RIPELLINO, *Pirandello a testa in giù* cit.

²⁸ *Incontro con Memè Perlini e il teatro La Maschera* cit., p. 4.

²⁹ C. GRAZIOLI, *Pirandello chi? Una drammaturgia del buio* cit., p. 3.

³⁰ *Incontro con Memè Perlini e il teatro La Maschera* cit., p. 4.

volò. C'è quindi, posto con un certo risalto, il passo in cui il Padre sostiene l'impossibilità di capirsi perché ognuno è per sé una cosa e un'altra per gli altri. Roberto Alemanno, con una felice intuizione, affermava che era questa la battuta attorno a cui ruotava l'intero spettacolo.³¹

L'insieme di queste battute, pur se disperse nell'azione, si aggregano tematicamente e indicano un'interrogazione irrisolvibile riguardo all'esistenza, da quella teatrale a quella vissuta. Perlini, però sposta queste battute dall'asse dialogico in cui le incastona Pirandello, lasciandole come affermazioni isolate, domande senza risposta, lirici enigmi. Perduta l'originaria destinazione al capocomico della finzione, adesso sono rivolte al capocomico dello spettacolo, a Perlini stesso. I personaggi ombra vengono a lui dai luoghi remoti dell'immaginario e gli si prospettano con un'ansia di esistenza che precede la loro possibile rappresentazione. In un'intervista del 1986 a Giuseppina Manin, Perlini dichiara al proposito: «Mi era piaciuto immaginare queste sei ombre nel momento precedente alla loro "creazione", al loro venire alla luce come personaggi».³²

Ecco la seconda natura del rapporto col testo, quella metaforica. Nota opportunamente Margiotta come Perlini si concentri da un lato sulla dimensione di commedia da fare e dall'altro sull'immaginario pirandelliano.³³ È questa la materia che funziona da ossatura drammaturgica. Non a caso lo spettacolo inizia con il passo della lettera del 1917 al figlio Stefano in cui Pirandello parla della manifestazione minacciosa – un'ossessione la chiama – dei personaggi e del suo strenuo tentativo di resistenza.³⁴ Questa inquietudine del teatro è la stessa che si manifesta a Perlini e mentre Pirandello scrive la storia dei suoi personaggi attraverso una frammentazione narrativa, Perlini scrive la manifestazione delle sue ombre attraverso la frammentazione della luce. «Il viluppo [...] è senz'altro il viluppo pirandelliano, ma distinto dalla sua matrice psicologizzante», scrive Bartolucci e aggiunge

Pirandello ci dà il senso dell'inutilità farsesca del fare teatro e del vivere quotidiano, ma è costretto a imprigionare questo senso in una narrazione drammatizzata attraverso la parola naturalistica; la "singolarità" dell'opera-

³¹ R. ALEMANNI, *Un aggiornamento dei Sei personaggi*, in «L'Unità», 5 gennaio 1973.

³² G. MANIN, *E se a Pirandello togliamo la parola?*, in «Corriere della sera», 24 maggio 1986.

³³ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975* cit., p. 232.

³⁴ In L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1993, p. 623.

zione di Perlini è quella di fissare per “sezioni”, per “frammentazioni” di immagini-azione, codesto viluppo pirandelliano». ³⁵

C'è, dunque, a monte di *Pirandello chi?*, un rapporto di consustanzialità tra i *Sei personaggi* e lo spettacolo che non si manifesta per sovrapposizione registica o per interpretazione drammaturgica ma come equivalenza visiva dello spirito inquieto del testo facendo di questo spettacolo, oltre che il campione di una scrittura scenica autonoma e autosufficiente, un momento di importante dialogo contemporaneo con Pirandello e il suo teatro.

³⁵ G. BARTOLUCCI, *Discorso approssimativo su un provinciale di razza*, in *Teatroltre. Scuola romana* cit., p. 7.

Marco Manotta

MARIONETTE IN CERCA D'AUTORE.
UN'ELETTRA PER PIRANDELLO*

È il 1943: l'anziano Paul Valéry, ridotto all'inoperosità civile e al silenzio intellettuale dopo aver pronunciato l'elogio funebre di Henri Bergson in qualità di Segretario dell'Académie Française, incontra di nuovo Virgilio. Un fortuito ritrovarsi, come ricorda. È il Virgilio delle *Bucoliche*. Da quel rinnovato, fresco approccio nasce il *Dialogue de l'arbre*. Nell'atmosfera pacata di un confronto scevro dalle sottigliezze dialettiche del modello platonico, Titiro, che dà voce all'intuitiva identità di eros e poesia, dialoga con Lucrezio, il filosofo che tenta di comporre la divaricazione fra logos e vita. Compito inesauribile quello che si propone Lucrezio, che non intende deviare dai retti percorsi del logos di fronte a ciò che appare «par soi, sans cause, sans raison, sans fin qui le précède». Come avviene, appunto, nei sogni:

Non esiste autore, dunque. Tu lo vedi, Titiro; un'opera senza autore non è dunque impossibile. Nessun poeta ha messo ordine per te tra quei fantasmi e mai tu stesso avresti ricavato da te quelle delizie né quegli abissi dei tuoi sogni... Niente autore... Dunque esistono cose che si formano per se stesse, senza causa, e che si formano il proprio destino...¹

Qualcosa che semplicemente accade, *es gibt*, con una sua certezza inapplicabile, su una scena disertata dal Direttore, che verosimilmente ha varcato il boccascena per confondersi tra il pubblico. Non riconosce più quei fantasmi, quelle figure che sembrano muoversi autonomamente, non sono i suoi fantasmi. Per un rifiuto ostinato, salutare, sgomento. E intanto, quello

* Si anticipa nella presente sede un frammento compiuto di uno studio monografico di prossima pubblicazione.

¹ P. VALÉRY, *Dialogo dell'albero* [1943], in *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990, p. 130.

che accade sul palcoscenico brucia in ciascun istante irredento in cui è costretto a tornare.

La critica ha proficuamente sviscerato la teoria pirandelliana del personaggio, che insensibilmente approda alla rappresentazione del suo rifiuto, al personaggio in cerca d'autore. Assai angusto è lo spazio per produrre nuove evidenze. Ma si può tentare percorrendo sentieri laterali, obliqui, che incrociano la via di quell'autentico psicopompo che è l'attore. Un mediatore, che ci apre l'accesso al mondo dei defunti, che è lì, attende di essere riconosciuto dopo essere stato posto. Si può ragionare sulla problematica e, per certi aspetti, esiziale riconversione del suo ruolo, a causa di un progressivo processo di assorbimento della rappresentazione in una sorta di esecuzione ritualizzata, attestata sin dai primi approcci teoretici che statuivano l'impossibilità del teatro, dall'articolo *L'azione parlata* (1899) al saggio *Illustratori, attori e traduttori* (1908). In mezzo, *Il fu Mattia Pascal* col suo teatro di marionette. Il brano, notissimo, merita un'ulteriore interrogazione:

– La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! – venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. – Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis. – La tragedia d'Oreste? – Già! *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà l'*Elettra*. Ora senta un po', che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei. – Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle. – Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo. – E perché? – Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta. E se ne andò, ciabattando.²

² L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, pp. 467-468. Non sarà peregrino rammentare che, all'altezza del 1904, prescindendo dalla natura privata della comunicazione epistolare e da quella critica consegnata a saggi e articoli, il narratore e poeta, non ancora drammaturgo, in due sole occasioni fa capolino nell'arsenale della rappresentazione teatrale: nelle novelle *La scelta* («Ariel», 10 aprile 1898) e *Paura del sonno* («Roma letteraria», 25 marzo 1900), sempre al cospetto del popolo delle marionette. Nel caso della *Scelta*, di sogget-

Il significato del passo è tanto chiaro da togliere il risalto ad alcuni dettagli costruttivi, che a uno sguardo ravvicinato risultano opachi. A partire dall'ostentata precisione con cui il signor Paleari riferisce le indicazioni di servizio della locandina, e dal suo comprensibile entusiasmo per la mirabolante novità tecnica delle marionette semoventi,³ in linea con le riflessioni di poco posteriori di Gordon Craig sul *puppet show* e sulla sublimazione dell'attore nella supermarionetta. I fantocci, che si suppone siano autonomi, sono tuttavia istruiti dal mito, che ripetono in una particolare variante attestata dalla tradizione. Ecco il punto: qual è l'oggetto della rappresentazione? L'*Elettra* di Sofocle, come opina correttamente il signor Paleari sulla base della nota esplicativa del manifesto, *D'après Sophocle*. Si deve intendere che le marionette semoventi siano anche 'sedicenti', e porgano in lingua francese? Forse si tratta di una civetteria promozionale dell'impresario o della compagnia figurante. Come che sia, iniziamo a prendere atto che per scorgere il testo originale, ammesso che esista, occorre raschiare uno spesso palinsesto. Peraltro, avendo presente che si tratta di riduzione per teatro di figura: non è chiaro il motivo per cui sia esplicitata quella determinata versione sofoclea del mito, che un palcoscenico di marionette ben difficilmente potrebbe far apprezzare nella sua specificità ideologica e poetica rispetto a quella di Eschilo o di Euripide.⁴ S'intenderebbe se la riduzione volesse concentrare il focus della rappresentazione sul personaggio di Elettra: ma, di per sé, ciò che viene annunciato è «La tragedia d'Oreste». Oreste è il personaggio centrale. Ma, certamente, non lo è nella versione di Sofocle: il giovane principe argivo, incalzato da Apollo, è fermo in una risoluzione di vendetta che non lascia adito a dubbi, resipiscenze, timori per le conseguenze del sangue familiare versato, come invece accade nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elettra* di Euripide. Così Erwin Rohde:

Nell'*Elettra* [di Sofocle] le ragioni che potrebbero spiegare il diritto delle anime offese ricordando le antiche leggi universali, che imponevano di vendicare il proprio sangue, sono trascurate in modo che finisce per destar meraviglia: l'assassinio deve trovare in se stesso la sua giustificazione; e infatti,

to palesemente autobiografico, fa la sua comparsa il segaligno e taccagno ajo Pinzone, di lì a qualche anno ibrido contrappunto della fanciullezza di Mattia Pascal.

³ Per una pregevole contestualizzazione storica sulla fortuna del teatro di figura nella Roma primo-ottocentesca, cfr. D. MARZATTINOCCHI, *Cassandrino al Teatro Fiano. Il teatro delle marionette a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Junior, Bergamo 2006.

⁴ Anche se, nel caso dell'*Elettra* di Euripide, alcuni dettagli d'intreccio, segnatamente l'omicidio di Clitemnestra, si potrebbero rilevare anche da una riduzione marionettistica.

nei sentimenti e nel carattere di coloro che partecipano all'azione, attivamente o passivamente, si trova così completa che, a differenza da quel che avviene in Eschilo, nessun dubbio tormentoso deve assalire Oreste finché sta compiendo l'azione, nessun rimorso lo deve assalire quand'egli ha già ucciso l'assassino infame.⁵

L'inoppugnabile osservazione dell'insigne ellenista, amico di Nietzsche, consente di illuminare parzialmente il senso di quella erudita (mistificante?) stravaganza intellettuale di Paleari-Pirandello.⁶ Oreste può diventare Amleto di fronte allo strappo nel cielo di cartapesta del teatrino, e di conseguenza il tragico moderno efficacemente differenziarsi da quello antico, solo se il suo *ethos* si versa senza esitazioni o mediazioni nel suo θυμός, se la sua determinazione non si incrina nemmeno di fronte al seno scoperto della madre che lo implora. E l'istituenda polarità sarebbe risultata meno pregnante se il riferimento alla tragedia di Oreste avesse equivocamente coinvolto la versione eschilea. Quindi, da un lato Oreste, quello e solo quello di Sofocle, e dall'altra il principe di Danimarca. Tutto chiaro allora? Non ancora, ma almeno a questo punto balza all'occhio anche l'evidente affinità di situazione tra gli intrighi familiari che funestano le corti di Argo ed Elsinore: un re ucciso, una coppia di impostori, un ordine da ristabilire con la riscossione di un tributo di sangue di cui si fa esattore il principe ereditario. Pirandello non è stato il primo a suggerire, seppure in una chiave cifrata, l'accostamento: il 30 ottobre 1903, quindi qualche mese prima dell'inizio della stesura del *Fu Mattia Pascal*, presso il Kleines Theater di Berlino, sotto la direzione del giovane Max Reinhardt, va in scena *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal. L'ancor giovane esponente di vaglia dei Jung Wien aveva iniziato a lavorare al progetto sin dal 1901; il sodalizio con Richard Strauss sarebbe maturato nell'omonima opera di cui Hofmannsthal realizzò il libretto (1909). In mezzo, oltre alla prima berlinese, la pubblicazione dell'atto unico nel 1904, col titolo *Elektra*, Tragödie in einem Aufzug, frei nach Sophokles (Berlin, S. Fischer). *Frei nach Sophokles, D'après Sophocle*: intrigante rispecchiamento,

⁵ E. ROHDE, *Psyche*, Prefazione di S. Givone, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 454. Diamo di seguito la parte conclusiva del testo nell'originale: «[...] anders als bei Aeschylus, keine Qual des Zweifels während der That, keine Seelenangst nach dem Morde der ruchlosen Mörderin den Orest zu überfallen braucht» (Id., *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, J.C.B. Mohr, Freiburg und Leipzig 1894, p. 526).

⁶ Con ciò, non abbiamo elementi per concludere che Pirandello, a suo agio con la lingua tedesca, abbia letto il volume di Rohde – riedito, in ogni caso, nel 1903, a ridosso dell'ideazione del *Mattia Pascal*.

sebbene non abbiamo elementi per ipotizzare una suggestione diretta. Ma cosa aveva annotato Hofmannsthal nel suo quaderno il 17 luglio 1904? «Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend».⁷ Questo rapporto di affinità-contrasto tra le due venerande tragedie si rivela nella triangolazione istituita dalla moderna ripresa del mito classico nella versione di Hofmannsthal, che guarda al personaggio di Amleto per leggere più a fondo nel carattere della giovane donna tormentata dall'odio e dalla disperazione dell'inerzia.⁸ Oreste è sullo sfondo, tetragono e rigido come nella versione sofoclea.

E quindi, tirando le fila del discorso, qual è l'intuizione, sapidamente provocatoria, di Pirandello? Anselmo Paleari, concediamoci questa possibilità,⁹ sta millantando, sta fornendo al suo interlocutore un'informazione depistante, o quantomeno tendenziosa: quella tragedia d'Oreste per teatro di marionette, *d'après Sophocle*, esiste solo nel soggetto, modernissimo, inventato da quel bizzarro collezionista di curiosità intellettuali; è la tragedia dell'antica marionetta, del νευρόσπαστος, tipicamente caratterizzato dal personaggio sofocleo di Oreste, che scopre di esistere soltanto per approssimazione: come maschera, come figura, di un agire del tutto parziale di cui ormai gli sfugge il senso compiuto. Perché si è aperto uno squarcio nel cielo di carta del teatrino,¹⁰ da cui, a questo punto, «ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena». Quali?¹¹ La rivelazione che lo spazio agito è uno spazio

⁷ H. VON HOFMANNSTAHL, *Aufzeichnungen*, hrsg. H. Steiner, S. Fischer, Frankfurt am Mein 1959, p. 131 [«Il rapporto e il contrasto con Amleto mi hanno colpito»].

⁸ Al fratello, che si è appena rivelato, ella affida la propria strozzata determinazione ad agire: «Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele ausruht, wie ein Bett von Balsam, drauf die Seele ruhen kann, die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter und eine Flamme!» (H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, in *Dramen II*, hrsg. H. Steiner, S. Fischer, Frankfurt am Mein 1954, p. 66). Ecco la traduzione di Giovanna Bemporad: «L'azione è come un letto su cui l'anima ha tregua, come un letto di balsamo, su cui può darsi tregua, l'anima, ch'è ferita, incendio, ascenso ed una fiamma!» (ID., *Elettra*, Introduzione di G. Benci, Garzanti, Milano 2021⁵, pp. 123-125).

⁹ Che sarebbe parzialmente destituita di fondamento qualora si dimostrasse che a Roma, a inizio Novecento, in via dei Prefetti n. 54, fosse attivo un teatro di figura.

¹⁰ Pirandello argutamente capovolge la prospettiva adottata da Cervantes, che racconta l'ennesima follia dell'Hidalgo de la Mancha: scambiando, come è suo costume, l'illusione (in questo caso scenica) per realtà, Don Chisciotte fa a pezzi il teatro di burattini di Mastro Pedro (cfr. *Don Chisciotte II*, xxvi).

¹¹ Affidiamo la risposta ad Antoine Roquentin, personaggio della schiatta d'Oreste, di questo Oreste rivisitato, nell'*entre-deux-guerres*: «Ainsi ces objets servent-ils au moins à fixer les limites du vraisemblable. Eh bien, aujourd'hui, ils ne fixaient plus rien du tout: il semblait que leur existence même était mise en question, qu'ils avaient la plus grand peine à passer

teatrale, semioticamente profondo. Oreste è travolto dall'orrida consapevolezza di non essere altro che un personaggio, il *λόγος* registra la dissociazione fra *ἦθος* e *πάθος*. E non è tutto: nella repentina apertura dello spazio scenico, di fronte allo sguardo stordito di Oreste aleggiano ora altre larve, prima indiscernibili: quella dell'Autore, quella del mediatore (l'attore). Primo fulgido esempio di potenziale copione metateatrale nell'opera di Pirandello, se si escludono i giovanili abbozzi, non conservati, a cui allude in diverse lettere ai familiari.

Nell'asse lineare di *chrónos*, che dà equilibrio e senso compiuto alle manifestazioni del carattere nelle opere, si è aperto dunque un varco: Oreste è lì, assorto, fra i lembi non suturabili della ferita, il suo sguardo, che va oltre, scava ulteriori lontananze. Rifiuta con ciò la necessità di Ἄτη, di farsi strumento del castigo decretato dagli dèi? In realtà tutto è già accaduto sul piano di *aión*, del mito – dell'arte, ovviamente. Nei momenti di silenzio interiore, dall'improvvida sosta di fronte alla nietzscheana porta carraia del tempo, il personaggio pirandelliano può ricavare l'euforica-eroica determinazione di dissolversi nell'istante, scegliendo l'irresponsabilità della permanenza – la via di fuga 'dimissionaria', didascalicamente e apostolicamente disegnata da Vitangelo Moscarda; oppure può rientrare nel divenire, scientemente disposto a soccombere di fronte alla logica sfalsata della dissociazione, a pagare il prezzo per supposte colpe mai passate in giudicato. Che tornano perché vincolate ad azioni che avvengono sempre, nella temporalità in cui insistono, consapevolmente, i Sei personaggi.

«Qui non si narra!», protesta la Figliastro di fronte agli scrupoli di coscienza eziologici e autoassolutori del Padre. L'abortito progetto del 'romanzo da fare', necessariamente al preterito nel transito dall'ideazione alla realizzazione, deve maturare nella soluzione della 'commedia da fare', che si può immaginare concretamente gestita da personaggi che si rapportano a un sostituto funzionale dell'Autore assente, l'Attore. Nella tensione rappresentativa verso la scena madre nel retrobottega di Madama Pace, la pura virtualità di ciò che ancora non esiste, secondo la prospettiva cronologica, al futuro semplice, del Capocomico, è attualizzata dall'anticipazione, al futuro anteriore, di ciò che da sempre è già avvenuto. Una scena di cui si può

d'un instant à l'autre. Je serrai fortement dans mes mains le volume que je lisais: mais les sensations le plus violentes étaient émoussées. Rien n'avait l'air vrai; je me sentais entouré d'un décor de carton qui pouvait être brusquement déplanté. Le monde attendait, en retenant son souffle, en se faisant petit – il attendait sa crise, sa Nausée [...]. Je me levai. Je ne pouvais plus tenir en place au milieu de ces choses affaiblies» (J.-P. SARTRE, *La nausée* [1938], Gallimard, Paris 1972, pp. 114-115 [nostro il corsivo]).

parlare al passato mentre al contempo si esprime il desiderio di viverla, finalmente, per compensare un torto che, nell'asse di *chrónos*, ancora non si è subito:

Il figlio – E s'è comperato il diritto di tiranneggiarci tutti, con quelle cento lire che lui stava per pagare, e che per fortuna non ebbe poi motivo – badi bene – di pagare.

La figliastra – Eh, ma siamo stati proprio lì lì, sai!

Scoppia a ridere.

La madre (*insorgendo*) – Vergogna, figlia! Vergogna!

La figliastra (*di scatto*) – Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena!¹²

Si ha l'impressione che la situazione presenti tratti di simmetria e di continuità con la tragedia di Oreste immaginata dal signor Paleari. In questa si sospende l'esecuzione di un copione, scolpito nel marmo del mito, che richiede, nel frangente specifico, l'eterno ripetersi del gesto vendicativo; Oreste, sconcertato, viene fissato nell'irrisoluzione determinata dal dubbio radicale. Ma Elettra, stranamente trascurata nella riduzione scenica per teatro di marionette, compare sulla ribalta, ormai perfettamente consapevole del ruolo di personaggio, indossando l'abito di scena di una giovane donna, orfana di padre, animata da un sentimento di incoercibile rancore nei confronti del patrigno. Sul suo volto è calzata una maschera, espressamente richiesta dalla didascalia che introduce i personaggi:

Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastra, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre con fisse lacrime di cera nel livido delle occhiaje e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della *Mater dolorosa* nelle chiese.¹³

La moderna ripresa di Hofmannsthal si chiude sulla ferale danza ebbra di gioia con cui Elettra festeggia, invasata *wie eine Mänade*,¹⁴ fino a stramazzone

¹² L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, vol. II, Mondadori, Milano 1993, p. 691.

¹³ Ivi, p. 678.

¹⁴ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra* cit., p. 74 («come una menade», ID., *Elettra* cit., p. 141).

al suolo, il compimento della vendetta. La Figliastra, che pure ha provocatoriamente danzato nel corso della *pièce*, celebra la tragedia compiuta che ha appena sancito il ricongiungimento dell'essere dei Personaggi con la loro ragion d'essere,¹⁵ lanciandosi nella corsa (il volo) che verosimilmente la proietterà fuori dal teatro, mentre in sala continuano a echeggiare le sue sinistre risate di giubilo e di scherno.

E l'attore? Ricordiamo che un passo dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* aveva attirato l'attenzione di Benjamin, colpito dalle acute considerazioni del narratore sul rispecchiamento anamorfico della viva presenza del corpo dell'attore nelle immagini guizzanti sullo schermo.¹⁶ Naturalmente, la prospettiva critica adottata in quell'occasione consente a Benjamin di evidenziare il ruolo straniante svolto dal medium tecnologico. Ma la sua lettura può essere proficuamente integrata. Cosa accade all'attore quando si vede? Apparentemente, nulla di straordinario, l'attore è per definizione un ὑποκριτής, è sempre presente a se stesso, si vede, mentre recita, a conferma dell'immarcescibile problematicità denunciata dal noto paradosso diderotiano. Vive nella dissociazione, è Oreste che si guarda mentre compie il matricidio. Ma Serafino Gubbio intuisce che il 'novissimo' medium fa conflagrare l'intima contraddittorietà dei predicati che con precario equilibrio definivano l'orizzonte teoretico della recitazione. È stato introdotto uno scollamento: gli attori si sentono in esilio da loro stessi, «l'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, sulla tela dei cinematografi, non c'è più»: ¹⁷ c'è l'immagine, che recede dalla sua funzione vicaria di rimando deittico, per assumersi l'onere della rappresentazione, in totale autonomia, indefinitamente replicabile. È per questo motivo che l'attrice Varia Nestoroff, esemplare caso di

¹⁵ «Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere. Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere» (L. PIRANDELLO, Prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 659).

¹⁶ «Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura. Uno dei primi che abbia avvertito questa trasformazione dell'interprete in seguito a un tipo di prestazione fondata sul test è stato Pirandello. [...] per la prima volta – ed è questo l'effetto del film – l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*» (W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 32).

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi* cit, vol. II, p. 585.

studio per il narratore, si inquieta, al punto di sbottare in accessi al limite tra l'isterismo e la mania:

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla. Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace. Nessuno, che non abbia gli occhi velati da una passione contraria e l'abbia vista uscire dalla sala di prova dopo l'apparizione di quelle sue immagini, può aver più dubbii su ciò. Ella è veramente tragica: spaventata e rapita, con negli occhi quello stupor tenebroso che si scorge negli agonizzanti e a stento riesce a frenare il fremito convulso di tutta la persona.¹⁸

L'attrice si vede ma non si riconosce nelle immagini, in cui pure si sente implicata, oscuramente. Soltanto l'incontro con quell'«ossessa che è in lei» potrebbe, forse, donarle la pace. La tecnica cinematografica, che non a caso Pirandello assimilerà a un «linguaggio di apparenze», ha realizzato l'emancipazione dell'immagine, ponendo sotto gli occhi della veglia il dinamismo autonomo dei fantasmi onirici: «il cinema dovrebbe trasformarsi in pura visione: cioè dovrebbe cercare di realizzare il suo effetto nella stessa maniera che un sogno (tanto quanto una pura visione) influenza lo spirito di una persona addormentata».¹⁹ Quelle immagini, come aveva ben visto il Lucrezio di Valéry, hanno perduto l'autore, ovvero, per esprimere la lacerazione dall'altro punto di vista, l'autore (l'attore) ha dolorosamente preso atto che l'intima solidale convergenza dei plurimi moventi degli atti intenzionali è stata sottoposta a un processo di centrifugazione, che ha restituito, per la prima volta, visibili immagini del sé che sono sentite come altre, autonome. Inizia una rincorsa spasmodica, equivoca, che costituisce il saldo positivo dell'arte pirandelliana, verso un'ipotetica ricostituita unità, atteso che, come conclude il protagonista della novella *La carriola*, rinfrescando una sapienza antichissima, «Conoscersi è

¹⁸ Ivi, p. 557.

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Il dramma e il cinematografo parlato* [«La Nación», Buenos Aires, 7 luglio 1929], in F. CALLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991, p. 125.

morire».²⁰ Come è noto, è il rischio concreto a cui è andata incontro l'attrice che ha impersonato Mommina in *Questa sera si recita a soggetto*, allorché l'esecuzione ritualizzata della recita all'improvviso termina nell'invasamento, di nuovo. Dimidiato il ruolo dell'autore, abrasa la testualità di un funzionale canovaccio, estromesso dunque il medium, che solo garantisce la sia pur sfibrante distanza della differenza, l'immagine, il personaggio, reclamano il tributo. È l'orizzonte, ormai senza redenzione, di un *non ancora* che è diventato un irrevocabile e infernale *qui*.

²⁰ L. PIRANDELLO, *La carriola*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. III, t. I, Mondadori, Milano 1990, p. 558.

Aldo Maria Morace

SULLA VARIANTISTICA DEI *SEI PERSONAGGI*

L'insuccesso fu clamoroso. La sera del 9 maggio 1921 i *Sei personaggi in cerca d'autore* vennero presentati dalla compagnia Niccodemi per la prima volta nella loro storia a un pubblico, quello del Valle di Roma. E l'esito è ben noto: il testo destinato a rivoluzionare il teatro mondiale cade rovinosamente (appena due le repliche) scatenando fra i tradizionalisti una violenta reazione di rifiuto («Manicomio! manicomio!»; e solo dopo quasi un'ora l'autore poté lasciare il teatro), contestata altrettanto fortemente dagli spettatori più giovani e aperti alla sperimentazione di nuove forme.¹ Ben diversa l'accoglienza da parte del pubblico milanese quattro mesi dopo, la sera del 27 settembre, quando al teatro Manzoni il successo fu addirittura clamoroso, tanto che vennero registrate ben quattordici chiamate dell'autore alla ribalta nell'arco dei tre tempi dell'opera. E certamente non furono i pochi – pur se cospicui e appropriati – tagli operati sul copione dall'attore Luigi Almirante (secondo la sua testimonianza), ma recepiti con piena

¹ Ricordando quella serata, così scriveva Pirandello a Marta Abba da Berlino, il 1° giugno 1930, dopo una reazione consimile e diversa del pubblico a una rappresentazione di *Questa sera si recita a soggetto*: «[...] serata tempestosa. M'è parso di ritornare alla "prima" dei *Sei personaggi* a Roma. Ma la tempesta di quella serata memorabile fu scatenata da nobili passioni, fu l'urto violento dei giovani contro i vecchi; jersera invece fu l'osceno livore d'una masnada d'invertiti che si scatenò aizzata dal Feist, dalla sua famigerata cugina, e da altri del gruppo Reinhardt e da altri avversarii dell'Hartung e del Saltenburg. Questa oscena gente, ostensibilmente, nel *foyer* del teatro, prima che cominciasse lo spettacolo, ha fatto la prova dei fischietti di cui s'era armata venendo a teatro. [...] Purtroppo il lavoro offriva il fianco ai nemici per la sua pessima iscenatura. [...] Pareva un'orchestra in cui, cacciato via il direttore, ogni strumento si fosse messo a sonare per conto suo. E i fischietti del pubblico sonavano dal canto loro, guazzanti in una gioja che non Ti dico. Io, guardando dal palco, mi divertivo un mondo. Alla fine, la reazione della maggior parte del pubblico (più dei tre quarti del teatro) prese il sopravvento, e allora scoppiò un delirio d'applausi».

convinzione da Pirandello, e vertenti soprattutto su alcune elucubrazioni non scenicamente felici del Padre,² a motivare il ribaltamento coassiale della ricezione da parte del pubblico. Comunque ancora contrastata se più di un anno dopo – come Pirandello registra in una lettera a Dario Niccodemi del 24 dicembre 1922 – «i buoni veneziani» riservarono «segni d'orrore e di furore», «rumoreggiando», ai *Sei personaggi in cerca d'autore* («Così farebbero, ne son sicuro, anche gli abitanti della beatissima Luna»).

Il dissenso non angosciava Pirandello: era la prova che il suo teatro colpiva ed erodeva nel profondo le sclerotizzazioni consolidate, i *tòpoi* perpetuati, le strutture fatiscenti.³ Ed era il traguardo che si era prefisso da quando si era riconvertito al genere teatrale con deflagrante frequentazione (nel triennio a partire dal 1918 vengono scritte con ritmo febbrile ben quindici opere) a seguito della frattura epocale impressa alla Storia dalla Prima guerra

² C. PISANI, *Un copione dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'. Tagli per la messa in scena*, in *Dario Niccodemi e il teatro italiano del primo Novecento*, «Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani», n.s. 1, Bulzoni, Roma 2021, pp. 179-98.

³ E sui *Sei personaggi*, come foce epocale di tutta l'opera pirandelliana, si chiude la splendida biografia di A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano 2020. Una stringata bibliografia *millennial* sul testo: A.R. PUPINO, *Luigi Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000; G. LANGELLA, *Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui 'Sei personaggi' di Pirandello*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2002, pp. 409-440; W. SAHFELD, *L'immagine riflessa. P. e la cultura tedesca*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 69-102; J. LORCH, *Six Characters in Search of an Author*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; S. ACOCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori, Napoli 2006, pp. 36-62; B. ALFONZETTI, A. FERRETTI LEVI MONTALCINI, *'Sei personaggi in cerca d'autore': il fuoco bianco dell'incesto*, in *L'ascolto del testo*, a cura di S. Teroni, Nicomp, Firenze 2007, pp. 80-123; A. CASCETTA, *Dentro il testo*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, ETS, Pisa 2007; M. CAMBIAGHI, *La "trilogia del teatro nel teatro": la miccia di Pirandello*, in ID., *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Bruno Mondadori, Milano 2009; *In cerca d'autore da Pirandello a Ronconi*, in «Ariel», II, 1, genn.-giugno 2012, num. monogr.; I. PUPO, *La giornata perduta di un capocomico. Sei personaggi nella traduzione di Crémieux e negli appunti di Pitoëff*, in «Il castello di Elsinore», XXV, 2012, pp. 57-98 (poi in *Crimini familiari e scena teatrale. Ibsen, P., De Filippo*, Liguori, Napoli 2015, pp. 83-137); B. ALFONZETTI, *P. L'impossibile finale*, Marsilio, Venezia 2017; P. VESCOVO, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 137-170; A. CINQUEGRANI, *P. e la persuasione. Note sui 'Sei personaggi'*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda e A. Zava, Ed. Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 89-100; P. PUPPA, *La recita interrotta. P.: la trilogia del teatro nel teatro*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 13-71; *Sei personaggi in cerca d'autore 1921-2021* (atti del 58° convegno di studi pirandelliani), a cura di S. Milioto, Ed. Lussografica-Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Caltanissetta 2021 (impennato soprattutto sulle messinscene e sulla ricezione estera dell'opera).

mondiale e dalle convulsioni sociali postbelliche:⁴ «Il gusto della forma narrativa – scrive – era svanito. Non potevo più limitarmi a raccontare mentre tutto attorno a me era azione [...]. Altre cose si agitavano, ribollivano nel mio spirito, che esigevano di essere espresse in maniera immediata [...]. Le parole non potevano più restare scritte sulla carta, bisognava che scoppiassero nell'aria, dette o gridate».⁵ Il teatro, dunque, ora attira nuovamente Pirandello perché è il luogo in cui la parola scritta diviene fatto sonoro, visualizzazione fisica e scenica, azione appunto. Ma il bisogno spasmodico

⁴ Ed è, invece, il dato sul quale insiste giustamente Annamaria Andreoli (cui si devono due acutissime note – introduttiva e filologica – ricche di nuove e numerose chiavi esegetiche e notizie documentarie, nella esemplare edizione Oscar del 2020, da lei curata), che istituisce un'ottima correlazione – di solito trascurata dagli esegeti dei *Sei personaggi* – fra la fortissima innovatività del testo e le convulsioni postbelliche. La commedia-tragedia va in scena il 9 maggio 1921 «alla vigilia delle elezioni politiche (15 maggio) nell'anno in cui crolla la Banca italiana di sconto e si fondano sia il partito comunista che il partito fascista», dopo l'occupazione delle fabbriche. «Sembra che la Storia corrisponda ai tetri scenari di un'arte, quella di Pirandello, tentata dal nichilismo», «con i disastri della guerra alle spalle e per l'avvenire il miraggio della rivoluzione», che sfocerà nella dittatura e che instaura «nuovi modi di percepire la vita, la morte, il tempo, la storia» (*Omaggio a Luigi Pirandello. Il centenario di un capolavoro. 'Sei personaggi in cerca d'autore' (1921-2021)*, a cura di A. Andreoli, Ed. Sinestesie, Avellino 2021, pp. 11 e 22). Sul rapporto pulsante di Pirandello con la Storia vd. la mia *Introduzione* a L. PIRANDELLO, *I Vecchi ei Giovani*, a cura di A.M. Morace, Mondadori, Milano 2021 (“Romanzi 3” dell'Ed. Nazionale dell'Opera Omnia), che riprende ed amplia sistematicamente quella già apparsa come tale, nel 2018, per l'ed. Oscar del testo 1913.

⁵ Si è soliti, analizzando i *Sei personaggi*, sottolinearne la genesi novellistica, citando giustamente come avantesti i *Colloqui con i personaggi* e la *Tragedia d'un personaggio*. Ma si dimentica che nella sua prima nebulosa formulazione il testo doveva realizzarsi in un altro genere, poiché, scrivendo da Roma al figlio Stefano il 23 luglio 1917, Pirandello confidava di avere «la testa piena di nuove cose! Tante novelle... E una stranezza così triste, così triste: *Sei personaggi in cerca d'autore* – romanzo da fare. Forse tu intendi. Sei personaggi, presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso, per esser composti in un romanzo, un'ossessione, e io che non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro e che non m'importa più nulla, e loro che mi mostrano tutte le loro piaghe e io che li caccio via... – e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori tutto». Inoltre, nel dialogo con Bemporad alla vigilia della prima stampa in volume di *Sei personaggi*, per bocca di Stefano, Pirandello sottolinea, in sintonia con i suoi assunti teoretici e alla vigilia della prima milanese, che l'opera non è destinata unicamente al teatro ma si rivolge anche al «pubblico che legge», presso il quale avrà «una sicura affermazione certo meglio nel libro che nella integrazione scenica» (22 settembre 1921). E infine, quasi a chiudere il cerchio in rapporto al primo proposito, nel 1930 Pirandello scrive con lo sceneggiatore viennese Adolf Lantz una geniale «Novella cinematografica» dei *Sei personaggi*, che doveva tradursi in realizzazione filmica, agognata ma abortita, e che risente dell'influsso di Reinhardt (vd. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi. Novella cinematografica*, trad. di M. Cometa, introd. di U. Cantone, Casagrande, Bellinzona 2017).

di annullarsi come autore nello strazio dialogico e dialettico dei personaggi non cancella la radicata certezza che la perfetta materializzazione scenica dell'opera immaginata dall'autore è impossibile: convinzione, questa, che in quegli anni trovava riscontro in Craig, Copeau e, poi, in Artaud («Le parole hanno valore in sé stesse. Ma scene, costumi, gesti e grida false non sostituiranno mai la realtà»). Ancora nel '20 Pirandello annunciava l'intenzione di chiudere la parentesi teatrale per ritornare *in toto* alla narrativa; e, al tempo stesso, iniziava a fare dell'impossibilità del teatro il soggetto stesso della «trilogia del teatro nel teatro», attuando un interscambio geniale tra piani rappresentativi e teoretici.

Gli espressionisti tedeschi, i dadaisti e i cubisti e i surrealisti francesi, i suprematisti russi, i futuristi italiani erano accomunati nella loro spinta avanguardistica da un'esigenza pressante di rompere le abitudini di ricezione, di rinnovare *ab imis* la costruzione dei conflitti teatrali e dei personaggi, di sperimentare tutte le forme della semiotica teatrale (corpo, movimento, voce, luce, scenografia); il che comportava il rifiuto di una trama in movimento, la riflessione del teatro su sé stesso, sino a divenire opera aperta. Ma se questo è il contesto europeo in cui Pirandello s'innesta col suo discorso metateatrale, è pur vero che vi perviene per rigorosa logica interna: il contrasto tra Forma e Vita è realizzato attraverso l'annullamento del dramma nella rappresentazione e la messa in dubbio sistematica del rapporto fra autore e testo, tra regista e rappresentazione, tra attore e personaggio, in un gioco di sdoppiamento continuo e innovativo dei piani e dei livelli e delle funzioni. E nell'impossibilità di rappresentare senza infeltrimenti la vita Pirandello allegorizza, nei *Sei personaggi*, la condizione di ogni discorso teatrale, giunto sull'orlo del silenzio, e la fine della tragedia come genere teatrale nella tragedia come evento reale.

Nell'eversione dirompente dei codici teatrali fatiscenti Pirandello abroga la presenza consueta del gioco amoroso, in ogni sua schermaglia e forma, per impennare antitetivamente i *Sei personaggi* su un erotismo torbido e impregnante, tanto più pervasivo quanto più oscuro e inespresso e intuitivo. Non c'è solo il mancato incesto, che costituisce la punta emergente dell'*iceberg*: è nel «Demone dell'Esperimento», che porta il Padre a dare la moglie (che non sa essere amante, perché è Madre e non donna) al Segretario, seguendo poi da *voyeur* ossessivo la vita della nuova famiglia – in una sorta di libidinoso e represso *ménage à trois* – e soprattutto della Figliastrà, quando era bambina, con una pulsione pedofila che rimane inconfessata anche a lui stesso; è nella frequenza sistematica dei bordelli, da parte del Padre, e in particolare di quello di madama Pace, figura in specularità rovesciata e oscena della Madre, con la sua opera perversa di iniziazione al sesso contaminato della

Figliastra. E l'edipismo – se trova il suo momento più eclatante nell'incesto sfiorato, quando il Padre sta per realizzare con la complicità dell'inconscio la inconfessata voglia che nutriva da anni – è anche nell'avversione del Figlio al contatto con la Madre: il ribrezzo, che nutre nell'aver colto qualche frammento della ritrovata congiunzione carnale fra il Padre e la Madre, è in realtà il disgusto che prova per l'attrazione edipica che è scattata in lui, dopo anni di separazione dolorosa, con il ritrovamento della Madre, dalla quale cerca di difendersi respingendola, così come l'invidia inconscia verso il Padre, che possiede carnalmente la Madre, origina la colluttazione che lo getta a terra fra l'orrore degli astanti.

Ma nell'architettura segreta dei *Sei personaggi* c'è ancora altro – al di là delle effrazioni nella tecnica drammaturgica – a rompere i canoni tradizionali. Il gioco degli specchi istituisce congiunzioni nascoste ma percepibili fra la funzione mancata dell'Autore, che non dà vita alle sue creature, e il Padre, che tenta di assumerla e di adempierla in sinergia con il Capocomico, *double* dell'Autore nella remota possibilità di organare in un ordine sistemico le tensioni deflagranti dei Personaggi, di comporre in uno sviluppo teatrale la loro dilaniata disperazione, di rendere dialogico il loro monadismo irrelato. Ma senza poterlo realizzare, perché ciò sarebbe stato possibile, per Pirandello, solo all'opera «illuminata» di un Autore che sapesse «comporre armoniosamente le loro scomposte passioni in contrasto», mentre invece il Capocomico si è limitato a rappresentare il vano tentativo dei Sei di avere vita «su queste tavole di palcoscenico». Il che ha prodotto in questo 'teatro di specchi' – ed è il dato storicamente più rilevante a livello europeo – il trionfo del disorganico, della disarmonia, della dissonanza, in omologia a quanto avverrà qualche anno dopo con la rivoluzione della musica atonale di Schönberg, nella interpretazione adorniana. In un'epoca di crisi di valori e di crisi dei linguaggi tradizionali, ormai saturi ed impossibilitati ad esprimere la nuova sensibilità che scaturisce dall'incontro-scontro col mondo, l'Autore deve dare espressione radicalmente nuova a un'arte che accoglia nella sua struttura interna la negatività e rispecchi la frattura esistente fra il soggetto ed il mondo, fra il soggetto e la Storia, fra il soggetto ed una società che tende ad annientarlo. E la negazione dell'opera compatta, conchiusa, armoniosa, non può che dar vita ad un'arte che porta impresse le stigmate della società da cui è nata, obbligandola al movimento negativo contro il negativo che la soffoca; e in questa modalità essa entra nel contesto vivo della Storia e ricerca nuove codificazioni per creare forme complesse nelle quali i significati si intrecciano e si sovrappongono, come accade nella vita dell'uomo *entre-deux-guerres*, ridotto nella condizione prigioniera di essere oggetto degli altri e di sé stesso.

All'estero – e non a caso – il successo dei *Sei personaggi* fu immediato e trionfale: a Londra e a New York nel '22, tanto che a Broadway, con la regia di Brock Pemberton, la «commedia da fare» venne rappresentata per centotrentasei serate; a Parigi, il 10 aprile del '23, con la regia di Georges Pitoëff, che faceva scendere i sei personaggi da un montacarichi (e che poi definì Pirandello un «mediocre *metteur en scène*»); a Berlino, il 30 dicembre del '24 con Max Reinhardt, che imperniava scenograficamente la sua lettura sulla dimensione onirico-metafisica, focalizzandosi sugli aspetti metateatrali e accentuando il gioco di specchi che già era nel testo (Pirandello ha parlato di «trionfo dello specchio» per la densa tramatura di specularità e di simmetrie che lo percorre), da lui non poco rivisitato. Fu una messinscena memorabile,⁶ e importante anche per l'autore, come già lo era stata quella parigina, per i ripensamenti sui significati profondi che esse suscitavano e per le varianti '*in progress*' che scaturivano dalle sperimentazioni sulle tavole del palcoscenico, in Italia e fuori d'Italia. L'edizione del '21, già sottoposta a importanti modifiche nel '23, veniva nuovamente innovata, anche a livello di struttura, in quella del '25, e corredata da una illuminante prefazione autoriale.⁷ Né la storia testuale aveva qui termine: Pirandello, implacabile

⁶ M. COMETA, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Novecento, Palermo 1986, pp. 33-109. Nel suo esemplare saggio lo studioso cataloga fra il 1924 e il '25 ben settantadue messinscena tedesche dei *Sei personaggi*.

⁷ La prefazione venne pubblicata in anteprima su «Comoedia» nel gennaio del 1925, con il titolo *Come e perché ho scritto i 'Sei personaggi'*; e si tratta di un testo di assoluta rilevanza per gli esegeti della «commedia da fare», perché l'autore vi fornisce tutta una serie di chiavi interpretative *par lui même*. Fra le carte pirandelliane, però, è stata ritrovata (e pubblicata da d'Amico nella sua edizione: vd. nota 11) una stesura dattiloscritta della prefazione, che nella sua ultima metà (a partire dal capoverso «Non tutti i sei personaggi») è «quasi un abbozzo del testo pubblicato, con il quale coincide solo per frammenti». E questo potrebbe dare qualche credito alla rivendicazione, affidata ad annotazioni private, apposte su una copia di *Maschere nude*, da parte di Stefano Pirandello, circa una sua cooperazione autoriale al *ne varietur* della prefazione. È l'impervio problema dell'ultima fase della produzione pirandelliana, quando Stefano divenne parte attiva dell'officina letteraria del padre, con la conseguente necessità, da parte del filologo, di dover esaminare caso per caso, cercando di sceverare ciò che è del padre da quello che è stato interpolato dal figlio, pur se con il suo *imprimatur*, finché era in vita. Diverso, invece, è il problema per quanto è stato pubblicato *post mortem*, quando Stefano, non più sotto tutela, ha ritenuto suo dovere sacrale integrare, sviluppare e dare una compiutezza a tutto ciò che permaneva come *disiecta membra* e che, soprattutto, era rimasto a uno stadio sperimentativo di possibile scrittura. Non credo che a muovere Stefano sia stata la prospettiva del guadagno economico, pur presente, quanto piuttosto il dare vita pubblica a scritti in cui esercitava una funzione demiurgica nell'appagante congiunzione letteraria con il 'Padre'. Il figlio, insomma, assolutizzava quanto Luigi aveva pensato di mettere in atto, ma senza perseguirlo fermamente: come

revisore della propria opera, introduceva altre varianti – questa volta di limitata entità – nel '27 e poi ancora nel '33;⁸ e quest'ultima stampa rappresenta il *ne varietur* editoriale, vivente l'autore, mentre è attualmente in corso una sequenza di ritrovamenti – che non esito a definire vorticoso – di varianti sparse ed estemporanee, consegnate a copioni di scena sino ad oggi rimasti colpevolmente inesplorati.⁹

Questa 'liquidità' di nuove acquisizioni rimane in attesa di una compaginazione organica, che solo l'Edizione nazionale dell'Opera Omnia potrà dare attraverso lo scrutinamento e la messa in sistema delle varianti estemporanee, ma solo se autografe o con tale valore. S'impone metodologicamente, pertanto, che allo stato attuale uno studio variantistico non possa che impernarsi sulla solidità delle edizioni a stampa,¹⁰ repertate e recensite

è il caso, ad esempio, di *Giustino Roncella nato Boggiolo*, del quale l'impianto del supposto rifacimento autoriale – sulla scorta dei testimoni agrigentini – è da attribuire senza dubbio a Stefano, cui si deve il montaggio mistificatorio del testo.

⁸ I *Sei personaggi in cerca d'autore, commedia da fare*, venne pubblicata da Bemporad nel terzo volume della seconda raccolta di *Maschere nude* (= B²¹); poi, sempre dallo stesso editore, nel '23 (= B²³), con ininfluente ristampa nel '24. Nel 1925 appare la fondamentale «quarta edizione riveduta e corretta con l'aggiunta di una prefazione» (B²⁵), seguita nel '27 da una «quinta riveduta e corretta» (= B²⁷), più volte ristampata, fino a quella definitiva del 1933, questa volta per i tipi di Mondadori (= M³³), primo volume della terza raccolta di *Maschere nude*, che riordinava la produzione teatrale di Pirandello ponendo in congiunzione i *Sei personaggi* con *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, a formare – secondo le definizioni autoriali nella *Premessa* – la «trilogia del teatro nel teatro, non solo perché hanno espressamente azione sul palcoscenico e nella sala, in un palco o nei corridoi o nel ridotto d'un teatro, ma anche perché di tutto il complesso degli elementi d'un teatro, personaggi e attori, autore e direttore-capocomico o regista, critici drammatici e spettatori alieni o interessati, rappresentano ogni possibile conflitto [...] e ben per questo essi, se nei loro pretesti o argomenti restano incompiuti o interrotti, sono poi per sé stessi compiutissimi e perfetti, e possono andare uniti a formare, come s'è detto, una trilogia del teatro nel teatro».

⁹ Ed è un dato di filologia teatrale che, nel caso di Pirandello, è da mettere in sistema: come regista, apportava sui copioni sinora riemersi una sequenza robusta di interventi di diversa tipologia che solo fino all'edizione del '25 e solo parzialmente trapassano nel testo a stampa, per poi quasi annullarsi in quelle del '27 e del '33, di contro alla massa di varianti estemporanee che venivano invece prodotte di volta in volta sui copioni, adeguandoli alla consistenza della compagnia in scena, alle disponibilità delle risorse scenografiche e illuminotecniche e, talvolta, anche alle reazioni del pubblico nella specifica piazza di rappresentazione.

¹⁰ Come ha fatto, in modo molto approssimativo, J. MOESTRUP, *Le correzioni ai Sei personaggi e il Castelvetro di Pirandello*, in «Revue romane», 1967, 2, pp. 121-35, che ha molto insistito – forzando inaccettabilmente gli elementi testuali – sulla funzione maieutica esercitata dall'interpretazione di Adriano Tilgher (*Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienza e Lettere, 1922) sulla revisione dei *Sei personaggi*. Al filosofo – è il caso di ricordar-

apprezzabilmente da Alessandro d'Amico nella sua edizione del secondo volume delle *Maschere nude*. In appendice, con scelta filologicamente corretta, il curatore ha messo a confronto speculare la *princeps* del '21 e quella ultima (con ulteriori ristampe) del '33, segnalando con il corsivo i segmenti soppressi o mutati e con diversificazioni tipografiche sul corpo del testo ultimo o con apparato in nota le varianti estrapolate dalle edizioni intermedie.¹¹ La resa a stampa non è sempre perspicua e funzionale, ma consente comunque di poter estrapolare le linee vettoriali del sistema correttorio che Pirandello ha applicato nei momenti editoriali dei *Sei personaggi*, fermo restando che esse devono sempre essere proiettate sullo sfondo delle sperimentazioni degli effetti suscitati nel pubblico e dei fermenti innovativi che provenivano dalle messinscene. Rispetto a un possibile itinerario genetico *à rebours* si preferisce, in questa sede, quello evolutivo, che parte dalla *princeps* e segue lo snodarsi della vicenda correttoria lungo le successive edizioni di riferimento; e questo permette di ripercorrere e focalizzare fruttuosamente i ripensamenti progressivi e metateatrali sull'opera che va a solidificarsi nella fissità *ne varietur* di ogni singola stampa, di contro alle fermentazioni fluttuanti del testo teatrale di volta in volta variato dall'autore o dai registi o dagli attori (penso, ad esempio, alle libertà d'intervento che alcuni registi si arrogavano, fino a introdurre – come è stato il caso di Reinhardt – nuove battute o interpolazioni situazionali), nel susseguirsi incalzante delle messinscene e delle compagnie che le allestivano.

lo a questo proposito – Pirandello ha indirizzato il 29 agosto 1921 un'importante lettera nella quale invitava Tilgher a un ripensamento di ciò che aveva già scritto sull'opera: «Ho speranza che, riassistendo alla rappresentazione, e rileggendo adesso il lavoro, Le sia apparso chiaro che il “Capo-comico” non rappresenta lo “spirito coordinatore”; e che appunto in questo consiste anzi la vera tragedia dei personaggi, cioè nel non trovarlo questo spirito coordinatore e nel trovare invece un capo-comico qualunque, che vuole soltanto la così detta esigenza del teatro e vorrebbe sacrificare in loro quella vita, che in un primo tempo essi ebbero infusa da un autore, il quale non volle poi far la commedia o il dramma. La tragedia, dunque, della vita infusa ma non espressa ancora, non ancora “costruita”, che vorrebbe vivere e non può, poiché le fu negato *da chi forse sente la vanità di ogni espressione*» (L. SCIASCIA, *Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1953, pp. 89-90). Qualche utile chiave ermeneutica è enucleabile, invece, in C. VICENTINI, *Pirandello riscrive i “Sei personaggi in cerca d'autore”*, in *Pirandello: il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 108-117.

¹¹ L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, II, a cura di A. d'Amico, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 1993: il testo di riferimento è alle pp. 619-758; la nota testuale e l'apparato alle pp. 933-1052 (= *Mn*). Nell'analisi delle varianti, condotta sulla scorta di quest'ultimo, il corsivo segnala – nel confronto speculare e non – i segmenti espunti; il grassetto in corpo ridotta quelli aggiunti o interpolati.

Dall'epistolario si evince che la commedia «senza autore»¹² nell'agosto del 1919 era in corso di elaborazione insieme a *Come prima, meglio di prima*; il 12 ottobre 1920 Pirandello informa Ruggero Ruggeri, dopo una esternazione dolorosa, che avrà pronte due nuove commedie «prima che finisca l'anno: *La signora Morli, una e due*, e *Sei personaggi in cerca d'autore*», che avrebbero potuto essere ultimate «durante l'estate» se non ci fosse stata la «lunga preparazione d'un discorso sull'opera e l'arte di Giovanni Verga»; nell'aprile del '21 consegna a Bemporad il manoscritto dei *Sei personaggi* per la stampa, che avrebbe dovuto essere pubblicata in concomitanza con la rappresentazione romana, ma che venne protratta sino agli inizi di settembre, uscendo invece a ridosso di quella milanese.¹³ Poi è il successo (risosso soprattutto all'estero e, di rimbalzo in Italia), insperato e compensatorio, travolgente ed epidemico, che le lettere registrano con narcisistico orgoglio: «colossale» a Londra (1 aprile 1922); ancora più eclatante a New York (1 novembre 1922 e 19 gennaio 1923); non meno rilevante a Parigi, il 10 aprile 1923, dopo che la prima rappresentazione al teatro dei Champs-Élysées, prevista per l'ottobre precedente, era stata rinviata per un grave incidente occorso a Ludmilla Pitoëff (nell'estate la commedia venne pubblicata, sempre a Parigi, nella traduzione di Benjamin Crémieux); e a dicembre è la volta di Madrid e di Barcellona, quando Pirandello è andato per la prima volta in America, investito da una popolarità che è ormai mondiale.

Nell'anno di grazia 1923 viene anche pubblicata, per i tipi di Bemporad, la seconda edizione dei *Sei personaggi*, nella quale vengono accolti i ripensamenti maturati a partire dalla rappresentazione milanese, che oggi sappiamo – grazie a un recentissimo e accurato studio¹⁴ – essere confluiti solo in parte nel testo rivisitato. Come sempre avviene negli autentici scrittori di teatro, è l'esperienza della scena in diretta che funziona da cartina di tornasole per il testo da scrittoio, mettendone impietosamente a nudo i momenti 'deboli' della struttura drammaturgica nella tenuta complessiva dell'opera e nella captazione del pubblico. Ma senza che le variazioni suggerite di volta

¹² Così è titolata nella lettera a Enrico Bemporad del 23 agosto 1919, nella quale propone all'editore di acquisire tutta la sua opera, passata e futura, repertandola sistematicamente per generi letterari (A. BARBINA, *Editori di Pirandello*, in «Ariel», XIII, 1-2, 1998, 257-352: 296-98).

¹³ Il 19 settembre 1921 una copia fresca di stampa viene consegnata a Niccodemi, ma già il 28 agosto scriveva ad Adriano Tilgher (un ampio stralcio è già stato dato nella nota 10) invitandolo a ripensare il giudizio critico che aveva dato nella sua recensione alla rappresentazione, sulla scorta della rilettura cartacea, resa possibile dalla stampa.

¹⁴ C. PISANI, *Un copione dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'* cit.

in volta dalla pratica scenica si compaginino poi nel testo a stampa, che ha una diversa caratterialità di ricezione; e lo dimostra proprio il ritrovamento del copione Almirante (peraltro ri-dattiloscritto in pulito), con interventi che talvolta sono sicuramente autoriali, e non solo attoriali o registici, ma soprattutto con tagli estemporanei sul testo di *B*²¹ che vengono ignorati in tutte le successive edizioni.¹⁵ Andando nello specifico, in *B*²³ Pirandello sistematizza il ruolo del Direttore di scena, che sussume tutte le battute del Trovarobe, così come il Direttore passa a Capocomico e, nelle didascalie, il presente verbale viene costantemente mutato in futuro. Poche le interpolazioni aggiuntive, e di breve respiro: un siparietto in cui la Prima Attrice viene fatta sloggiare dal Capocomico, che chiede sul proscenio solo la presenza degli attori che provano un segmento del *Gioco delle parti* (*Mn* 949); una divertita presa in giro di sé stesso da parte dell'autore (il Capocomico lamenta di essersi ridotto a dover mettere in scena «**commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico restino mai contenti**» *Mn* 951); un'altra sottolinea la difficoltà attoriale di mimare la scena in cui il Padre, nella «casa equivoca», ha l'incontro con la Figliastro, sconosciuta come tale, e lui si augura non sia «**la prima volta, è vero? che lei viene qua**» (*Mn* 1012-13), sino alla formulazione finale per bocca del Figlio, rivolta al Capocomico («**questa commedia non la può fare**», perché «**noi non siamo mica dentro di lei, e i suoi attori stanno a guardarci da fuori**» *Mn* 1042), che sancisce l'impossibilità della speranza di poter sostituire l'autore renitente con il *metteur en scène*.

Non sono molti, ma nodali, i tagli inferti sul corpo di *B*²¹, e tutti coincidenti con quelli presenti nel copione Almirante (che però ne presenta molti di più). Il primo è un contraddittorio fra la Figliastro e il Padre, che rivendica la sua perseguita aspirazione a una «solida sanità morale»,¹⁶ subito irriso dalla ragazza che gli rinfaccia il suo essere abituale «*cliente di certi ateliers come quelli di madama Pace!*»; e il Padre non può negare «*l'incongruenza*», derivante dalla fragilità della carne che lo ha «*ridotto a soffrire quello che soffro*». Decisiva è invece la consistente amputazione che riguarda una

¹⁵ È il caso esemplare di «IL PADRE. Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre, chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!» (*Mn* 969): casato nel copione Almirante, permane in tutte le edizioni seriori alla *princeps*.

¹⁶ Alla quale ascrive pure la scelta della moglie, di umili origini, «*che era stata come una parentesi d'aberrazione nella mia vita*».

scenicamente inaccettabile prolessi dell'epilogo, quando il Padre prefigura – dopo «*la morte della bambina*», «*la tragedia di quel ragazzo*» e «*la fuga della maggiore*» – il dramma ultimo, costituito dal ricomporsi impossibilitato della famiglia originaria, con tre «*estranei [...] l'uno all'altro, in una desolazione mortale che è la vendetta [...] del Demone dell'Esperimento che è in me*»,¹⁷ ovvero del suo tentativo demiurgico di creare una realtà altra e diversa da quella che «*ciascuno ha in sé*» e «*che va rispettata*» (Mn 983-84). Ma per Pirandello doloroso deve essere stato l'espanto più ampio ed epicentrico fra tutti (Mn 1028-30), perché in questo lungo segmento l'autore aveva coagulato alcuni nuclei irradianti del 'pirandellismo': la realtà dell'arte è più vera e definitiva – perché «*fissata per sempre*» – rispetto alla proteiforme transitorietà della dimensione umana, con «*l'intelletto*» che elabora «*illusioni di realtà, rappresentate in questa fatua commedia della vita che non conclude, né può concluder mai*». E in risposta al Capocomico che contestava «*lei ragiona troppo*», essendo stato ideato come personaggio da «*un certo autore ch'io singolarmente detesto [...] quantunque, purtroppo, mi sia impegnato a rappresentarne anch'io qualche lavoro*», il Padre protestava che delle bestie «*è il soffrire senza ragionare*», mentre l'uomo «*non ragiona mai tanto [...] come quando soffre*»; e lui continuava a ragionare per poter gridare «*così il perché delle mie sofferenze*». E sempre su questa linea vettoriale s'inscrive l'ultima amputazione del testo (Mn 1032 e 1033), con il Capocomico che iterava l'accusa di eccedere più di tutti nella «*pervicacia con cui s'ostina a farsi credere un personaggio! E bisogna che ragioni meno, ecco ragioni meno!*», perché «*il dramma è azione, azione, e non filosofia*». Ma se non posso «*rap-presentare il tormento del mio spirito*» – replica il Padre, pur accettando in parte l'obiezione – lei mi sopprime «*come personaggio*», perché ogni uomo «*non vive per vivere, senza saper di vivere, ma per dare un suo senso e un suo valore alla vita*». ¹⁸

¹⁷ Viene così ad essere incrementata la tragedia umana dei personaggi, che quando vivono sulla scena ancora non conoscono il loro destino ultimo, mentre nella redazione di B²¹ non solo veniva anticipato ciò che sarebbe accaduto alla Bambina e al Giovinetto ma anche l'impossibilità della famiglia originaria – quella distrutta dal «Demone dell'Esperimento» – a potersi in qualche modo ricostituire dopo la fuga della Figliastro, che comunque segna sempre la dissoluzione di tutto e la fine senza catarsi del dramma.

¹⁸ In B²³ Pirandello ha immesso una fitta rete di correzioni puntiformi che sostanzialmente sono da ricondurre al già ricordato e sistematico passaggio, nelle didascalie, dal presente al futuro come tempo verbale. Per il resto, si registra qualche caso di espansione, sempre nelle didascalie («l'impressione di uno spettacolo non preparato. **Due scalette, una a destra e l'altra a sinistra, metteranno in comunicazione il palcoscenico con la sala. Sul palcoscenico il cupolino**» Mn 945), di inversione ritmica («qua non recitano i personaggi, caro signore.»

A distanza di altri due anni Pirandello torna ancora sul testo per dare una versione che – secondo la *vulgata opinio* – ne innova profondamente la struttura e ne suggella la portata rivoluzionaria. A ben guardare, però, l'unico importante intervento – perfettamente calibrato nella sua sequenzialità di espunzioni e di dislocazione – è apportato all'inizio del secondo tempo: la Figliastro usciva dal camerino del Direttore insieme con la Bambina e il Giovinetto, rifiutandosi di cooperare alla messa a punto dei particolari da concertare in vista della rappresentazione («*Non voglio saperne, io, di codesti pasticci*») e producendosi in un monologo prolettico a loro rivolto,¹⁹ che viene ad essere traslato nel momento decisivo del terzo tempo (Mn 987-89 → 1039-41), quando lei conduce la Bambina alla vasca, nel pieno del tentativo di dare vita e corpo alla «commedia da fare»,²⁰ evitando così l'anticipazione della fine e acuendo l'orizzonte d'attesa. Poi però (e ritorna in atto l'intervento soppressivo) la Figliastro aderiva contro voglia all'invito del Capocomico, rientrando in quel camerino da cui erano appena usciti la Madre e il Figlio. Nel vano tentativo di instaurare

→ «qua, caro signore, non recitano i personaggi» Mn 994), nonché altre minime varianti, di diversa tipologia: «(Siede sulla poltrona)» → «(Sedendo sulla poltrona) Attenzione, signori. Chi è di scena?» Mn 949; «di qua» → «da questa parte» 950; «E neanche io» → «E io nemmeno» 952; «Noi veramente» → «Ecco, noi...» 955; «sgomberare» → «sgombrare» 959; «vedermi più» → «più vedermi» 972; «modesta e per bene?» → «modesta, bene allevata e virtuosa» 979; «**La greppina famosa di Madama Pace!**» 992; «stupidamente dello spirito» → «la spiritosa» 1008; «A lei.» → «A lei, a lei, séguiti!» 1013; «alla rappresentazione dei suoi rimorsi e dei suoi tormenti» → «alla rappresentazione (caricando) dei suoi travagli spirituali» 1017; «(si commuove)» → «(dirà queste ultime parole con voce tremante di commozione)» 1019; «Come dovremmo dire? L'illusione, sissignore.» → «E come dovremmo dire allora? L'illusione» 1024. In Mn 990-91 c'è un segmento testuale («Rappresentare!... ____ da far loro vergogna, se noi lo vediamo?») che viene minutamente rimaneggiato in B²³ e poi scompare in B²⁵.

¹⁹ Alla Bambina: «che cosa orribile è stata pensata per te», ovvero l'annegamento nella vasca del giardino di casa, mentre gli altri personaggi sono sopraffatti dai «diavoli» che hanno in testa; e al Giovinetto, scoprendo la rivoltella che lui nasconde nella tasca: «Sciocco, in te, invece d'ammazzarmi io, avrei ammazzato uno di quei due; o tutti e due: il padre e il figlio» (Mn 987-89).

²⁰ Nella traslazione e nella nuova contestualizzazione s'instaurano, com'è ovvio, tutta una serie di varianti, che riguardano soprattutto le didascalie, ma non solo, e delle quali si dà qualche sparso *specimen*: «Il guaio è questo, carina: che è tutto finto, qua! Meglio immaginarsela; perché, tanto, se te la fanno, sarà di carta dipinta: di carta la roccia in giro, di carta l'acqua, di carta le piante... Ah, ma già forse a te, bambina,» Mn 988 → «Il guaio è questo, carina: che è tutto finto, qua! Ah, ma già forse a te, bambina,» Mn 1039; «(Gli strappa la mano dalla tasca: poi gli guarda dentro la tasca, e resta, scorgendovi il luccichio d'una rivoltella) Ah!» Mn 989 → «Gli strapperà la mano dalla tasca e, tra l'orrore di tutti, scoprirà ch'essa impugna una rivoltella. Lo mirerà un po' come soddisfatta; poi dirà, cupa:) Ah!» Mn 1040.

un contatto dialogico con quest'ultimo, la Madre deprecava la «frenesia» del Padre di «dare uno spettacolo di tanta crudeltà», di «tanto strazio», dandolo «a vedere agli altri»; e il Figlio, a sua volta, faceva altrettanto (è il segmento che precedentemente era stato già riscritto in B²³), corrodendo crudelmente la volontà esibizionistica del Padre («ce l'ha cavato, lui, il senso», quasi che «ciascuno, da ogni caso della vita, non potesse cavarci il suo»), ma soprattutto il fatto di aver dovuto scoprire, suo malgrado, il lato nascosto e repulsivo della vita sessuale dei genitori.²¹

Al di là del consueto reticolo di puntiformi microcorrezioni formali, suggerite da una riposata rilettura, anche le varianti aggiuntive a livello verbale sono ben poche e di modesta entità: il Direttore di scena che manda via il Macchinista, reo di inchiodare assi mentre lui deve «**disporre la scena per il secondo atto del Giuoco delle parti**» (Mn 946); l'enfaticizzazione dell'arrivo e dell'importanza del Direttore-Capocomico, che pone fine al ballo scherzoso degli Attori (Mn 947-48); il siparietto 'comico' del ritardo della Prima Attrice – immesso immediatamente prima e a contatto con quello già inserito in B²³ e avente sempre lei come protagonista (Mn 949-50) – che giunge trafelata e consegna il suo cagnolino al Direttore di scena, pregandolo di chiudere la bestiola in camerino. Ma ad aggettare in questo quadro di limitate interpolazioni dialogiche è l'inserito metateatrale di Mn 1034-35, con il Capocomico che opera il montaggio della scena facendo disporre nuovi elementi di ambientazione (due cipressetti davanti alla vasca; il fondalino che viene calato dietro di essa; l'atmosfera lunare, data da una luce bluastra, che induce «**gli Attori a parlare e muoversi come di sera, in un giardino, sotto la luna**»; e soprattutto, in ultimo, il rafforzamento geniale del gioco ancipite fra realtà e finzione nella tragica morte per annegamento della Bambina e nel suicidio del Giovinetto (Mn 1046), con una «**vivissima luce**» che irrompe a marcare

²¹ Più stringente e incisiva, rispetto a B²¹, la formulazione di B²³, prima della definitiva espunzione: «Rappresentare!... E perché poi? Lui che si lamenta d'essere stato scoperto dove e come non doveva essere veduto, in un atto della sua vita che doveva restar nascosto, non ha fatto forse in modo che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio dovrebbe mai? Come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella immagine di padre e di madre che avevano per noi? La madre, una donna d'altri; il padre un libertino, e la nostra vita che dipende allora dalla loro come una morta vergogna da nascondere?». Che è, anche, uno degli assilli della vita – prima filiale e poi genitoriale – di Pirandello; e a ben ragione Annamaria Andreoli, nella prefazione all'edizione dell'opera negli Oscar Mondadori, ha posto in piena luce la dimensione autobiografica di questo segmento, correlandola alla dimensione erotomane che, a intermittenza, rianimava il rapporto coniugale fra Luigi e Antonietta, fra lo sconcerto dei figli che percepivano l'erompere della passione nei «furenti amanti».

la sospensione e lo smarrimento degli Attori, mentre il «**Capocomico rifiatrà come liberato da un incubo**».

Ma, allora, cos'è che rende il testo pirandelliano, così come è configurato in *B²⁵*, tanto innovato e innovativo, in rapporto al suo passato prossimo, sino al punto di divenire la sperimentazione teatrale in assoluto più rilevante degli anni *entre-deux-guerres* nell'intera Europa? È l'impianto sapiente e disseminato di nuove e numerosissime didascalie, che imprimono una rivoluzionata grammatica drammaturgica, scaturita dalla pratica quotidiana sul palcoscenico e dalla messa in valore delle potenzialità insite nel copione, che solo l'autore-capocomico – consapevole delle interpretazioni e delle sperimentazioni prodotte dalle rappresentazioni estere – poteva immettere nel suo testo. Sono quasi un centinaio le didascalie – ora breviformi, ora articolate e sostanziali – che vengono inoculate nel corpo testuale dei *Sei personaggi*, regolando minutamente i movimenti scenici, l'espressività facciale degli attori, l'alternanza dei momenti sistolici e diastolici, l'elisione della quarta parete, le simbolizzazioni e le sequenze metateatrali nel farsi dell'opera sulla scena.

Questa prescrittività didascalica si estrinseca in primo luogo sugli Attori: Pirandello ha percepito che troppo spesso rimanevano di contorno inerte all'azione scenica ed è intervenuto capillarmente perché vi fossero coinvolti. A partire dal loro ingresso, che ora è felicemente movimentato da un estemporaneo strimpellare al pianoforte e da un accenno di ballo (*Mn* 947): un *vaudeville* subito bloccato dall'arrivo del Direttore-Capocomico e dal successivo siparietto con la ritardataria Prima Attrice, renitente poi a lasciare il palcoscenico, benché non immediatamente coinvolta nella prova del *Gioco delle parti* (ed era il segmento aggiunto in *B²³*). In successione, gli Attori estrinsecano forte stupore all'arrivo dei Sei personaggi (*Mn* 955); applaudono la Madre che sale gli ultimi gradini della scaletta del palcoscenico, «**come per uno spettacolo che è stato loro offerto**» (*Mn* 958); fanno ugualmente quando la Figliastro canta e balla, muovendo verso di lei che però rimane «**astratta e lontana**» (*Mn* 962); e prorompono in «**esclamazioni di sdegno**» al racconto dei raggiri perpetrati da Madama Pace, per tenerla nella prostituzione, e in «**azione d'orrore**» quando la Figliastro accusa il Padre di averla indotta al marciapiede (*Mn* 978 e 980), mentre il Capocomico – come anche i Personaggi e gli stessi Attori – più volte scende dal palcoscenico in platea e vi risale (questo prima non avveniva), per cogliere l'impressione della scena, implementando così l'effetto abolitivo della quarta parete.

Il movimento contrassegna la funzione aggiuntiva degli Attori nel secondo tempo di questa tragedia in forma di commedia: all'apparizione di Madama Pace, che ora è una «**megea d'enorme grassezza, con una pomposa**

parrucca di lana color carota» e con altri accessori orripilanti,²² «**schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento precipitandosi dalla scaletta**» per fuggire verso il corridoio (*Mn* 1000-01), poi vi risaliranno accennando «**a scappar di nuovo**» (invece di scoppiare a ridere) mentre il Padre decrypta l'allusione velata della Figliastro alla sua attesa – dietro l'uscio del finto retrobottega sartoriale di Madama Pace – per andare alla consumazione del coito a pagamento (*Mn* 1003). La separazione fisica dai Personaggi marca la differenziazione delle funzioni, in apertura al terzo tempo (*Mn* 1022), e lo sgomento degli Attori (per il Giovinetto che spia dolorosamente con «occhi sbarrati e vani», come una marionetta disarticolata in una realtà allucinata: *Mn* 1036 e 1040) nella progressione verso l'epilogo drammatico, che non a caso è innescato dal distacco della Seconda Donna e dell'Attor Giovane dal loro gruppo per avvicinarsi alla Madre e al Figlio e «**poterne poi rifare le parti**». È l'ultima volta in cui vibra ancora l'illusione di poter mettere in scena la vicenda dei Sei Personaggi (*Mn* 1041): subito e definitivamente dissipata dal Figlio (già in *B*²³: la commedia «non si può fare»), dalla sua colluttazione con il Padre, gettato a terra «**tra l'orrore di tutti**», e dalla sua narrazione della duplice morte in scena (quella della Bambina e del Giovinetto). Lo sparo della rivoltella apre un nuovo movimento pendolare e fa sparire «**dietro il fondalino abbassato**» gli Attori, che «**parlottano angosciosamente**» per poi rientrare «**in iscena**» e reiterare e implementare il gioco ancipite fra realtà e finzione (*Mn* 1046), che rimane sospeso sul loro esodo e sul saluto al Direttore-Capocomico, come al termine di una rappresentazione; e una luce straniante proietta, dopo il buio che l'ha preceduta, le ombre «**grandi e spiccate**» dei Personaggi superstiti, «**forme trasognate**» nel risuonare stridulo della triplice risata della Figliastro, che corre via dal palcoscenico attraverso il «**corridojo tra le poltrone**», suggellando ancora una volta la metateatralità dell'epilogo.

È un esito a circuito chiuso che va a saldarsi con la prima apparizione dei Sei Personaggi, profondamente rivisitata – sempre nella dimensione

²² In *B*²¹ era «una grossa megera dai boffici capelli ossigenati», «tutta ritinta», vestita «con goffa eleganza» e, soprattutto, aveva «una lunga catena d'argento attorno alla vita, da cui pende un paio di forbici», che le davano una connotazione non solo da sarta ma da Atropo, poiché è stata lei in realtà ad avere tagliato, senza possibilità alcuna di reviviscenza, la vita della famiglia. In *B*²⁵ Pirandello ha accentuato parodisticamente la sua consistenza di *maitresse*: l'atroce parrucca è guarnita da «una rosa fiammante su un lato, alla spagnola»; il vestito non è più di seta nera ma «rossa sgargiante», con «un ventaglio di piume in una mano» e «una sigaretta accesa nell'altra»; e verso di lei la Figliastro accorrerà masochisticamente «umile, come davanti a una padrona».

didascalica – in *B*²⁵ (ed è l'elemento che più ha colpito i rari lettori che si sono interessati a questa storia testuale). In *B*²¹ e in *B*²³ erano accompagnati, al loro ingresso – che come per gli attori avveniva dalle quinte – da una «*strana tenuissima luce*», «*lieve respiro della loro realtà fantastica*», che poi si spegneva senza che essi perdessero la «*loro naturale levità di sogno, in cui son quasi sospesi*». Ora invece «**una diversa colorazione luminosa**» li distingue dagli Attori, come anche una diversa «**disposizione degli uni e degli altri**»; e l'entrata avviene adesso dalla sala (come anche per la Prima Attrice e il Capocomico), in funzione dello sfondamento della 'quarta parete'. Ma soprattutto Pirandello introduce ora – avendo metabolizzato le suggestioni simbolico-metafisiche di Reinhardt – l'uso di «**speciali maschere per i Personaggi**» che interpretino «**il senso profondo della commedia**»: perché essi non devono «**apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori**». Ogni maschera²³ dovrà esprimere «**l'impressione della figura costruita per arte e fissata immutabilmente**» nel proprio sentimento caratterizzante, e in particolare quella della «**Mater dolorosa**», con «**fisse lagrime di cera sul livido delle occhiaie e lungo le gote**» e un vestuario di «**volume quasi statuario**» (*Mn* 953-54). La movimentazione insistita dell'ingresso dei Sei personaggi, con le rifrazioni che esso suscita negli Attori-spettatori, ha la sua arsi nel momento in cui la Madre, che è «natura» ed è «**velata di nero**» come una Moira, sale – aiutata dal Padre e accompagnata dalla Bambina e dal Giovinetto – gli «**ultimi scalini**» che portano al palcoscenico, subito illuminato «**d'una fantastica luce**», fra gli applausi degli Attori (*Mn* 958).

L'illuminotecnica è il dato nuovo della didascalica e dell'incidenza esercitata sull'autore dalle esperienze maturate nel corso delle rappresentazioni, soprattutto estere. E se la drammatizzazione della vicenda trova un nuovo impulso nella Madre che strappa la parrucca di Madama Pace (*Mn* 1005), è indubbio che essa trova la sua più compiuta e incisiva e organica rivisitazione (suggerita e suggestionata, senza ombra di dubbio, dal primo incontro

²³ Questo transito verso la prescrizione dell'uso della maschera era stato mediato dalla coeva esperienza dell'*Enrico IV* e, in particolare, dalla interpretazione che ne aveva dato Ruggero Ruggeri, il quale aveva accentuato il trucco per imprimere al suo viso una vera e propria maschera della pazzia; e c'era stato anche il successo delle rappresentazioni all'estero, dove si era imposto il protagonismo della maschera, tanto che l'imperatore eponimo era stato soppiantato, nella titolazione angloamericana, da *The living Mask* (e anche in questo caso non si può non rimandare a L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, a cura di A. Andreoli, Oscar Mondadori, Milano 2019, e alla sua articolata nota introduttiva).

con Marta Abba e dalla fascinazione umana e attoriale che lei ha subito esercitato su Pirandello) nella figura della Figliastro,²⁴ nella sua alternanza di rabbia e di astrazione dolorosa, nel suo rapporto materno con la Bambina (incrementato splendidamente dallo spostamento del lungo segmento monologante a lei rivolto) e nell'astiosità ulcerata che scaglia contro il fratellastro, che ora incrementa il suo essere il perno del momento apicale del dramma,²⁵ poiché è toccato a lui, «cupo» ed esitante, «fosco» e «assorto» ed «**esasperato, nascondendo il volto con un braccio**», raccontare quasi in diretta tra «**l'angosciosa attesa di tutti**» – dopo avere colluttato con il Padre, gettandolo a terra – le morti innocenti dei due personaggi che non hanno retto il contatto rivelante con l'arido vero della vita.

È nuovamente la luce a contrassegnare il ripensamento geniale dell'ultima sequenza, nel margine ancipite fra tragedia e commedia, fra realtà e finzione: «**vivissima**», invaderà «**tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro**»; e «**tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti**» (*Mn* 1046). Poi, al 'rompete le righe' del Capocomico, all'esodo degli Attori, il teatro tornerà

²⁴ Che domina, non a caso, tutto il terzo tempo, in un climax ascensionale ed emozionale che ha il suo perno nel «**pianto lungo, disperato, abbattendo il capo sulle braccia abbandonate sul tavolino**», che chiude la rievocazione drammaturgicamente potente della lenizione che le dava l'allegria della Bambina che giocava nel giardino, di contro all'orrore che scaturiva dal contatto, nel letto comune, del suo «corpo contaminato», quando lei la «stringeva forte forte coi suoi braccini, amorosi e innocenti» (*Mn* 1034). Lo strazio del ricordo suscita la «commozione di tutti»; e il Capocomico, quasi per confortarla, monta la scena metateatrale del dramma annunciato che andrà a consumarsi, con i cipressetti e la vasca, il fondalino e la luce lunare (*Mn* 1035). Poi il Figlio-fratellastro non potrà corrispondere all'invito della Figliastro, che lo sfida ad abbandonare il palcoscenico; e in immediata successione, grazie al geniale spostamento del soliloquio rivolto ai fratelli (*Mn* 987-89 → 1039-41), «**prenderà la Bambina e la calerà dentro la vasca, mettendovela a giacere in modo che resti nascosta**» e restando accasciata «**lì, col volto tra le braccia appoggiate all'orlo della vasca**», a occultare visivamente l'annegamento narrato – ma «**singhiozzando perdutamente**» per l'accaduto, «come un'eco dal fondo» della vasca e del dolore – e a rendere verosimile il margine ancipite fra realtà e finzione.

²⁵ Nella scena che prepara la rappresentazione ancipite, fra realtà e finzione, del dramma ultimo, dopo che il Giovinetto con coerente sviluppo avrà accentuato il suo smarrito sgoamento divenendo una sorta di automa, incapace di «**tener dritto il capo che ogni volta ricasca giù**», il Figlio continua a dichiarare la sua pronta e felice adesione all'invito, rivolto irridentemente dalla Figliastro, ad abbandonare il palcoscenico, mentre invece la Madre ne è angosciata; ma non a caso, giunto davanti alla scaletta, «**come legato da un potere occulto, non potrà scenderne gli scalini; poi tra lo stupore e lo sgomento ansioso degli Attori, si muoverà lentamente lungo la ribalta, diretto all'altra scaletta del palcoscenico; ma, giuntovi, resterà anche lì proteso, senza poter discendere. La Figliastro, che lo avrà seguito con atteggiamento di sfida, scoppierà a ridere – Non può, vede? Non può!**» (*Mn* 1037-38), per la forza incoercibile del destino che deve compiersi, per l'ineluttabilità di ciò che accade perché deve accadere.

per un momento nell'oscurità; ma subito «**s'accenderà un riflettore verde**», che proietterà le ombre lunghe e tragiche dei Personaggi e che poi lascerà il campo ad un «**notturno lunare**», quello già apparso in *Mn* 1035. Lentamente, nella fissità immodificabile della loro forma, dal lato destro avanzerà il Figlio, «**seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui**», a simbolizzare il contatto comunicante che ha invano inseguito; da quello sinistro verrà il Padre, a chiudere il trittico di «**forme trasognate**» nel mistero e nell'incubo e immobilizzate nella vita che hanno comunque avuto (*Mn* 1047-48); e la riapparizione trascorrente della Figliastro e il risuonare della sua triplice stridula risata – straniante ed agghiacciante – reiterano, nuovamente, il dubbio ontologico sulla consistenza della realtà rappresentata.²⁶

²⁶ E le edizioni del 1927 e del 1933? Sono complessivamente neppure una decina gli interventi, quasi sempre micrometrici, apportati in *B*²⁷, precisando che nel computo mi sono limitato solo ai casi in cui la lezione definitiva viene raggiunta in essa: «Frasì!» → «Frasì?» (*Mn* 967); «siano?» → «siano!» (986); «>sgombrino<» (994); «trovare» → «trovarle» (995); «Ma!...» → «Mah!» (998); «perché» → «per che» (1000); «bene» → «ben» (1003); «Sì, signore.» → «Sissignore» (1014). Sono invece più consistenti (una trentina), quelli di *M*³³ (in cui, inglobata nel trittico del «teatro nel teatro» non è più una «commedia da fare»), e di più varia tipologia, poiché vanno dal semplice ritocco ortografico o interpuntivo, lessicale o formale, all'interpolazione di nuovi elementi recitativi o didascalici. Per campionatura: «Giovanetto» → «Giovinetto» (*Mn* 944); «IL TROVAROBE (eseguendo) Via! (fa per spingerli all'uscita)» → «IL DIRETTORE DI SCENA (facendosi avanti, ma poi fermandosi, come trattenuto da uno strano sgomento) Via!» (959); «che» → «ché» (963); «concitazione» → «eccitazione» (963); «Frasì!» → «Frasì.» (967); «Il rimorso! Non è vero!» → «Il rimorso? Non è vero;» (967); «Ma io non comprendo più nulla!» → «Io non mi raccapezzo più!» (968); «Ma bastava» → «Bastava» (971); «mia figlia?» → «mia figlia...» (978); «Un pochino, sissignore» → «Non saprò suggerire, ma la stenografia...» (993); «Oh guarda! – Il mantello soltanto?» → «Anche il mantello? E poi?» (1000); «Eseguisce con fretta» → «eseguirà in fretta» (1007); «È chiaro! Non possono esser loro» → «Come vuole che sieno, «loro»», (1014); «Già gliel'ho detto» → «Gliel'ho già detto» (1015); «perduta del tutto!» → «perduta, perduta...» (1020); «per se stesso» → «a volte,»; «giardino, è vero?» → «giardino, è possibile?» (1034); «per uscirmene» → «per non fare una scena» (1043).

Florinda Nardi

SEI PERSONAGGI IN CERCA DI SCENA

Sei personaggi in cerca d'autore è sempre stata identificata come l'opera – la prima della trilogia metateatrale firmata da Luigi Pirandello – che ha rivoluzionato il modo di fare teatro nel Novecento, che ha stravolto il rapporto con la scena. Se è vero che al centro del dramma è posta la relazione tra autore e i personaggi che egli rifiuta, così come quella tra i personaggi e gli attori che dovrebbero interpretarli o ancora tra le loro vicende umane e la modalità di scrittura che deve dar loro vita, è altrettanto vero che il senso di queste relazioni, così come quelle del dramma familiare che rappresentano, sono rese più efficaci e dirompenti dalla rivoluzione scenica attraverso la quale vengono rappresentate. La rottura della quarta parete, il dialogo tra finzione e realtà, l'ingerenza nell'azione scenica di un autore assente ma autoreferenziale, la fluidità e continuità di movimento tra palcoscenico e platea sono certamente gli elementi che hanno fatto sentire maggiormente il divario tra quest'opera e tutte quelle che il panorama italiano aveva offerto sino ad allora e probabilmente sono anche le ragioni alla base del fallimento decretato alla prima rappresentazione al Valle la sera del 9 maggio 1921.¹

Il 'romanzo da farsi' preannunciato al figlio Stefano, le tante novelle sui personaggi disseminate nella sua produzione letteraria per anni, dovevano trovare sulla scena una forma nuova capace di veicolare un messaggio metodologico del teatro pirandelliano giunto finalmente a una sua precisa identità. A doversi confrontare con la scena è stato per primo proprio Pirandello

¹ Per una ricostruzione delle prime testimonianze, reazioni, recensioni alla prima dei *Sei personaggi* vedi F. NARDI, *A cent'anni dalla prima rappresentazione dei Sei personaggi in cerca d'autore*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Manfredi, La Molfesca, Doria di Cassano allo Ionio 2021, pp. 25-40.

che ha dovuto trovar forma teatrale a un'invenzione narrativa e che, subito dopo, ha dovuto fare i conti con il suo fallimento scenico per farne tesoro.

Come e quanto sonora sia stata la *débâcle* di quel 9 maggio del 1921 è noto, nel 1936, alla morte di Pirandello, Orio Vergani descrive quel difficile momento ancora con questa vividezza:

A mezzanotte, dopo la "prima" dei *Sei personaggi* al Valle, voleva tornare a casa, evitando, se possibile, la folla che lo aveva insultato in teatro con il grido plebeo dell'antipirandellismo: "Manicomio!" Era con la figlia Lietta, e temeva che soffrisse troppo degli insulti lanciati contro lui. La figlia non voleva andar via sola, e abbandonare il padre, sia pure per pochi minuti, in quel momento. Pirandello non soffriva e non si stupiva nemmeno di quel che era accaduto in teatro. Era calmo. Aveva ringraziato l'attrice che aveva resistito alla bufera e che, un mese dopo, doveva portare la commedia al trionfo di Milano, di Spagna e dell'America. Non per la porta grande: era consigliabile uscire per la porta di servizio, sul vicolo, un losco vicolo da gatti morti. Di là avrebbe potuto raggiungere la fermata del tranvai a Sant'Andrea della Valle. Far venire un tassì – allora rarissimi – avrebbe dato sospetto e avvisato il pubblico che attendeva all'uscita per fischiare. Uscì, con la figlia sottobraccio. Nella luce del primo lampione fu riconosciuto. Lo si circondò per difenderlo. Belle dame ridevano ripetendo, con le bocche laccate: "Manicomio!" Eleganti giovani incravattati di bianco sghignazzavano e insultavano. La figlia, al braccio del padre, tremava e non riusciva quasi a muovere un passo. Altra gente accorreva, fischiando e ridendo. Anche i pizzardoni non sapevano se dovevano intervenire per "quel matto di Pirandello". Un tassì si avvicinò. Pirandello, nella luce della piazzetta, riceveva in viso, con le labbra appena toccate dall'ironia, gli insulti. Noi si doveva evitare di venire alle mani, finché non fosse partita l'automobile. Fece salire la figlia. Poi montò a sua volta, e nel quadrato del finestrino mentre dava l'indirizzo della casa lontana e mesta dove, all'indomani, avrebbe ripreso a lavorare, si vide ancora il suo viso. I giovanotti eleganti lanciavano delle monetine. E le signore anche, aprendo in fretta le loro preziose borsette. Odo ancora il rumore del rame sul selciato, il riso e l'oltraggio. Credo che per questo il grande Maestro abbia voluto, dopo tanti anni, far l'ultimo viaggio col carro dei poveri, a un'ora ignota.²

Un aneddoto che è piuttosto presente nella memoria collettiva della storia del teatro italiano, meno frequentemente e con ancor meno enfasi, però,

² O. VERGANI, *L'ora dei "Sei personaggi"*, in *La "prima" dei "Sei personaggi in cerca d'autore"*. Scritti di Luigi Pirandello, testimonianze, cronache teatrali, a cura di G. Davico Bonino, Tirrenia Stampatori, Torino 1983, pp. 57-62, 61-62.

viene ricordato quanto siano state proprio le messe in scena a decretare il destino del primo dramma della trilogia e forse dell'intera produzione drammaturgica pirandelliana.

Prima ancora di riflettere su cosa avvenne dopo quel contrastato risultato di pubblico, bisognerebbe ragionare su chi e come accettò di agire un testo che già alla prima lettura si poteva intuire fosse rivoluzionario. In realtà, lo racconta Pirandello stesso nelle lettere, l'autore si era immaginato Ruggero Ruggeri nel ruolo del padre e sperava potesse essere lui a interpretarlo, invece, a raccogliere la sfida fu Dario Niccodemi che, nell'aprile del 1921, ricorda di aver letto il copione e di essere «rimasto stordito, tanto dalla grandezza veramente nobile del tema, quanto dalla stranezza della forma».³

Niccodemi, dal 1902 in Francia dove aveva seguito da Buenos Aires Gabrielle Réjane compagna di scena e di vita, aveva fatto una grande esperienza di teatro europeo dal respiro ampio e innovativo, lontano da quello stantio e provinciale in cui riteneva ancora essere il teatro italiano. Aveva avuto modo di frequentare gli intellettuali della Parigi di inizio Novecento, Antoine, Sardo, Bataille, e soprattutto confrontarsi con maestri della neonata regia a partire da Konstantin Stanislavskij, André Antoine, Adolphe Appia, Gordon Graig, Georg Fuchs, Max Reinhardt. Fu in grado di capire quanto il teatro italiano fosse arretrato tanto organizzativamente – privo di sovvenzioni statali, legato ancora all'attore 'mattatore' e alla tradizione del mestiere per i 'figli d'arte' – quanto tecnologicamente – incapace di tenere il passo con «le esigenze dei progressi verificatesi nell'arte scenica» –,⁴ ma altrettanto capace di comprendere che il rinnovamento vero, il suo 'incivilimento', sarebbe potuto venire solo dall'interno, da una riforma delle compagnie di giro, dalla rivoluzione operata sui capocomici, sugli attori, sugli autori, sui testi di un nuovo teatro italiano. Il suo impegno allora mutò, la sua riforma prese le mosse da se stesso, dal togliersi dal palcoscenico per guidare i propri attori ad agire su di esso. Fu così che, nonostante la distanza dal teatro pirandelliano per temi e per forme, intuì la portata innovativa del testo del Maestro e non ebbe timori a metterla in scena, riuscendo anche a dare la giusta misura al giudizio sulla prima e le successive rappresentazioni sottolineando quanto pubblico e critica rimanessero

³ D. NICCODEMI, *Diario 1921*, 17 aprile, Archivio Niccodemi, Livorno, cit. in G. DONATEO, *Dario Niccodemi: il regista di Pirandello*, La conchiglia di Santiago, Pisa 2019, p. 96.

⁴ G. DONATEO, *Dario Niccodemi* cit., p. 36.

incollati al testo, alle polemiche con l'autore, incapaci di vedere i prodigi della scena.

Le memorie 'a caldo' di quei giorni lo dimostrano: nonostante fosse stato molto apprezzato da critica e pubblico il lavoro del direttore Dario Niccodemi e degli attori tutti – da Luigi Almirante, il padre, «veramente straordinario», a Vera Vergani, la figliastra, di «mirabile vigoria» e di «umanissima drammaticità», ad Alfonso Magheri, il Direttore-Capocomico «addirittura perfetto» –,⁵ in data 9 maggio, il diario dello stesso Niccodemi registra la *débâcle*:

Il pubblico fece prodigi di attenzione per penetrare nel groviglio di bizzarrie cerebrali di questo potente lavoro; e ci rimase per due atti; ma al terzo, come se quel che avveniva in scena oltrepassasse tutte le comprensioni e tutte le pazienze, si ribellò. E fu battaglia. Poche volte ho veduto maggior passione di dissidio in un teatro.⁶

Come si è già letto, molta critica fu concorde nel credere di trovarsi davanti a una rivoluzione, ma allo stesso tempo di essere anche di fronte a un tentativo fallito, denunciandone disordine, incompiutezza, confusione e molte altre riserve probabilmente suscitate dalla feroce reazione del pubblico.

Ancora Niccodemi nel suo diario, il 10 maggio del 1921 appunta:

2da Sei personaggi in cerca d'autore

Poca gente. La stampa, eccettuate due o tre eccezioni, è stata d'una incomprendimento totale, assoluta, enciclopedica. Ed è stato, come le accade spesso, vile. Non conduce l'opinione del pubblico ma la subisce. Alla prova generale mi sono sentito dire dell'esecuzione cose che, forse, mai nessun direttore ha udito; e dopo lo spettacolo, nei rendiconti, i più entusiasti della prova generale hanno appena tributato un omaggio a Vera e ad Almirante e a Magheri che meritavano degli inni. La stampa italiana, contrariamente a quella degli altri paesi, tutti, ha l'abitudine di dilungarsi smisuratamente nel racconto e critica della commedia e di non dire che poche righe alla sfuggita, dell'interpretazione che tante volte salva la commedia.⁷

⁵ L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, Mondadori, Milano 1951, vol. IV, p. 630. Da qui sono tratte anche le citazioni a seguire.

⁶ Ivi, p. 631.

⁷ Ivi, p. 632.

Purtroppo, agli occhi della stampa e del pubblico, il lavoro della sua Compagnia, dei suoi attori, suo stesso per la direzione, non fu considerato bastevole (di attenzione o di merito) per salvare il dramma pirandelliano e il 13 maggio, dopo un calo rovinoso nella vendita dei biglietti, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello allestito dalla compagnia di Dario Niccodemi venne tolto dal cartellone.

Ma quel primo incontro con la scena del nuovo metateatro di Pirandello, fondamentale per Niccodemi, fu solo il primo passo per futuri confronti che cambiarono il modo di far relazionare il pubblico e la critica del nuovo teatro italiano. Come puntualmente ricorda Annamaria Andreoli nella *Nota al testo*, e in particolare modo in *Rappresentazioni a varianti*, alla recente edizione a *Sei personaggi in cerca d'autore*, molti furono i cambiamenti apportati 'al copione per le recite itineranti verso il Nord' e che decretarono il successo indiscusso della messa in scena del 27 settembre 1921 al Teatro Manzoni di Milano e lanciarono l'opera verso un successo indiscusso soprattutto all'estero, perché furono proprio le interpretazioni di registi stranieri a portare il dramma pirandelliano sulla scena internazionale e a una fama mondiale, Stati Uniti, Francia, Germania, la fascinazione dei *Sei personaggi* non lascia indifferente nessuno: Pemberton a New York, Pitoeff a Parigi, Reinhardt a Berlino si confrontano e affrontano, anche modificandola, la scena pirandelliana.⁸

Pirandello non potrà fare a meno di nutrirsi dei risultati di queste interpretazioni, nel 1925, sarà lui stesso a portare in scena al Teatro Odescalchi di Roma, per il suo 'Teatro d'Arte', i *Sei personaggi* in una nuova edizione definita di «particolare interesse poiché è la prima edizione completa, arricchita di nuovi dettagli, ed è poi in contrasto con le edizioni famose di Berlino, Parigi e New York». ⁹ E nonostante si presenti in contrasto con quelle interpretazioni 'altre', si deve concordare che l'edizione definitiva dell'opera tiene ampiamente conto delle loro soluzioni sceniche:

“Completa”, l'edizione, nel senso che include fitte e circostanziate istruzioni per la regia prima inesistenti, con in più l'abbattimento della “quarta parete” e la premessa di un saggio, Come e perché ho scritto i “Sei personaggi in cerca d'autore”, ben lungi dal mantenere quanto promette. Nuovi sono an-

⁸ Cfr. A. ANDREOLI, *Nota al testo*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 2019, pp. LIII-LXXIII.

⁹ Cfr. ivi, p. LXI.

che l'inizio e l'epilogo, tutt'altro che "dettagli". Marcando ai due estremi il territorio del copione, Pirandello ne fissa ora i confini per contrastare le scorriere degli intrusi.¹⁰

Sarà dunque inevitabile l'attenzione richiesta dalla messa in scena per tutte le successive rappresentazioni dell'opera di Pirandello, chiunque accetterà la sfida di confrontarsi con i *Sei personaggi* sarà necessariamente condizionato dall'impatto che l'opera ha avuto sul suo primo pubblico, dalle soluzioni sceniche che ne hanno determinato la forma anche contro la volontà del suo autore, dalle indicazioni di regia dell'autore stesso, ma soprattutto dall'impatto che l'opera deve avere, anche scenicamente, sul pubblico.

La portata innovativa del metateatro di Pirandello ossia la necessità di riflettere sul teatro stesso – la sua forma, i suoi contenuti, la sua realizzazione, i suoi protagonisti – deve condurre per forza di cose tutte le generazioni successive a porsi le medesime domande, a ragionare sull'essenza del teatro nella propria epoca e, di conseguenza, anche ad utilizzare i *Sei personaggi* come un banco di prova per la propria autorialità di registi.

Come ricostruisce Leonardo Bragaglia in *Luigi Pirandello in 100 anni di rappresentazioni teatrali*, finalmente Ruggiero Ruggeri diventa protagonista di una rappresentazione dell'opera in qualità di direttore e interprete con una prima al teatro Argentina di Roma del 30 novembre del 1936: «si trattò, probabilmente, dell'ultima apparizione in pubblico di Pirandello, dieci giorni prima della sua dipartita». ¹¹ La successiva direzione di Guido Salvini del 1942 consolida il rispetto della regia d'Autore disegnata da Pirandello nel 1925 e apre ad anni di realizzazioni dell'opera «divenuta insospettabilmente opera di "cassetta", cioè di grande chiamata sul pubblico». ¹²

Ciò che più interessa, però, nel taglio che si vuole dare a questa lettura delle tante interpretazioni sceniche del testo pirandelliano, è proprio l'attenzione alle soluzioni tecniche trovate dai vari registi nel corso degli anni per restituire non solo l'essenza di un'opera ma anche, come si diceva, dell'impatto che questa può avere sul pubblico che la fruisce e sulla riflessione metateatrale che ne scaturisce.

¹⁰ Ivi, pp. LXI-LXII.

¹¹ L. BRAGAGLIA, *Luigi Pirandello in 100 anni di rappresentazioni teatrali*, Persiani, Bologna 2015, p. 261.

¹² Ivi, p. 264.

Alcuni esempi, distanti tra loro nel tempo e nelle scelte, possono aiutare a comprendere quanto il testo pirandelliano abbia sempre posto problemi le cui soluzioni hanno spesso portato a ulteriori innovazioni. La prima messa in scena che merita di essere portata ad esempio è quella realizzata da Orazio Costa al teatro Quirino di Roma il 29 novembre del 1946. A 25 anni dalla prima, tutto il carico di novità portato da Pirandello era ormai stato completamente assimilato dal teatro italiano e non solo, i *Sei personaggi* da opera dirompente e non compresa erano, si può dire, entrati nel canone del teatro (e della letteratura) nazionale persino arrivando a diventare, come detto sopra, opera di ‘cassetta’. L’interpretazione di Costa allora non insiste su quegli elementi scenici che erano stati dirompenti e che sono ormai assimilati da pubblico e critica, ma su elementi della messa in scena che andava sviluppando con i giovani allievi dell’Accademia Nazionale di Arte Drammatica, vale a dire tramite la recitazione in ‘composizioni corali’ ben orchestrate e un sapiente ed espressivo gioco di luci capace di valorizzare l’azione scenica. La realizzazione fu di grande successo, le repliche numerose, le tappe e le stagioni altrettanto, nel 1948 alla Fenice di Venezia, poi Londra e Parigi, nel 1949 inaugurò il Piccolo Teatro di Roma al teatro delle Arti. Minimo comune denominatore, e forse maggior innovazione per la sua contemporaneità, fu la capacità di dirigere giovani attori e attrici spesso al loro primo confronto con un personaggio pirandelliano, ottenendo sempre risultati molto alti apprezzati costantemente da pubblico e critica. L’impatto che le sue scelte ebbero, dunque, si può dire che fu altrettanto potente, se non rivoluzionario, rispetto a quello della prima pirandelliana, per lo stato del teatro a lui contemporaneo perché – a dirla con Bragaglia – grazie «all’innovatore e disossatole Orazio Costa [...] i sei personaggi tornarono ad essere un’opera vergine».¹³

Per avere una portata altrettanto innovatrice nella rappresentazione di *Sei personaggi*, dopo Costa – nonostante la rappresentazione di Strehler del 1953 – bisogna aspettare la Compagnia dei giovani e la regia di Giorgio De Lullo del 1964. La particolarità della loro prima rappresentazione è data, almeno inizialmente, anche e soprattutto dallo spazio scenico in cui ha preso forma ovvero i giardini di Palazzo Reale a Torino. Nella Mostra dedicata alla Compagnia dei Giovani e i *Sei personaggi* al Teatro Valle (25-28 aprile 2021), in occasione del centenario della prima dell’opera, è emerso felicemente, da

¹³ Ivi, p. 267.

testimonianze, foto di scena, documenti, quale sia stata la peculiarità della lettura di De Lullo e dei suoi compagni: evitare il ‘pirandellismo’ o meglio spogliare il testo dalle stratificazioni attoriali incapaci di arrivare direttamente al pubblico ammantandosi di un tono troppo riflessivo, raziocinante, speculativo e tornare a un Pirandello capace di parlare al pubblico contemporaneo proprio perché capace di parlare a tutti gli uomini nella misura in cui affronta i problemi di ciascuna società. La tournée porto i ‘giovani’ in tutta Europa, Londra, Parigi, Mosca, ma soprattutto, registrata per la televisione, la loro versione fu replicata centinaia di volte e resiste tutt’ora con incredibile freschezza proprio perché come disse Bernardelli nel recensire la prima su «Il Dramma»:

ha trionfato soprattutto per la versione interiore, per un’interpretazione sollecitata da una regia accorta, fantasiosa, intelligente. [...] Niente riesumazioni storicistiche, niente archeologia, niente date, i personaggi sono vestiti come ci si veste oggi, la loro sensibilità è quella di oggi, di ieri, di sempre.¹⁴

A distanza di tanti anni dalle interpretazioni di Costa e De Lullo, vale la pena fare un grande salto temporale per verificare come la distanza dall’originale e i cambiamenti delle tecnologie scenotecniche abbiano portato a nuove riflessioni e nuove soluzioni.

Nelle stagioni dal 2002 al 2006, ha dominato la scena la versione dei *Sei personaggi in cerca d’autore* di Carlo Cecchi, quasi 300.000 spettatori, 295 recite, più di 70 città tra cui Berlino, Parigi e ovviamente Roma con due stagioni consecutive proprio al Teatro Valle.

La particolarità dell’interpretazione di Cecchi la si legge già nelle note di regia:

Il canovaccio del “dramma doloroso” è talmente confuso e ambiguo, da far sospettare le peggiori cose – come spesso succede coi canovacci italiani – (vedi “l’affaire” Telekom Serbia).

Anche qui, “la nobile sanità morale” (l’onore), vessillo del Capo-Famiglia, sembrerebbe essere soprattutto la menzogna. Padre e Madre mentono, nascondono, depistano. Perfino la figlia (intesa “la Figliastro”) – che pure smentisce spesso quei bei genitori che si ritrova –, perfino lei sembra diventare, a volte, la loro complice. (Sì, sì, lo so: il tabù dell’incesto; le diverse e accertate rimozioni; il rimosso che ritorna; il palcoscenico hanté; ecc. ecc.).

Mammà teneva l’amante.

¹⁴ Cit. in *ivi*, p. 270.

Papà favorisce la tresca, poiché non pare bello che mamma tenga l'amante motu proprio, depista "l'infamità" di mamma giustificandosi – anzi vantandosi – con la trovata del Demone dell'Esperimento.

Papà non è uno, è tanti; e benché solo uno di questi tanti stia, un giorno, lì lì per scoparsi la figliola, i tanti che sono papà, tutti d'accordo, stabiliscono che la figliola è la Figliastra, cosicché – essendo in più essa Figliastra povera e già rotta al vizio – il "congresso carnale" si può chiudere con una bella unanimità, che lascia tutti contenti: sinistra, destra, centro, cattolici, laici, mugliere, cugate, suocere, ecc. ecc.

Questi i fatti. Quindi: odi disprezzi sdegni vendette fra sorelle fratelli fratellastri sorellastre Padre Madre Figlio figlia Figliastra ecc. ecc.

Il bel quadretto è narrato-agito dai Personaggi attraverso un canovaccio che si inceppa di continuo: l'ansia di nascondere li porta a inventarsi fandonie inverosimili, abbellite dalle molte chiagnute di mamma e dalla celebre filosofia di papà.

Tutto per il Bene della Patria.

Del Bene della Figliastra ci si occupa poco o nulla: quella Legittima non ne vuole sapere e parla poco; quella illegittima viene fatta fuori brutalmente; quella a statuto speciale, forse per punirla del suo troppo parlare e non proprio conforme al volere di papà e mamma, viene mandata a battere nella giungla della città.

I depistaggi che costituiscono la trama vera del canovaccio del dramma fanno cadere, ahimè, nella tentazione, così poco corretta, della dietrologia.

A parte la risposta ovvia alla domanda più volte posta: chi è il Padre della Figliastra?, altre domande sorgono. Per esempio: come faceva la Madre a sapere che proprio a quell'ora la figliola si incontrava con un signore nello sgabuzzino del laboratorio della mezzana? Gliel'avrà detto la maga? E ancora: ciò che racconta il Figlio su quanto è avvenuto dopo che la Madre ha sorpreso il Padre e la figliola in "congresso carnale", farebbe intravedere una specie di ricatto verso il pover'uomo. La Madre ne era all'oscuro? Forse il Padre è caduto in una trappola? – ecc. ecc.

Ci vorrebbe Di Pietro, con la consulenza del Prof. Freud a sbrogliare la matassa.

Ma, tutto è bene quel che finisce bene. Dopo tanta guerra, lotte, strazi, conflitti, la famiglia Legittima si ricomponе. L'Ordine si ristabilisce. Di lì a poco il futuro Duce farà marciare le sue truppe su Roma

E la trama nera di questo canovaccio, così esemplarmente italiano, continuerà ad essere, nei decenni successivi, nascosta sotto la maschera del conflitto fra finzione e realtà, vita che cangia e forma che non cangia.

L'impronta del regista – fuori e dentro la scena, perché Cecchi ha riservato per sé proprio quella parte – è forte e non si limita questa volta

all'interpretazione del testo pirandelliano in chiave contemporanea o alla attenzione riservata al lavoro degli attori, torna invece ad agire sulla scena attraverso gli artifici della scena stessa. Con la scenografia di Titina Maselli, Cecchi sembra aver voluto ricercare l'effetto dell'improvvisa apparizione dei personaggi sul palcoscenico, non rompendo la quarta parete come in Pitoeff, nemmeno arrivando dal fondo buio e pacato come in De Lullo, ma 'meravigliando' il pubblico con una vera e propria comparsa di fantasmi che in realtà sono sempre stati in scena. I personaggi infatti escono fuori da un baule, da dietro un appendiabiti, da sotto robe buttate sul palco, grazie anche all'utilizzo di una pedana rotante, un movimento scenico improvviso e opportuno che restituisce, in una nuova interpretazione, le intenzioni della didascalia pirandelliana:

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere l'effetto che questi *Sei personaggi* non si confondano con gli Attori della Compagnia. [...] Si interpreterà così anche il senso profondo della Commedia. I *Personaggi* non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.¹⁵

Se la scenotecnica – ancora esclusivamente meccanica – viene in soccorso di Cecchi per risolvere la 'traduzione scenica' richiesta da Pirandello, nella nostra contemporaneità non si può più pensare di poter tenere fuori dallo spartito di un teatro sempre più pluricodificato la linea dell'apporto tecnologico capace di incidere fortemente, tanto per l'illuminotecnica quanto per la tecnologia del suono (se si vuole *light* e *sound design*), sull'armonia e la connotazione dell'intero spettacolo.

Un ultimo esempio, in questa direzione, può essere la versione dei *Sei Personaggi* per la regia di Luca De Fusco, al Teatro Argentina di Roma nel febbraio del 2018 – scene e costumi Marta Crisolini Malatesta, luci Gigi Saccomandi, musiche Ran Bagno, video Alessandro Papa, movimenti coreografici Alessandra Panzavolta –, che già come spiegato nel comunicato stampa di presentazione dell'opera vuole essere uno spettacolo capace di andare oltre il codice teatrale:

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano 1993, vol. II, p. 678.

Un duplice spettacolo, teatrale e cinematografico, in cui le figure reali e visibili ad occhio nudo sono riprese da telecamere e proiettate sulla scenografia come giganti onirici. L'intuizione si adatta in modo speciale all'opera di Luigi Pirandello, massima riflessione sulla natura stessa del teatro nella drammaturgia del Novecento. Infatti, i personaggi sembrano provenire dal mondo del grande schermo e chiedere di far sfociare il cinema nel teatro.

I personaggi, ancora una volta nel rispetto delle intenzioni pirandelliane, non compaiono come fantasmi ma come 'realtà create' in compromissione e con l'ausilio, però, della settima arte. Appaiono e agiscono come da 'un altro mondo', secondo alle intenzioni del regista attraverso un'ispirazione e citazione diretta ai protagonisti di *Broadway Danny rose* di Woody Allen.

Del resto, e il cerchio qui si chiude, nella nostra contemporaneità multimediale, intermediale, crossmediale – che la sperimentazione teatrale postpandemica ha poi accelerato – non può essere altrimenti, soprattutto con un autore, quale Pirandello, che la fascinazione del cinema ha fortemente subito, pur nelle sue contraddizioni, dalla 'cinemelografia' a *Si gira*, dal prestito del *Mattia Pascal* al primo Marcel L'Herbier del 1926 o a Pierre Chenal nel 1937, ma soprattutto al desiderio di realizzare un film da questa sua opera che si ritrova nella *Novella cinematografica di Luigi Pirandello e Adolf Lantz* e al *Treatment for Six Characters in Search for an Author*, ma qui si aprirebbe un altro capitolo di ricostruzione storico-critica di messe in scena cinematografiche, nonché l'analisi di prospettive di nuove frontiere tutte ancora a venire.¹⁶

¹⁶ I testi sono riportati in appendice a L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli, cit.

Paolo Puppa

IL FIGLIO

(SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE NELLA VERSIONE DEL FIGLIO)

Che succede se il Figlio si mette a parlare, a dire la sua, invece di rifiutarsi di collaborare coi suoi esagitati parenti? Cosa, se all'improvviso depone la sua ritrosia a intervenire nell'esibizionismo collettivo della famiglia, o meglio della coppia disturbata, Padre e Figliastro, ossessionati a riproporre la scena madre, a ricostruire il fattaccio? Ecco, ho immaginato che avanzasse sul proscenio e prendesse finalmente la parola. Proviamo ad ascoltarlo, allora. Se lo merita, forse.

Dove devo guardare, scusi? Sa, non sono abituato a parlare in pubblico e poi davanti a una telecamera. Quando si accende la lucetta là in alto, vuol dire che ci vedono tutti? Ok. Comunque... Come? Va bene, parlo più forte. Stavo dicendo che non so bene perché ho accettato, tanto ormai cosa cambia? Ma ero, ma sono stanco di tenere dentro questo, come dire, questo groppo. Guardi che il microfono mi casca così. Ah, davvero? Ok, ok. Sì. Il signore che si è presa la briga di stendere il copione del reality... Perché è un reality questo, no? Dunque, questo signore finalmente ha capito di dover parlare con tutti noi uno per uno, con quelli vivi intendo. Ma questa però non è la mia versione personale della storia, ma la storia vera, come si sono svolti i fatti. Esattamente. Non ho niente da nascondere io, del resto, niente da raccontare di mio, in fondo. E stavolta dunque l'ha capito anche lui, il signore, un siciliano dall'accento, che è meglio convocarci sul set separatamente, non tutti insieme, come l'altra volta. Perché se no succedono guai, e non si capisce niente. Come? No, per niente. Certo, non mi ritrovo nella presentazione che questo signore fa di me. Quella almeno che ho potuto leggere nei fogli che ci hanno distribuito. Scritti in una maniera, poi. Lasciamo perdere che è meglio. Io sarei "quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il padre e in un'accigliata indifferenza per la madre". Non sono per nulla contenuto nel mio cosiddetto sdegno per lui. Anzi, dopo che l'ho vinto

alla lotta, alzo spesso i toni, e non mi fa più paura. E per quella donna là, poi, nessuna accigliata indifferenza. Mi è del tutto indifferente. Non simulo nulla. Un'estranea, tutto qua. Ma chi la conosce, chi la vuole conoscere, anche se mi viene dietro come una cagna impazzita? Non ho avuto madri, io, nessuna da poter chiamare appunto mamma. Un padre, quello sì, ce l'ho, che ve lo raccomando. Lui vuole sempre dire la sua su tutto. La pazza poi siete riusciti a risentirla? L'avete rintracciata? Non ancora? Meglio così, vi risparmiate insulti, solo insultare sa, quella là. Meglio lasciarla tranquilla, creda a me. Sì, devo dire che mi emozionano ancora quando ripenso alla lotta. Già, alla lotta con lui, sui gradini della scaletta che portava sul set televisivo. Urlavamo tutti, anche quel regista o sceneggiatore. Avevo sempre avuto paura di lui, prima, di mio padre intendo, da quando me lo ricordo. E sì che ero più alto di lui, gli ultimi anni, ma dopo la cura dimagrante (voleva piacere alla pazza, chiaro) sembrava pure più scattante, nervoso e muscoloso. E io invece pigro e sempre a letto, in camera mia. A non far niente. Parassita, mi gridava ogni tanto. Non studio, non lavoro, mi faccio mantenere. Verissimo. E non frequento nessuno. Sto solo davanti al mio computer, comunico con qualche sito. E non me ne vergogno. Dopo quello che mi ha, che mi hanno fatto. Non ti ho chiesto io di nascere, ogni tato gli rispondo. E dunque. Sì, ero cresciuto tanto all'improvviso, diventato in pochi mesi lungo in tutto, le braccia, le gambe, il resto. Una lunghezza inutile, per quello che mi serviva. Già. Lui pretendeva di controllarmi, quando mi spogliavo. Tra uomini, son pudori assurdi, si giustificava così. Non credevo proprio di vincerlo, quella volta. E invece. Ma l'ho stretto con un braccio al collo, ho stretto stretto. Ancora un po', e lo strangolavo. La chiamano la mossa dell'orso, mi pare. Siamo caduti giù entrambi di peso e io gli sono montato sopra. Ho visto la sua faccia pallida farsi feroce. E intanto, con quella sua lingua sempre ingessata e pretenziosa, mi ripeteva "non hai viscere di figlio?". Ma era furioso per aver perso, là, davanti a tutti. Forse è stato il giorno più bello della mia vita. Si vergognava, sì, specie per la ragazza, la pazza. La così detta Figliastra. Quel suffisso permetteva tante cose. Permetteva tutto. Che a lui è sempre piaciuta. Altro che storie. Comunque, adesso ero io l'uomo forte, l'uomo alfa. E sa una cosa, un'altra cosa, questa ancora più importante credo? Andavo anch'io alla sua scuola, della ragazza dico, quand'era bambina colle treccine e le mutandine che le uscivano dalla gonna. Mancavano dell'elastico, evidente. Un disastro davvero quella donna, quella che chiamano mia madre, con ago e forbici, come diceva la vecchia spagnola, o francese?, proprietaria della Spa-resort cinque stelle, che la utilizzava per occuparsi del guardaroba delle palestre. Il mostro così buffo, buona per il Carnevale quella là. Gli andavo dietro, invece di frequentare la mia scuola. Poi tanto

copiavo la sua firma per la giustificazione, gli camminavo dietro, insomma, da lontano, col cuore che mi batteva. Mi attraeva quella strana mania di aspettarla davanti al portone, col chiasso dei genitori che parlottavano in attesa che si aprissero i cancelli. Non appena appariva, piccola e insignificante, lui subito le andava davanti col cartoccio di caramelle o con cappellini, il gozzo che gli tremava e gli andava su e giù in gola, la bocca spalancata in un ridicolo sorriso che voleva rassicurare e invece risultava spaventoso. Segno che era eccitato, chiaro. Io lo spiavo, volevo capire meglio cosa stava succedendo. No, non ero più in campagna, a quel tempo, ero rientrato e abitavo da solo con lui. Era un inferno tra noi due, un inverno perenne. Mi scuso per il gioco di parole. Le stanze erano grandi e silenziose, l'odore del formaggio grana dentro la credenza in camera da pranzo (avevamo il frigo, ma lui voleva là il formaggio), e le tende sempre abbassate. Le nostre camere da letto così distanti. La mattina veniva la vecchia a pulire, strabica e muta anche lei, la stessa che mi aveva allevato in campagna in precedenza. Quando lui aveva deciso di farmi vivere a contatto colla natura. Uno dei suoi tanti demoni dell'esperimento. Le due paroline andrebbero maiuscolate, secondo la sua pratica. Aveva la scuola della ragazzina, insomma, che dava un senso alla sua vita. Così io gli andavo dietro. Lo spiavo. Volevo capire. Non hai amici?, mi chiedeva sempre colla voce dell'odio. E lui allora? Sempre solo come un cane. Da lui ho ereditato tutto, tranne la sensualità. Quella non mi appartiene. Silente, si dice così credo. Bastava la sua, bastava la sua. E ne avanzava anche. Già. Con me in casa parlava poco. Ha idea cosa è stata la nostra vita in due? So che lui si è lamentato con voi che tra noi due non era possibile alcuna relazione affettiva o intellettuale. E voglio vedere. A tavola, uno strazio. Quei silenzi di pietra, rotti solo da "chiama la serva" o da "passami il sale". Si limitava a dare ordini. Fa qua fa là non fare questo non fare quello. La mia camera non aveva la chiave, non potevo chiudermi dentro. Lui sì invece. Cosa temeva, per caso? Che gli entrassi dentro? Ma lui nemmeno bussava. Irrompeva dentro e con me non usava certo quella voce "umile e melliflua", come scrive il siciliano. Con me o gridava e i primi anni mi pisciavo addosso dalla paura o si limitava a qualche smorfia di disgusto. Mi detestava, chiaro, e io sognavo sempre che moriva, magari nel sonno, e mi liberava così della sua presenza. Mi prendeva in giro per i miei abiti, per il soprabito viola e la sciarpa verde, che poi sono colori molto intonati tra loro. Sono effeminati, ma dove li hai trovati? In quale bancarella? Ma così marcavo il mio rifiuto di portare il lutto. Perché poi avrei dovuto portare il lutto, io? Per chi? Per quell'impiegatuccio miserabile, vittima delle sue trovate morbose? Li aveva messi a letto assieme, praticamente, ho ricostruito da frammenti di discorsi, il poverino e la donna che si ostinano a spacciare per mia

madre, dopo averci separati che avevo due anni. Sì, questa Signora Amalia (il suo nome), la faccia scolpita dal pianto, priva di altre espressioni che non siano il dolore. Una noia! Che poi con tutti i figli che ha fatto, non ha sempre pianto quella là. In fondo. O no? Quanto tempo ho ancora a disposizione? Ah, va bene. Comunque se penso cosa ho subito, con lui! Col signor Padre, se ci penso... Tutta opera sua, la mia vita e quella degli altri. Anche.

Eppure, le confesso un particolare. La cosa più triste è stata quando mi sono accorto che sarei rimasto per sempre figlio unico. Più che la pazza, quella ragazza spaventosa che faceva la escort, mi mancavano gli altri due, specie il ragazzino. Aveva quattordici anni e mi ricordava il mio me di qualche anno prima. Avrei avuto un fratello, finalmente, e magari me l'avrebbero messo in camera mia. In quei due mesi di convivenza turbolenta avevo provato a insistere. Perché dormire ancora colle tre donne, come nel camerone pieno dell'odore delle patate e di altri sordidi fetori, prima che arrivassero da noi? Così non sarei più stato solo ad affrontare il buio e gli incubi. Ma quello ha preferito invece fare quella sciocchezza. E mi ha ferito il modo con cui se n'è andato, senza un minimo messaggio, ignorandomi del tutto. Siamo rimasti intruppati nella casa grande solo due mesi, dicevo, ma io avevo cominciato, di nascosto da tutti, a guardarlo in faccia, a lanciargli ponti, perfino a sorridergli. Inutile, ovvio. Mi ha ignorato. Ma io sognavo di farmelo amico. Due mesi di disordine e di rumori continui, in realtà, colla pazza che provocava mio padre e la donna, questa benedetta Amalia, che continuava a sospirare dietro di me e a chiedermi scusa. Non faceva che piangere. Uno strazio. Badasse a sua figlia, piuttosto. Il brutto però doveva ancora venire. Il peggio. Quando siamo rimasti in tre, dopo la strage che è andata su tutti i giornali e ci ha fatto venire qua. Già, siamo rimasti in tre, come prima dei suoi esperimenti. Numero perfetto, dicono. Abbiamo ricomposto l'unità della famiglia originaria. E dopo qualche giorno, passando davanti alla loro camera, mi ero alzato per andare a bere in cucina, ho sentito i "no, no" della donna, delle piccole grida soffocate e dopo un certo silenzio quei suoni hanno ripreso, trasformandosi in qualcosa di strano, di misterioso per me. Ma è stato là che ho riconosciuto i rumori della mia vita agli inizi, quando dormivo nella loro stanza, a fianco del grande letto matrimoniale. Avrei voluto, entrare dentro, guardare a lungo e da vicino, capire, ma ero un vile, ed ero insieme una persona educata. Non quel "cinico imbecille" che lui continuava a ripetere in ogni occasione, per umiliarmi. Per me, però, quelle frasi non contavano nulla. Tanto per me era già morto, anche se non moriva mai. Calcolavo però che avevo 22 anni e lui 54, e che dunque sarebbe venuto un momento in cui non c'era più. Vivevo per quell'istante. Anche se poi lui nei suoi monologhi luridi e pomposi si definisce personaggio quasi immortale, grazie alle future

repliche del reality, di questo programma. Non sta scherzando. Parla sul serio. Le arie che si dà. Che buffone. Abbiamo una visibilità che va sfruttata, dice. Capisce quant'è ridicolo? Se non sono entrato nella loro camera, a guardarli da vicino mentre ansavano come due mantici, era anche perché poi mi immaginavo la donna che piangendo mi correva dietro a scusarsi. A scusarsi di ogni cosa. Insopportabile. Li odio tutti.

Lo vedevo nel bagno che si sagomava i capelli rossi (tinti, ovvio) e li spruzzava con un profumo insopportabile. Si rasava a lungo, e teneva la porta spalancata della toilette, quasi a dare spettacolo del suo corpo che preparava per le uscite settimanali nel Centro benessere, a farsi massaggiare, diciamo pure così. E magari poco prima mentre consumavamo la prima colazione trovava modo di ribadirmi che lui ci teneva, e molto, "a una certa solida sanità morale". Per cui non capiva la mia pigrizia, il mio non far niente. Che prima o poi avrebbe fatto qualcosa per obbligarmi a cambiar vita. Non riuscivo però a guardarlo in faccia, perché sapevo che avrebbe letto altrimenti nei miei occhi l'odio covato da sempre, del resto riflesso del suo. E che cresceva giorno dopo giorno. Ma non ha intenzione di morire quello là. La sola cosa giusta che ha detto la Pazza è che il mio povero fratellastro, invece di spararsi, avrebbe potuto sparare a lui. Già. Io sarei andato ogni giorno in carcere a trovarlo. L'avrei assistito con, diciamo pure con amore. Avrei messo a disposizione le proprietà che avrei ereditato. Sogni, solo sogni. Già.

Mi chiedo perché ha accettato di venire qua in tv a raccontare la nostra storia? E perché la pazza ha aderito subito alla proposta? Che bisogno c'era di finire in pasto alla gente colla nostra vergogna? E l'idea di utilizzare i filmi per mostrare i piccoli, i minorenni, e le foto che li riprendono prima del doppio incidente? Ma ha senso tutto questo? Cos'è? Esibizionismo? Gettoni di presenza? Farsi riconoscere per strada? Qualche autografo? Andare sui social? Io non avevo nessuna intenzione di andarci. Farà bene anche a te, invece, alla tua timidezza. Adesso si preoccupava del mio carattere? Adesso? E questa Amalia perché ha accettato di esserci? E allora tanto vale che porto questi dettagli. Così imparano. La donna spera di poter avere un dialogo con me, davanti alle telecamere. Per spiegarsi e per spiegare. Ma a dirci cosa, a fare che? Vogliono che mi commuova, vogliono farmi piangere, ovvio. Qualche riappacificazione, qualche perdono in diretta. Come si usa in questi osceni programmi. Scusi, è quello che penso. Ok, dopo tagliate pure. Ma io sono un muro dentro, e non c'è più umido nei miei occhi. Sforzi inutili con me. Sì, mi sarebbe piaciuto frequentare il ragazzino. Strappargli qualche parola, sentire che voce aveva, perché come la sorellina stava muto e da quel silenzio arrabbiato non si smuoveva. Parevano entrambi essersi fermati nello sviluppo della specie alla condizione di un'animalità mite e preverbale. Mi

facevano venire in mente i cuccioli di cerbiatti. Ma era il ragazzetto che mi attirava. Lo confesso. Da qui, il pungolo di conoscerlo meglio, diventargli amico, di nascosto da tutti, chiaro. Di nascosto dalla pazza soprattutto. Guai se si accorgeva di un qualsiasi sentimento, in me. Sì, come dire, mi sarebbe piaciuto guidarlo nella vita, nella crescita. Un qualche blando cameratismo, condividere con lui certe intimità. Ma sì. Il fatto è che nascondevo il mio corpo a tutti, specie al mio fattore. Non si sa mai colla sua mania di esperimenti. Ma sì, il demone o su per giù. Avremmo avuto la stessa camera. Oddio, mi accorgo proprio adesso che in questo modo gli assomiglio, al Mostro. Dunque meglio così, che si sia sparato, il moccioso. Meglio, molto meglio. Il bello che sua madre come niente fosse. Qualche urletto all'inizio, e poi ha continuato a bussare alla mia porta, come se niente fosse successo. Le davo del lei, a quella là, all'inizio. E il Mostro sghignazzava, che pareva la pazza: "Ma come? Ma se è tua madre!". Vederlo ridere, il Mostro, era uno spettacolo tremendo. Non avete idea che smorfie sconvolgenti faceva quando pensava di essere allegro. Ma per carità. Ero condannato ad essere figlio unico per l'eternità, io, per usare le parole di quell'esaltato. La pazza, ogni tanto, nei mesi orribili in cui ho dovuto convivere con quei relitti, non mi bussava, noooo, quella mi, mi piombava in camera, che neanche mio padre. Voleva sincerarsi che non facessi porcherie. Non mi rispettava. Non rispettava nessuno. Era sincera con tutti. Bel modo di essere franchi. Irrompeva nella mia stanza, senza chiave purtroppo perché lui era contrario alle chiavi, mentre cercavo solo di non pensare a nulla e di addormentarmi. E colla luce spenta la sentivo che mormorava "Ma cosa sta facendo il mio fratellone colle sue manone grandi sotto le coperte?", il che dopo un po' diventava anche stucchevole. Perché quel giochetto lo ripeteva in pratica quasi tutte le sere. Voleva vedermi le mani e pretendeva anche di annusarmele. E aggiungeva "Quanto spreco, ragazzo mio!". Voleva anche vedermi l'affare. Ne aveva visti tanti, nella sua breve vita. Capisce che cinismo? Dovevo allora minacciarla che avrei gridato e chiamato sua madre e che doveva sparire perché era un incubo. Anche perché l'altra, la pretesa mammina, anche lei la sentivo fuori della porta che mugolava a chiedermi il permesso di entrare dentro, già che c'era la figlia, tutti insieme, un "momentino solo". Facevano a gara quelle due a entrarci o a volerci entrare dentro. Volevano farmi impazzire. Non disponevo di una chiave, purtroppo, questo l'ho già detto. Sì, la mia vita non poteva continuare così. Ma per lei era inconcepibile che non avessi desideri di nessun genere. In qualche modo, dovevo soddisfarli. Con quel padre poi, che avevo. Non era possibile altrimenti. Il bello è che mi aveva messo in testa strane idee, alla fine. Guarda un po'. A furia di prendermi in giro e di accusarmi delle colpe più immonde (ogni tanto mi faceva anche gesti osceni per

alludere ad una mia diversità nascosta), era riuscita a iniettarmi dubbi atroci sulla mia identità, in quel senso intendo. So solo che quando è volata via, come ogni tanto ci anticipava, quando l'ha fatto per davvero so solo io cosa ho goduto. Un sospiro di sollievo, la fine di una persecuzione. E ora invece dovremmo ricominciare a vederci, e pure in pubblico?

La prima cena tutti insieme, dopo che lui li aveva ritrovati in quel modo. Un silenzio assordante, sguardi confusi o feroci. E la vecchia che ci serviva teneva lo sguardo inchiodato sui piatti. Ad un certo punto la pazza ha gettato la testa indietro, oscillando colla sedia fin quasi a cadere, come avesse una crisi epilettica. Questa qua muore ho pensato. Ma quella invece stava ridendo mentre fissava mio padre e sembrava che da un momento all'altro stesse per sputargli addosso. Una cena che non finiva mai. Perché lui aveva sentenziato con solennità: "Voglio che ci abituiamo a considerarci una vera famiglia, da adesso. Tutti uniti". E la ragazza appunto s'è messa a piangere, da tanto che rideva come un'isterica. Per poco non si è soffocata col pezzo d'arrosto in bocca. Giunti al dessert, ho sentito il mio piede toccato dal suo. Mi mancava il respiro dall'indignazione. Ho anche provato a sbirciarla di traverso, perché la Pazza mi sgranava gli occhi addosso a sfidarmi. Cosa voleva fare, quella esaltata? Sa, ogni tanto quando mi entrava in camera, mi sfidava, "Spogliati", mi sussurrava fingendo di ansare di insani desideri. Io col braccio destro le indicavo la porta. Doveva andarsene all'istante, se no. "Se no cosa mi fa il bambino? Mi fa la bua?", e intanto si sedeva sul letto, dove stavo come barricato e cambiando tono si provava ad essere didattica. Che dovevo accettare il mio corpo, e dovevo mostrarlo nudo a qualcuno, donna o uomo o animale. Ma a qualcuno, non importa a chi. Perché i vecchi ci pensano le infermiere poi a spogliarli, quando sono vicini alla morte. Ma un giovane vestito è un non senso. È vita, è vita. E in quei momenti mostrava di aver pietà di me. Capisce? Una pazza sfrenata, che aveva quasi consumato con mio padre, e si permetteva di farmi la morale, e di insegnarmi tutto, della vita. Certo, la conosceva bene la vita, lei. Sapeva tutto dell'amore. Insomma, voleva come dire. Sì, era disposta a iniziarmi. Nessun problema per lei. Invece di farlo col padre, e a pagamento, lo faceva col figlio. Che poi non ero male, aggiungeva. Solo un po' troppo segaligno. Già. E all'inizio della parola, che mi ha fatto arrossire, alzava la voce in modo allusivo. Una pervertita, come lui del resto. Proprio una bella famiglia, eravamo.

Rimpiangevo il periodo in cui stavo solo con lui. Meglio il silenzio, l'imbarazzo, la paura anche, ma sì paura, piuttosto che la confusione, le tensioni continue, colla pazza che faceva da padrona. Il solo vantaggio di quel caos era vederlo in difficoltà davanti alla ragazza. Qualcuno ci riusciva, almeno

qualcuno c'era che lo metteva in riga. Perché con lei abbassava la testa e perdeva la solita arroganza. Come? Ah, mi chiede della bambina? Anche lei porta un nome, la sola assieme a sua madre. Già, Rosetta. Che nomi retorici. Tipica enfasi territoriale, da meridione pezzente. Nulla di speciale, quella là. La solita bambina di quell'età. La mano sempre a tenere ben fissa un lembo della gonna della madre, che si spacciava anche per mia, ma io non ci credo per niente a questo. Ogni tanto vomitava e aveva problemi al pancino. Occupava a lungo il secondo bagno della casa. Colla piccola, la pazza cambiava atteggiamento. Tornava ragazzina tremula e languida. Cambiava anche voce, si faceva leziosa e complimentosa. Insopportabile. La voleva lavare lei, e la teneva nella vasca colle paperette. Sa, nel misero appartamento dove stavano prima non disponevano di una vasca, dunque da qui la passione per i lavaggi. Ma colla bambina, almeno non si metteva a parlare di sesso. Già. Almeno quello.

Quanto alla piccola, debbo ammettere un'altra cosa. Quando la vedevo in certe serate tranquille, in giardino, stranamente tranquille, dopo cena, addormentarsi in grembo a sua (insisto sua, non mia, per favore) madre, e il labbro superiore leggermente sporgente che la faceva senza dubbio graziosa, sì, quando vedevo questo labbro tendersi e fremere nel respiro sereno per l'abbraccio col corpo della madre, illuminata dalla luna, ecco quel quadretto rassicurante mi faceva pensare. Lo confrontavo colla mia infanzia, almeno quella che mi ricordavo, anche là solo come un cane, colla contadina con pochi denti in bocca, brusca ma a suo modo protettiva. Insomma non avevo avuto quel grembo per me, per appoggiarci sopra la testa. Già.

Il fatto è che li ho visti, lui e la donna, mia madre ok, a letto. Due bestie selvagge erano. E devo tornarci su. So che a voi interessa di più la morte dei piccoli. Ma per me conta innanzitutto quest'episodio. Non sto esagerando. Non avevo mai visto uno spettacolo del genere. E la porta lasciata socchiusa. Come mai non ha chiuso la sua porta quella volta? Voleva farsi vedere, no? Ed era un obbrobrio, un vero obbrobrio. Niente veniva risparmiato. Non potevo arrivarci, prima, nemmeno colla peggiore immaginazione. Dove era finita la sua sanità morale? Sono convinto però che quello pensava di avere tra le braccia e le gambe, sotto e sopra, la pazza, non la donna che aveva il collo invaso da rughe. Quella volta, nessuna chiave sulla serratura. Che esibizionista! Cosa voleva dimostrarmi? Successo quando, mi chiede? Ma mi sembra proprio il giorno in cui la ragazza era volata via. "Ma dove vuoi andare?", le ha chiesto disperato in cucina. Si è quasi inginocchiato a supplicarla di restare. E quella continuava a sghignazzare. Li sentivo dalla mia camera. Ho evitato di entrare, anche se avevo voglia di un caffè, per non salutarla, per non venire come al solito preso in giro. Non lo sopportavo più.

Via, via, meglio così. Ma ora voi col reality ci fate tornare assieme. È questo che vuole lui. E forse anche lei. Anche la pazza.

Quando l'ha trascinato in camera da letto, non ho visto il particolare ma immagino le cose si siano svolte così, deve avere avuto una brutta faccia, delusa. Si capiva che non ci metteva sentimento in quell'impulso. Pensava all'altra, alla ragazza volata via. Ovvio. Ricordo bene lo sguardo affamato d'amore con cui si vestiva prima di andare alla sua scuola, a riempirla di omaggi quando usciva, e la delusione quando per giorni e giorni, interminabili giorni, non l'ha vista più sbucare dal cancello in mezzo alla baraonda di famiglie normali. Dovevano essere emigrati lontano, quelli là, per stare alla larga dalla sua "tenerezza generosa". Io gli stavo dietro, e lui non si accorgeva di niente. Poi, quando si preparava per andare nella Casa di moda, come la chiamava lui, ecco ci metteva lo stesso impegno. I capelli se li lustrava e se li tingeva per salvare il rosso che andava imbiancandosi, e le sopracciglia gli diventavano orribili. Non ho chiaro come siano andate veramente le cose, quella volta. Se sia stata una sorpresa autentica oppure se in qualche modo fosse stato messo sul chi va là. Perché la vecchia spagnola deve avergli soffiato di avere una mercanzia sopraffina, una diciottenne, ma non ha diciott'anni quella, è minorenni e glielo potrò dimostrare presto. E lui deve aver fatto i suoi calcoli, e deve averla sbirciata. Non ho assistito al loro incontro, e non mi è chiaro nemmeno come Amalia sia sbucata all'improvviso a fermarli sul più bello. Secondo i fogli avrebbe esclamato: "Bruto, bruto, è mia figlia! Non vedi che è mia figlia?". Una vera scena madre, alla lettera. Certo non deve essere stato facile, perché ha presente un gatto preso per la coda mentre è sopra una gatta a fare le sue cose e strappato sul punto che? Ha presente per caso cosa si rischia? Io l'ho fatto nel giardino di casa quand'ero un bambino curioso e ho rischiato la mano. S'è girato soffiando con un brontolio feroce. Dev'essere successo proprio così anche allora. Ho potuto ricostruire dopo, nelle frasi smozzicate a tavola dalla pazza quando voleva tormentarlo, e gli occhi supplici di sua madre che indicava i piccoli presenti e ignari, e tra costoro intendeva anche me che avevo 22 anni. Buffo, no?

Ci saranno molte repliche del programma? Penso allo strazio che proverà Amalia quando si vedrà nel video. Perché si tratta solo di laide memorie. La donna ha perso tre creature, i miei fratellastri a sentir loro, così si esprime lui, quando si pavoneggia a intellettuale forbito e sussiegoso. "Mellifluo", l'ha definito in questo modo, se non sbaglio, il nostro amabile sceneggiatore. Eppure per lei conto io solo. Si rende conto? E lo schifo di quell'atto sfiorato tra i due, tra suo marito e sua figlia.

Che poi, quello che mi chiedo di continuo, e questa domanda un po' mi tormenta, com'è stato che questa donna è entrata là dentro proprio a

tempo? Nella loro versione ufficiale le cose si sarebbero svolte in questo modo. Strano, molto strano. Com'ha fatto a interromperli, gridando che era la figlia la ragazza che quello si stava facendo? Come ha potuto superare tutte le barriere, i filtri, le difese che in quegli ambienti proteggono la privacy per simili accoppiamenti, diciamo così. Non sono pratico ma mi immagino che. La pazza poi una sera mi ha pure detto che invece quasi l'avevano fatto. E poi torno all'altro atto, quello tutto consumato al contrario. E quei suoni terribili. Lei che prima mormorava "no, no, non si può più, non voglio" e poi gemeva con un affanno orrendo "ancora... ancora:::". Era la vita che gridava, in loro. Ecco, avrei potuto anch'io quella volta entrare nella sua camera da letto, davanti all'enorme letto matrimoniale, e farli smettere, urlando "Fermatevi, bestie! C'è qui vostro figlio!". Poter tornare indietro e fermarli, la prima volta, e impedir loro di darmi alla luce. Già. Invece sono rimasto là a spiare, come sempre. No, non sono scappato via, quella volta. No, stavo là, inchiodato, come davanti al ragazzino che si sparava tra gli alberi in giardino. Non riescivo neanche allora a staccarmi da quella vista. Del resto, io so solo spiare, sa. Solo spiare. Un banale guardone. In fondo. Questo sono.

Lorenzo Resio

«ERA UN POLLO COME»:
EDOARDO SANGUINETI DAL 'TEATRO NEL TEATRO'
AL 'TEATRO DELL'INCESTO' CON *SEI PERSONAGGI.COM*

Si può tentare di leggere il «travestimento pirandelliano» *Sei personaggi.com* di Edoardo Sanguineti¹ seguendo, sulla scorta dei suggerimenti di Clara Allasia, una traccia archivistica e lessicografica² quale testimonianza di una ricerca che non si è mai fermata, ma che nei primi anni del millennio, secondo quanto numerosi studi recenti hanno dimostrato,³ era particolarmente fervida anche grazie alla collaborazione con la casa editrice Utet. Il caso esaminato nel saggio di Allasia offriva del resto la possibilità di ragionare sui meccanismi del riuso delle fonti nell'opera dello scrittore genovese, fornendo anche un modello di riferimento per le analisi successive.⁴ Si potrebbe però provare a estendere ancora una volta la lettura di questo testo tentandone un'analisi fondata sulle sue stesse fonti e

¹ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, il melangolo, Genova 2001.

² C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017, pp. 31-34.

³ In particolare si rimanda a EAD., *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo*, in *Ritratto/i di Sanguineti. 1930-2010/20*, a cura di C. Allasia, L. Resio, E. Risso e C. Tavella, numero speciale di «Sinestesia», XXI, 2021, pp. 21-48 e M. CINI, *Da interconnesso a interpersonale: il progetto Sanguineti's Wunderkammer*, ivi, pp. 87-90, oltre a C. ALLASIA, «*Ci fu una lunga guerra etimologica*»: *Edoardo Sanguineti lessicomane*, in EAD., «*La testa in tempesta*» cit., pp. 47-84, e E. TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in E. SANGUINETI, *Le parole volano*, Genova, Il canneto, 2015, pp. 9-27.

⁴ Il modello andrà cercato, in particolare, nell'articolo della stessa ALLASIA *Il 'Giuoco dell'oca' di Edoardo Sanguineti*, in *L'incipit e la tradizione letteraria. Novecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Pensa Multimedia, Lecce 2013, pp. 517-523, che andrà messo in dialogo con E. SOTGIU, *Il 'Giuoco dell'oca' nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, in «Italianistica», XLV, 2, 2016, pp. 141-155.

seguendo alcuni studi⁵ a proposito dell'utilizzo di determinate suggestioni iconografiche nell'opera sanguinetiana; si tratterebbe di una ricerca analoga sul testo teatrale, a dimostrazione che tale metodo non va limitato alla sola produzione poetica o narrativa, se poi tale distinzione è veramente lecita nel *corpus* dell'autore.

Portato in scena per la prima volta il 20 giugno 2001 per la regia di Andrea Liberovici (con il quale Sanguineti aveva già collaborato per *Rap* e *Macbeth remix*)⁶ al Piccolo Teatro della Corte, *Sei personaggi.com* apparve sin da subito agli occhi della critica «come un labirinto, minaccioso ma, insieme, anche capace di vivacissimi divertimenti»,⁷ o addirittura un «vero e proprio juke-box schizofrenico».⁸ Pensato per essere un testo «scandaloso e sufficientemente perturbante»,⁹ era caratterizzato, nella messa in scena, da una sperimentazione acustica che prevedeva anche l'uso di suoni elettronici o sintetici. Il testo ovviamente rispettava l'intento labirintico e anti-pirandelliano: la scelta del soggetto, infatti, fu quasi imposta da Liberovici, secondo quanto dichiarò Sanguineti nel corso della conferenza stampa, e in effetti è possibile constatare già a una prima lettura quanto poco Pirandello ci sia in *Sei personaggi.com*: «è noto che nell'Olimpo dei miei autori, Pirandello non occupa un posto straordinario. Può essere però uno schermo, uno schermo quasi mitico e su questo sfondo può esservi piena libertà testuale».¹⁰

⁵ Mi riferisco a C. PORTESINE, «Non aggiungere niente, se parli». *Intertestualità e interdisciplinarietà in 'Varie ed eventuali' di Edoardo Sanguineti (1995-2010)*, in «Oblio», 41, 2021, pp. 121-140 (disponibile al link <https://www.progettoblio.com/wp-content/uploads/2021/06/Portesine-Non-aggiungere-niente-se-parli.pdf>, url consultato l'11 novembre 2021) e a G. CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: T.A.T.*, in *Ritratto/i di Sanguineti* cit., pp. 73-86.

⁶ A tal proposito, si rimanda a M.D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003; per le altre collaborazioni tra i due artisti si rimanda invece a C. TAVELLA, *Il ritmo hip hop di Sanguineti. Da 'Rap' alle forme underground nella Wunderkammer*, in *Nel quadro del Novecento: strategie espressive dall'Ottocento al Duemila. Temi e stili*, «Sinestesi», XVII, 2019, pp. 473-482; EAD., *Fotogrammi a «cartelli» nel 'Work in regress' di Sanguineti-Liberovici*, in *Fotogrammi a parole*, a cura di C. Allasia, M. Pierini, F. Prono e C. Tavella, numero speciale di «Sinestesi», XX, 2020, pp. 181-193.

⁷ M. MANCIOTTI, *Successo dello spettacolo conclusivo della stagione della Corte*, in «La Repubblica», 22 giugno 2001.

⁸ L. BUCCELLA, *Un bypass teatrale per evitare Pirandello*, in «l'Unità», 29 giugno 2001.

⁹ Tali le dichiarazioni di Sanguineti in R. IOVINO, *Teatro: Sanguineti «rifà» Pirandello*, in «La Stampa» (edizione di Genova), 8 giugno 2001.

¹⁰ R. RESI, *Sei personaggi.com. Un Sanguineti pirandelliano*, in «La Repubblica», 8 giugno 2001.

E di libertà, del resto, è giusto parlare. La vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore* viene completamente demolita perché, come spiega il poeta genovese a Eugenio Bonaccorsi,

a me interessava altro. Sono convinto che molta parte del gioco del teatro nel teatro e poi dell'impostazione pirandelliana siano connessi a una timidezza e a una paura. Il tema pirandelliano nei *Sei personaggi* è l'incesto. Pirandello mette in opera tutte le cautele perché questo tema appaia neutralizzato, elusivo, frustrato.¹¹

Invece, «la mia idea era: prendiamo il toro per le corna»,¹² e così avviene: se le scelte artistiche di Liberovici avrebbero potuto replicare l'idea del teatro nel teatro,¹³ il testo sanguinetiano porta la vicenda all'essenziale, dando soprattutto la parola ai personaggi del Padre (che a un certo punto diviene Autore-Padre, in un corto circuito tra personaggio e creatore)¹⁴ e Figliastro (qui Figlia, per scavalcare il tentativo di censura borghese dell'incesto). Jole Silvia Imbornone ha parlato, commentando la battuta «fingi di essere, non da madama Sosostriis, ma a scuola, sopra un bel banco»,¹⁵ di un passaggio dal «rapporto familiare fra Padre e Figlia in quello didattico tra maestro e allieva». ¹⁶ E il paragone, soprattutto nelle scene che prevedono il commento di tre illustrazioni pornografiche più un «compito» («prendi

¹¹ *Il grande teatro è solo bard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Bonaccorsi*, in E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 10.

¹² *Ibid.*

¹³ Soprattutto nelle prime intenzioni dichiarate a marzo 2001, per cui alcuni attori sarebbero intervenuti da alcuni schermi posti sul palcoscenico. Cfr. a tal proposito L. PUTTI, *Tutti vogliono apparire e noi li accontentiamo*, in «La Repubblica», 11 marzo 2001.

¹⁴ Secondo Liberovici, «per rendere subito chiaro il gioco del doppio, con Sanguineti abbiamo proprio voluto che quasi tutte le battute del Padre fossero interscambiabili con quelle dell'Autore. E l'Autore, che mette in scena se stesso attraverso il Padre, finisce col confondersi con lo stesso Pirandello, secondo lo sviluppo di una suggestione suggeritami da Eugenio Bonaccorsi, con il quale ho a lungo parlato nel corso di progettazione e di elaborazione dello spettacolo. Il tema dell'incesto, che in Pirandello appariva ancora censurato, qui diventa esplicito e assume sempre più concretamente corpo sino ad arrivare a un apice drammaturgico, in cui c'è una situazione amorosa che si svolge sotto una botola di vetro», *Il testo, la musica, la scrittura scenica: verso un "teatro del suono"*. *Conversazione con Andrea Liberovici, a cura di Aldo Viganò*, in *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, a cura di G. Becheri, Marsilio, Venezia 2006, p. 125.

¹⁵ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 32.

¹⁶ J.S. IMBORNONE, *Incesto travestito. 'Sei personaggi.com' di Edoardo Sanguineti*, in «Parole rubate», 6, 2012, p. 64.

la cartella, e va'»),¹⁷ è realmente funzionale. Nelle ultime scene infatti viene chiesto di commentare un'illustrazione di Achille Devéria per *Gamiani, ou une nuit d'excès* di Alfred de Musset (fig. 1); è proprio a chiosa del *threesome* che si conclude l'educazione della Figlia e il Padre, a quel punto, diviene solo Autore, contestualmente alla lunga citazione a difesa dell'incesto tratta dalla *Philosophie dans le boudoir* (le parole, destinate all'Autore, sono «da recitare prima, durante – per frammenti – o dopo il colloquio Padre/Figlia: il meglio, frammentato durante questo, sovrapposto o no alle due voci»).¹⁸ L'atto viene simulato da uno sparo, al «buio completo»,¹⁹ mentre vengono recitate le battute dell'amplesso di Domancé e Madame de Saint-Ange.

Il toro, per usare la stessa metafora di Sanguineti, viene effettivamente preso per le corna e l'intervento della Madre, richiamata con le stesse parole di Pirandello a commento dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, non ferma il dramma; anzi, la donna viene cacciata con un sonoro «lascia perdere la giustizia, adesso; mi ha rotto le palle, quella»²⁰ dell'Autore. Piuttosto, con un certo compiacimento, viene data la parola a Fèlix Fanés con l'analisi di *El gran masturbador* e il rimando alla «masturbación postpuberal»²¹ secondo Freud. Proprio questo potrebbe essere uno dei temi portanti del testo teatrale di Sanguineti. Se da una parte la trasformazione del Padre in Autore sembrerebbe intendere un certo collegamento con la vita privata di Pirandello (tanto che, l'esclamazione postcoitale «bambina, bella bambina» rimanda agli apprezzamenti di Ferrante Morli alla figliastra Titti Carpani in *La signora Morli, una e due* e riprende contemporaneamente gli iterati «mia piccola mia, piccola mia mia mia» del carteggio con Lietta),²² dall'altra è veramente difficile non ravvisare già dalle prime battute del Padre un riferimento all'atto onanistico: del resto, tale è l'unico rapporto possibile tra il creatore e i suoi personaggi.

Quella che Sanguineti vorrebbe portare sulla scena potrebbe essere una nevrosi nata dall'atto mancato, poi spostata sui personaggi, sulle marionette; un saggio, magari, sull'autocensura pirandelliana come esempio della censura borghese. In questo giocano un ruolo fondamentale quelle che Allasia

¹⁷ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 44.

¹⁸ *Ivi*, p. 45.

¹⁹ *Ivi*, p. 46.

²⁰ *Ivi*, p. 45.

²¹ *Ivi*, p. 48.

²² L'esempio, in realtà molto diffuso, è da L. PIRANDELLO, *Lettere a Lietta*, trascritte da M.L. Aguirre d'Amico, Mondadori, Milano 1999, p. 34.

definisce «schegge che nascono e vivono una vita propria»,²³ i lacerti da testi di varia natura consultati da Sanguineti, come le due voci *wow* dal *Grande Dizionario dell'Uso* del 2000 travestite da lemmi del *GDLI*.²⁴ Proprio in questo travestimento nel travestimento forse risiederebbe la chiave per interpretare l'operazione, il messaggio allo spettatore attento che in scena, dietro i vari strati di finzione e di censura, si sta parlando di un caso di studio reale, o almeno presunto tale.

Si parta proprio dal primo monologo, quello sul bambino e il pollaio, che riporta in scena, modificandolo, il racconto di un «totemismo positivo» che Ferenczi descrisse riguardo al piccolo Árpád, del quale «gli interessi totemistici non si ridestano in diretta connessione con il complesso edipico, bensì in base al presupposto narcisistico del complesso stesso, ossia in base alla paura della evirazione».²⁵ La soluzione proposta dallo psicanalista era che «i frequenti rapporti sessuali tra gallo e gallina, la deposizione delle uova e la nascita dei piccoli pulcini» appagavano la sua curiosità sessuale, che aveva di mira propriamente la vita familiare degli uomini. Egli aveva conformato i suoi desideri oggettuali sull'esempio della vita dei galli». ²⁶ Il caso viene travestito da Sanguineti come una nevrosi privata per cui da adulto «non ci voglio nessuno, a beccarmi, a me, tra le zampe». ²⁷ Il totem-animale, quel pollo che – come si vedrà – nel dramma

²³ C. ALLASIA, «*la testa in tempesta*» cit., p. 32.

²⁴ Cfr. *ibid.*

²⁵ S. FREUD, *Totem e tabù. Psicologia delle masse e analisi dell'io*, traduzione italiana di S. Daniele e E.A. Panaitescu, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 153. Leggendo la sintesi che Freud fa del racconto di Ferenczi si può anche ravvisare la fonte principale di Sanguineti: «Quando il piccolo Árpád aveva due anni e mezzo, un giorno, durante una vacanza estiva, cercò di urinare nel pollaio, e un pollo gli beccò il membro o cercò comunque di acchiapparglielo. Quando l'anno dopo ritornò nello stesso posto, diventò a sua volta un pollo; non s'interessava più d'altro che del pollaio e di tutto ciò che vi succedeva, e rinunciò al suo linguaggio umano per chioccare e schiamazzare come un gallo. All'epoca in cui fu sottoposto a osservazione (a cinque anni) aveva riacquisito la parola, ma anche quando parlava il discorso verteva esclusivamente sui polli o altri volatili. Non usava alcun giocattolo, non cantava che canzoni in cui entrasse in qualche modo il pollame. Il suo comportamento verso il suo animale totemico era squisitamente ambivalente: odio e amore smisurati. Il suo gioco preferito era ammazzare i polli. [...] Ma baciava e carezzava l'animale abbattuto, puliva e coccolava i giocattoli in forma di pollo che prima aveva maltrattati lui stesso», *ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 154.

²⁷ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 27. A proposito del Freud di Sanguineti, cfr. L. NAY, «*Il soggetto vigola, [...] si appropria disinvolatamente del lessico analitico*»: *i «rituali» della psicanalisi nella Wunderkammer*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017,

sanguinetiano presto assume le sembianze di un ambiguo struzzo, è l'oggetto dei sentimenti ambivalenti del soggetto; la seconda prescrizione-tabù analizzata da Freud nelle pagine di *Totem e tabù* in cui si narra il caso di Árpád è del resto che non bisogna avere rapporti sessuali con una donna appartenente alla stessa tribù (o alla stessa famiglia). Insomma, l'incesto – come è noto – è, con l'uccisione del padre, il tabù che per Freud fonda il funzionamento delle stesse società umane. Quelli di Árpád – e del Padre-Autore in *Sei personaggi.com* – rappresenterebbero «i due desideri primordiali del bambino, la cui insufficiente rimozione o il cui ridestarsi formano forse il nucleo di tutte le psiconevrosi». ²⁸ La psicosi portata in scena vede l'incontro e lo scontro tra il pensiero e l'azione, in una partita giocata soprattutto nel dialogo centrale con la Figlia, suo concepimento e oggetto, suo concetto e personaggio, e nell'analisi di alcune immagini da cui partono associazioni intellettuali che andranno a coinvolgere la ricerca lessicografica e la lingua. Il pensiero, ancora una volta, in Sanguineti si identifica con lo strumento principale del linguaggio, ed è il (mancato) governo di tale nave a essere l'oggetto dei suoi *Sei personaggi*.

Nel gioco di seduzione/atto masturbatorio assumono quindi un ruolo fondamentale alcuni documenti, spesso totalmente decontestualizzati, anche a conferma della recente ipotesi avanzata da Chiara Portesine per cui la «produzione in prosa funzioni, per Sanguineti, come un laboratorio di ricerca e sperimentazione atto a testare le potenzialità narrative dell'ecfrasi». ²⁹ Ad esempio, a un certo punto veniamo a sapere che la Figlia porta tra i capelli dei *dreadlock*:

mi toccavo i capelli, lì le dread, l'ho già detto: come mi ha toccato lui, uguale: non so se hai letto Jovanotti, dove parla dello strecciamento dei capelli; facevano i dreadlocks, diceva lui:

quando una, o uno, mi diceva: ma ti piace, lui, dico Jovanotti, sai come dicevo io? Dicevo boh? Poi ridevo: il grande boh, dicevo: ma il grande boh, però, era lui: era mio padre: lo chiamavo così:

lo chiamavamo così tutte:

a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera e G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 10-17 (disponibile al link https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/01_02_allasia_nay.pdf, url consultato l'11 novembre 2021).

²⁸ S. FREUD, *Totem e tabù* cit., p. 155.

²⁹ C. PORTESINE, «Una specie di biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2021, p. 14.

In questo caso il riferimento è a uno scritto autobiografico di Lorenzo Jovanotti Cherubini, *Il grande Bob!* del 1998, ricevuto da Sanguineti in dono dall'autore.³⁰ Il passo, dedicato alla paura della calvizie,³¹ era evidentemente noto a Sanguineti, che – come ha già dimostrato Allasia nel suo saggio –³² lo usa diffusamente come fonte delle ricerche lessicografiche. Proprio la scheda di *dreadlock* (fig. 2), presente nel 2001 nello studio dell'autore, riporta il passo appena citato. Il titolo del libro di Jovanotti riveste in ogni caso un ruolo fondamentale nel corso della narrazione: al momento dell'incesto, forse a motivazione del soprannome scelto dalla Figlia, l'interiezione indica la riuscita del gioco sadiano del seduttore:

Figlia non potrei fare il compito con il mio compagno prediletto?
 Autore-Padre be', vedi tu, gusti tuoi:
 Figlia e con te, boh?
 Autore-Padre boh!

(Sparo)³³

E così nel dialogo sulla difficoltà di raccontare i propri cedimenti, direttamente da una delle battute del Padre, si passa a un altro riferimento direttamente dalla scrivania del poeta. Descrivendo il Padre, infatti, la figlia ricorda: «Balthus è morto: così dice, il boh».³⁴ E qualche battuta dopo, infatti, il

³⁰ Il volume è tra quelli presenti nel fondo "Magazzino Sanguineti" della Biblioteca Universitaria di Genova con collocazione STUDIO ES 782.42164092JOVA 1 1; oltre a contenere una collezione di ritagli con recensioni, presenta sul frontespizio una dedica dell'autore a Sanguineti. Era stato infatti lo stesso Sanguineti a presentare il libro di Jovanotti in una libreria Feltrinelli di Genova nel '98 (lo ha ricordato recentemente Andrea Aveto in occasione di un panel del convegno MOD del 2021 dedicato alle *Contronarrazioni*).

³¹ «Non so se diventerò calvo come il mio babbo e se vi dicessi che non me ne frega sarei una merda bugiarda. Me ne frega perché è da quando uno nasce che te la menano con questa storia dei capelli a partire da Sansone fino al parrucchino di Baudo. Me ne frega perché se mi fossi liberato dai recinti mentali costruiti intorno a me dalla società in cui vivo non starei andando in Patagonia in bicicletta. A un certo punto ho incominciato a tirarmi indietro i capelli con la mano davanti allo specchio in bagno, a guardare un po' pensoso il buco del lavandino intasarsi timidamente per il prodotto del mio lavoro di strecciamento dei capelli tendenti a raccogliersi in dreadlocks quando sono lunghi (dreadlocks che non hanno niente a che vedere con quelli di Marley, ma sono come dei topi attaccati alla mia testa)», JOVANOTTI, *Il grande Bob!*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 196-197.

³² C. ALLASIA, *La testa in tempesta* cit., p. 34.

³³ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., pp. 44-45.

³⁴ Ivi, p. 29.

dialogo tra i due personaggi verrà portato sulla scena proprio a partire dalla morte del pittore francese Balthus, avvenuta proprio nel 2001.³⁵ Nel testo Sanguineti rimanda a un nudo datato 1952-1954, *La chambre* (fig. 3), in cui una bambina scosta le tende illuminando il corpo di una giovane. Non deve essere un caso che, in preparazione all'incesto, sia stata portata sulla scena l'opera di uno dei più controversi ritrattisti del Novecento. L'articolo cannibalizzato, in questo caso, è quello pubblicato su «Corriere della Sera» il 19 febbraio 2001 a firma di Francesca Bonazzoli, *Balthus, l'aristocratico che mise a nudo il '900*, fonte a sua volta di un'altra scheda lessicografica, quella di *neorinascimentale*:

neorinascimentale

manca al GRADIT;

F. Bonazzoli, *Balthus, l'aristocratico che mise a nudo il '900*, in «Corriere della Sera» 19 febbraio 2001: «Disprezzava le convenzioni, le avanguardie e quasi tutti i contemporanei. La sua pittura ha un gusto neorinascimentale, addirittura neoprimitivo (come i pittori del Trecento)»;³⁶

Continua così il gioco di riferimenti erotici, che porterà finalmente all'interrogazione sulle cartoline, anticipate da alcuni rimandi agli Arcani dei tarocchi che per Franco Vazzoler corrispondono a quelli stampati da Nicolas Conver a Marsiglia nel XVIII secolo.³⁷ Come si è già avuto modo di anticipare, anche nel caso delle cartoline c'è una connessione con delle immagini reali, portate sulla scena sotto forma di un regalo «preso in un museo». ³⁸ Più che un *souvenir*, si potrebbe supporre dai lacerti in francese e tedesco che le immagini arrivino da un catalogo Taschen curato da Gilles Néret, *Erotica universalis*, del quale circola un'edizione tedesca, inglese e francese da cui Sanguineti sembrerebbe avere cannibalizzato alcune

³⁵ «AUTORE-PADRE è morto Balthus: FIGLIA ma cazzo! che Balthus chi? AUTORE-PADRE leggi qua: “disprezzava le convenzioni, le avanguardie e quasi tutti i contemporanei”: [...] “la sua pittura ha un gusto neorinascimentale, addirittura neoprimitivo (come i pittori del Trecento)”: leggi, dà! FIGLIA “in un'intervista dichiarò che gli sarebbe piaciuto essere ricordato come un tardo, tardissimo epigono di Masolino da Panicale”: quanti anni aveva? AUTORE-PADRE 93: FIGLIA cazzo: 93? AUTORE-PADRE dipingeva bambine su bambine; guarda qua: “la chambre”: FIGLIA cazzo!», ivi, p. 30.

³⁶ ARCHIVIO SANGUINETI'S WUNDERKAMMER, N302.

³⁷ F. VAZZOLER, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Ganova, il melangolo, 2002, p. 165. Di parere diverso è J.S. IMBORNONE che ravvisa un rimando al mazzo di Bonifacio Bembo del secolo XV (*Incesto travestito* cit., p. 67).

³⁸ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 36.

frasi.³⁹ Il progetto Magazzino Sanguineti⁴⁰ non ha ancora schedato, nel momento in cui scrivo, l'opera dalla collezione del poeta, quindi non possiamo avere la certezza che il testo fosse in suo possesso, ma il contenuto delle cartoline, oltre al testo citato, potrebbe farne supporre almeno la consultazione durante la redazione del travestimento, anche perché il titolo viene esplicitamente richiamato dalla Figlia verso la fine del dramma.⁴¹

Si veda il primo esempio:

Figlia allora, dunque: c'è un tipo in divisa, ma è una divisa fuori moda, a cavallo: ma non è un cavallo: cioè, non è che non è: è a cavallo, ma non è a cavallo di un cavallo:

Autore-Padre e allora?

Figlia è una specie di struzzo, che sta su due zampe: le zampe sono da un cavallo: forse da struzzo, anche, non so: che cazzo ne so, io, di uno struzzo?

Autore-Padre guarda un bambino che vola in cielo, con una fiaccola, con una corona: chi è?

Figlia cazzo ne so, io?

Autore-Padre è amore, tesoro del tuo papà!

Figlia amore?

Autore-Padre amore amor, portami tante rose:

Figlia ci ha due rose, il militare, in mano: due rose nella mano destra.⁴²

All'interno della descrizione, arriva la prima associazione libera, per richiamo puramente lessicale: un amorino e un mazzo di rose in mano al cavaliere rimandano automaticamente alla canzonetta dei Camaleonti *Portami tante rose*, esasperante e strillante motivo romantico anni Sessanta che da una parte sottolinea la differenza d'età tra i due personaggi, dall'altra rende forse più ambiguo il rapporto tra Padre e Figlia.

³⁹ G. NÉRET, *Erotica universalis. From Pompeii to Picasso*, Taschen, Köln 1995. Le immagini in appendice all'articolo fanno riferimento a quest'edizione.

⁴⁰ Il progetto, nato dalla collaborazione tra l'Archivio del Novecento in Liguria e la Biblioteca Universitaria di Genova, si è posto l'obiettivo di divulgare l'opera del poeta genovese attraverso il sito «in progress» <http://magazzinosanguineti.it>; contestualmente, la collezione libraria dell'autore è in corso di riordino presso i locali della Biblioteca Universitaria, grazie anche alla schedatura delle annotazioni d'autore custodite nei volumi all'interno del progetto Amargine; cfr. M. BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca*, in *Ritatto/i di Sanguineti* cit., pp. 49-59.

⁴¹ «ma è sempre l'Erotica Universalis. Benedikt Taschen Verlag di Köln», E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 43.

⁴² Ivi, pp. 37-38

Autore-Padre bene: va' avanti:

Figlia lo struzzo è fatto a colonna, per capirci: la testa è molto strana: è come tenuta su, lì, da una benda, non capisco: e poi c'è un'altra benda, che è come le redini: lo struzzo è come fatto da due borsoni. color carne: bel colore! ma la testa è una piramide molle, come: è più colorata: e sputa!

Autore-Padre come?

Figlia sputa, guarda: sputa:

Autore-Padre è vero:

Figlia e c'è una donna, davanti allo struzzo:

Autore-Padre è Maria Antonietta:

Figlia e chi è?

Autore-Padre non importa, tiremm' innanz'!

Figlia ma boh, ma come parli?

Autore-Padre avanti, su: lui, a cavallo, è La Fayette:

Figlia la donna, quella, ha una piuma in testa, bianca, e gratta la sella dello struzzo: sono peli, però: è una sella di peli: sono palle di peli: cioè, peli di palle.⁴³

L'immagine che ha in mente l'autore in questo caso è una vignetta satirica anonima (fig. 4), probabilmente diffusa dopo il trasferimento di Luigi XVI e consorte al palazzo delle Tuileries, in un estremo travisamento del gesto romantico dal Generale sul balcone per convincere la folla ad applaudire la regina. La descrizione di Sanguineti è condita dai commenti dell'Autore-Padre con l'associazione alle famose parole di Amatore Sciesa pronunciate in via Cantù. In particolare, in questo secondo caso, si potrebbe quasi ravvisare un accostamento della forza di *thanatos* a quella di *eros*: la regina, come Sciesa, viene accostata automaticamente al tragico destino, lo stesso che potrebbe attendere i due incestuosi (e che, come si vedrà, toccherà alla Madre).

Ancora più esplicita, e associata direttamente alla prima immagine, è la descrizione del sogno della vergine alternato alle riflessioni lessicali già analizzate da Allasia nel suo saggio:⁴⁴ la connessione tra l'eroticismo e la mania privata di cui tanto si è scritto (e che sarebbe stata confessata solo nel 2004 sull'«Unità») potrebbe forse essere un riferimento al gioco creativo autorale. La seconda descrizione⁴⁵ infatti porta di nuovo in scena degli struzzi,

⁴³ Ivi, pp. 38-39.

⁴⁴ C. ALLASIA, «La testa in tempesta» cit., p. 33.

⁴⁵ «FIGLIA ci sono quattro struzzini, qui: dico per dire, struzzini: struzzotti: come si dice? [...] AUTORE-PADRE va be', vediamo: c'è una ragazza in un letto, un grande letto, nuda, che agita le gambe, che così si scopre: c'è un pezzo della coperta, un angolo appe-

malgrado in questo caso (la vignetta anonima *Le rêve d'une pulcelle*, fig. 5) la rappresentazione dei genitali maschili non lasci adito ad alcun dubbio: l'autore ha evidentemente voluto continuare il gioco dei rimandi ai pennuti concesso dalla cavalcatura di La Fayette e collegato al caso freudiano che apriva il testo. Il tabù dell'incesto, qui eretto a totem infantile per il Padre-Autore, assume ancora una volta la forma dell'oggetto verso cui è stato spostato. Ci vorrà solo un'ultima immagine per portare a galla il desiderio del seduttore, un'illustrazione priva di falli che permette quindi di orientare il gioco verso la cartolina di Deveria già citata: si tratta in questo caso delle strisce di *Guendalina* di John Willie, ancora una volta presentate attraverso i tre titoli in cui è redatto il testo edito da Taschen.⁴⁶ Di qui, sarà facile intuirlo, l'incesto con cui abbiamo aperto questa riflessione ha la meglio sul pensiero lessicografico e porterà ben presto al finale apocalittico con la morte della Madre e l'invocazione prima del «sipario»,⁴⁷ poi della «tela».⁴⁸ Come dichiarò lo stesso autore, si tratta di «un rinvio a un teatro di burattini»⁴⁹ che vuole

na, gialla, che se la leva, se la solleva, con un piede, con il piede destro: ha una camicia da notte, ma non nasconde niente: si vede tutto: vedi? [...] FIGLIA va be', boh: intorno alla ragazza, ai quattro angoli, si vedono quattro ragazzine: partiamo da quella in alto, a sinistra: quella cavalca lo struzzottino: [...] ah sì, lo struzzottino, che quella se lo cavalca con le chiome sciolte: quella in alto a destra, che ha le chiome raccolte – a proposito, quella di sinistra ci ha i capelli sciolti che si fondono con i peloni dello struzzo: che è molto peloso, sotto: adesso ritorno su a destra: quella lì, guarda lì, che se abbraccia lo struzzo che ci fa come una lap dance: [...] allora, in basso, a destra, c'è una ragazzina che sembra che nuota, nuda come tutte le altre, e si bacia la testa, alla bestia: l'ultima, in basso, a sinistra, si fa dare un'altra lappata, o lapperia, vedi tu, soltanto mche non se lo tiene in braccio, ma ci sta come aggrappata, e con lo sguardo al cielo, beata: beata lei!». E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., pp. 39-43.

⁴⁶ «FIGLIA qui ci stanno due donne: due sadolesbicone, è evidente, ma niente male: AUTORE-PADRE niente male, dici bene: FIGLIA un angolo di una stanza vuota: a sinistra, la vittima, diciamo così, capelli neri, tutto nero: i guanti lunghi, i capelli corti, il bavaglio in bocca, le culottes, le giarrettiere, le calze, le scarpe a punta: allora: i polsi legati da grosse funi sono anche legati a una corda che pende dal soffitto: il soffitto non si vede, ma c'è, ci sarà, per forza: sta a testa in giù, il mazzo in su, tutta piegata, legata anche ai gomiti, alle ginocchia, alle caviglie: ti ho detto che ha i tacchi altissimi? che sono nere anche le giarrettiere? che gli occhi neri le escono dalle orbite? bene, ti ho detto tutto, papà mio: AUTORE-PADRE e l'altra? FIGLIA l'altra la frusta, con gusto, questa nera: ha un'aria cattivella, e ha i capelli rossi, è ovvio: anche lei, però, tuene i guanti lunghi, neri, calzoncini mini di plastica nera: ha una camiciotta bianca soltanto, che ci spuntano le pàpule, che è come chi dicesse i lattaioli, ma è voce di suata:», ivi, pp. 43-44.

⁴⁷ Ivi, p. 51.

⁴⁸ Ivi, p. 52.

⁴⁹ *Il grande teatro è solo hard* cit., p. 21.

ricordare allo spettatore «l'autonoma ricreazione di un testo che celebra l'assoluta libertà del mezzo espressivo teatrale».⁵⁰

Varrebbe però la pena di chiedersi cosa muova questi esseri artificiali, tornando ancora una volta all'Árpád di Ferenczi: lo stesso (anti)eroe del dramma (anti)pirandelliano portato in scena da Sanguineti sarebbe insomma un personaggio preso direttamente da un'altra opera, e neanche un testo teatrale. L'artificio, in questo caso, è di riutilizzare personaggi ed eventi da un altro immaginario, senza dover parodizzare quel dramma borghese di cui già il narratore di Agrigento aveva in qualche modo celebrato le esequie. I vestiti vistosamente finti dei caratteri pirandelliani vengono qui sostituiti da una serie di marchi e prodotti che tratteggiano, se necessario, la provenienza della famiglia di *Sei personaggi.com* (il «giacchino Miss Sixty, finta pelle», «la mini», «la sciarpa Onyx [...] sul nero [...] pelosa»),⁵¹ ma che pirandellianamente non ne compromettono l'impalpabilità. Sono personaggi difficili da tratteggiare, e l'atmosfera surreale creata da Liberovici⁵² ovviamente contribuisce a spaesare il lettore.

Mentre la Madre evidenzia il cortocircuito che viene a crearsi sul palcoscenico descrivendo il teatro visto dall'attore con le parole di Mommina in *Questa sera si recita a soggetto*,⁵³ l'Autore, separatosi una buona volta dal personaggio del Padre, si proferisce in addii «al mondo» e alle «donne, donnine»:⁵⁴ i personaggi sono stati sciupati, hanno finalmente compiuto la loro vicenda e possono essere liberati dall'ostaggio del *Gran masturbador*. Rimane tuttavia il dubbio sul significato della «guerra etimologica»⁵⁵ portata sulla scena tra le cartoline dell'*Erotica universalis*. Maria Dolores Pesce ha parlato di «pseudo giocosità infantile»,⁵⁶ ma sarebbe piuttosto consigliabile

⁵⁰ J.S. IMBORNONE, *Incesto travestito* cit., p. 73.

⁵¹ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 27.

⁵² Nelle parole del regista, «dalla lettura della riscrittura di Edoardo [...] sono stato [...] fortemente ispirato per la definizione della scenografia acustica, che ha una sua precisa funzione ancora prima che l'Autore entri in scena. All'inizio, come un suono quasi subliminale che accompagna il pubblico, tra il quale ci saranno anche gli attori, all'interno del luogo teatrale; poi, come un violento attacco sonoro simile a quello che si verifica quando il modem si connette a internet; e, infine, come intrecciarsi delle voci che, attraverso sei altoparlanti scesi tra il pubblico dalla grataccia, recitano in modo frammentato la prima battuta del testo», *Il testo, la musica, la scrittura scenica* cit., p. 126.

⁵³ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 50.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ ID., *Etymologicum minimum*, in IDEM, *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano 2010.

⁵⁶ M.D. PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro* cit., p. 129.

tornare all'inizio, al Freud di *Totem e tabù*. Mentre il «primitivo [...] è privo di inibizioni, il pensiero si trasforma senz'altro in azione, per lui l'azione è per così dire un sostituto del pensiero», il nostro drammaturgo ha voluto portare sulla scena, si diceva, la nevrosi nata dal desiderio incestuoso. Ebbene, «il nevrotico è inibito soprattutto nell'agire, in lui il pensiero sostituisce soprattutto l'azione».⁵⁷

Si tratta di una nevrosi chiaramente sociale, se diamo retta ai rimandi a Groddeck nella già citata intervista concessa a Bonavita:

ci possono essere spettatori pronti a denegare, ma ormai esiste una presenza pervasiva del sesso nella nostra società. Viviamo immersi nel sesso [...] Da una parte c'è il mercato che si è impadronito del sesso e lo ha mercificato, dall'altra un potente sistema di censure. Altre culture vivevano il sesso in maniera più esplicita e diretta. Il mondo borghese vive di censura.⁵⁸

La riflessione sul linguaggio, nella forma dello studio etimologico, diviene forse l'ultimo scoglio della ragione quando sta per prevalere l'istinto, l'ultima spiaggia del super-io borghese. Se «non si dice»,⁵⁹ non si rivela, almeno a teatro, la vera identità dello «struzzotto», si può arginare la deriva – per l'Autore-Padre – nello studio della lingua, a meno che questo non divenga una distrazione.⁶⁰ Contestualmente, però, anche il mezzo della ragione, lo si è ribadito altrove, potrebbe trasformarsi in una «specie di mania». Tuttavia, come ha sottolineato lo stesso Sanguineti, «vincere le manie è molto più difficile che vincere qualsiasi attitudine del carattere»: ⁶¹ ebbene, vincere la *libido*, volendo chiudere groddeckianamente, potrebbe forse essere un'impresa ardua, per quanto borghesi o imborghesiti cerchiamo di essere.

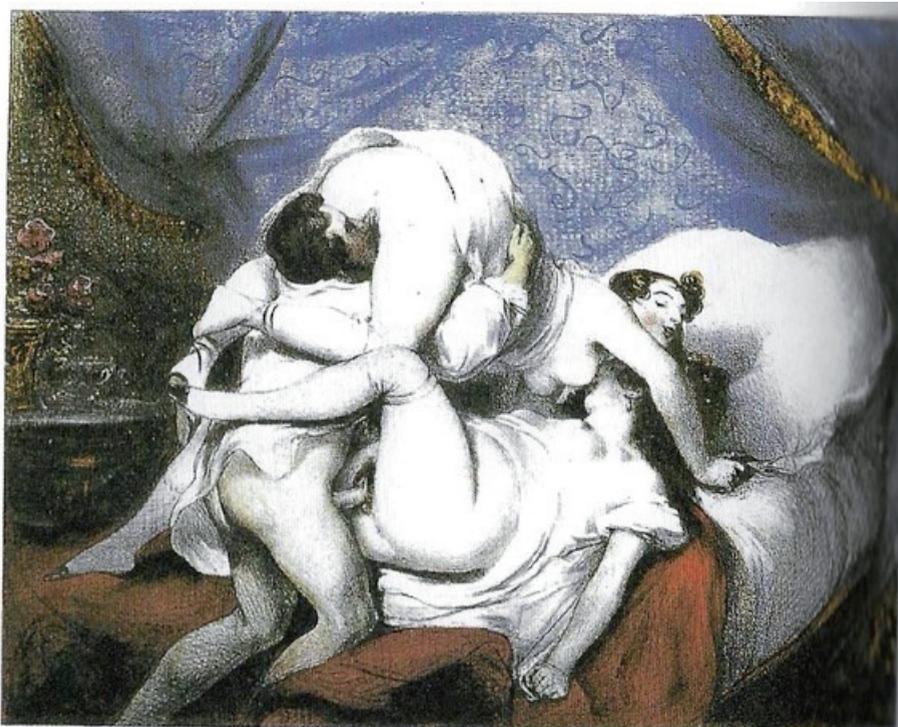
⁵⁷ S. FREUD, *Totem e tabù* cit., p. 183.

⁵⁸ *Il grande teatro è solo hard* cit., p. 16.

⁵⁹ E. SANGUINETI, *Sei personaggi.com* cit., p. 39.

⁶⁰ «mi stai distraendo», *ivi*, p. 41.

⁶¹ *Luca Terzolo intervista Edoardo Sanguineti, 31 marzo 2004 alla Convention internazionale di Genova passione cultura, Teatro Carlo Felice, UTET cultura e Garzanti Grandi Opere*, in C. ALLASIA, *Alle origini della Wunderkammer lessicografica* cit., p. 44.



Sans rien perdre de ma position, je parvins à saisir fortement les cuisses de la Contesse, et les tenant élevés au dessus de ma tête, je portai à loisir, une langue active et dévorante sur son poctis, en feu.

FIG. 1. «Sequences of lithographies attributed to Achille Deveria for the obscene novel by Alfred de Musset Gamiani or A Night of Excess, c. 1848», raccolto in G. NÉRET, *Erotica universalis* cit., p. 272.

dreadlock

L. Jovanotti, Il Grande Boh! (1998), p. 197: "A un certo punto ho cominciato a tirarmi indietro i capelli con la mano davanti allo specchio in bagno, a guardare un po' pensoso il buco del lavandino intasarsi timidamente per il prodotto del mio lavoro di strecciamento dei capelli tendenti a raccogliersi in dreadlocks quando sono lunghi (dreadlocks che non hanno niente a che vedere con quelli di Marley, ma sono come dei topi attaccati alla mia testa)";

FIG. 2. Archivio Sanguineti's Wunderkammer, D1308.

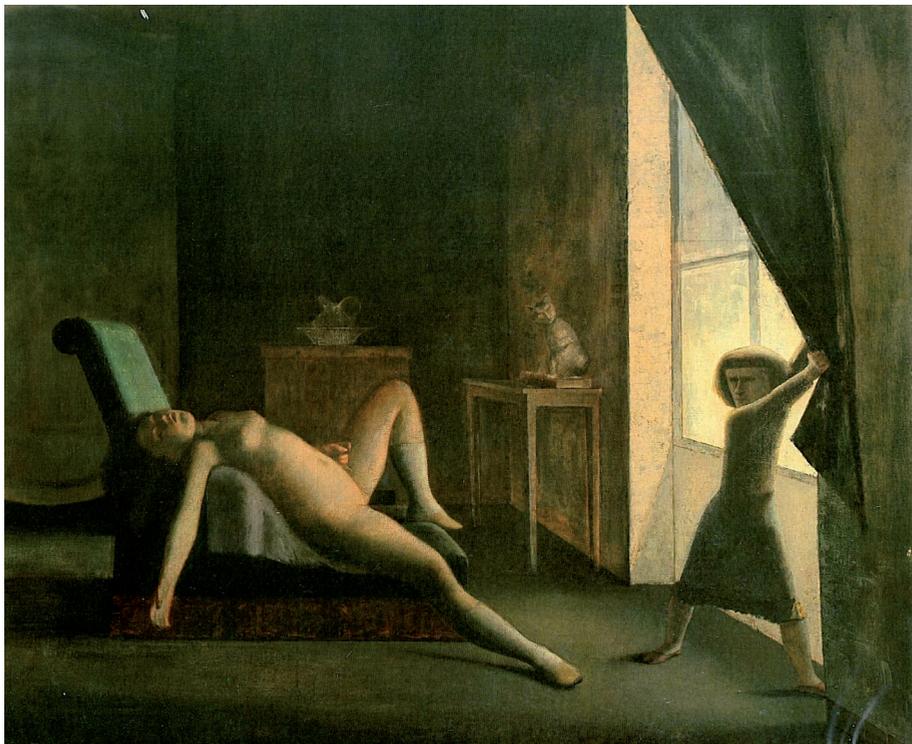


FIG. 3. *Balthus, La chambre.*



FIG. 4. «*La Fayette and Marie-Antoinette. Sequel to the satires above*», raccolto in G. NÉRET, *Erotica universalis* cit., p. 201. L'illustrazione della pagina precedente, di cui questa è un seguito, mostra i due personaggi intenti a masturbarsi a vicenda; la didascalia recita «*Satire on the Oath of Fidelity to the Nation, the Law and the King, decreed by the National Assembly*».

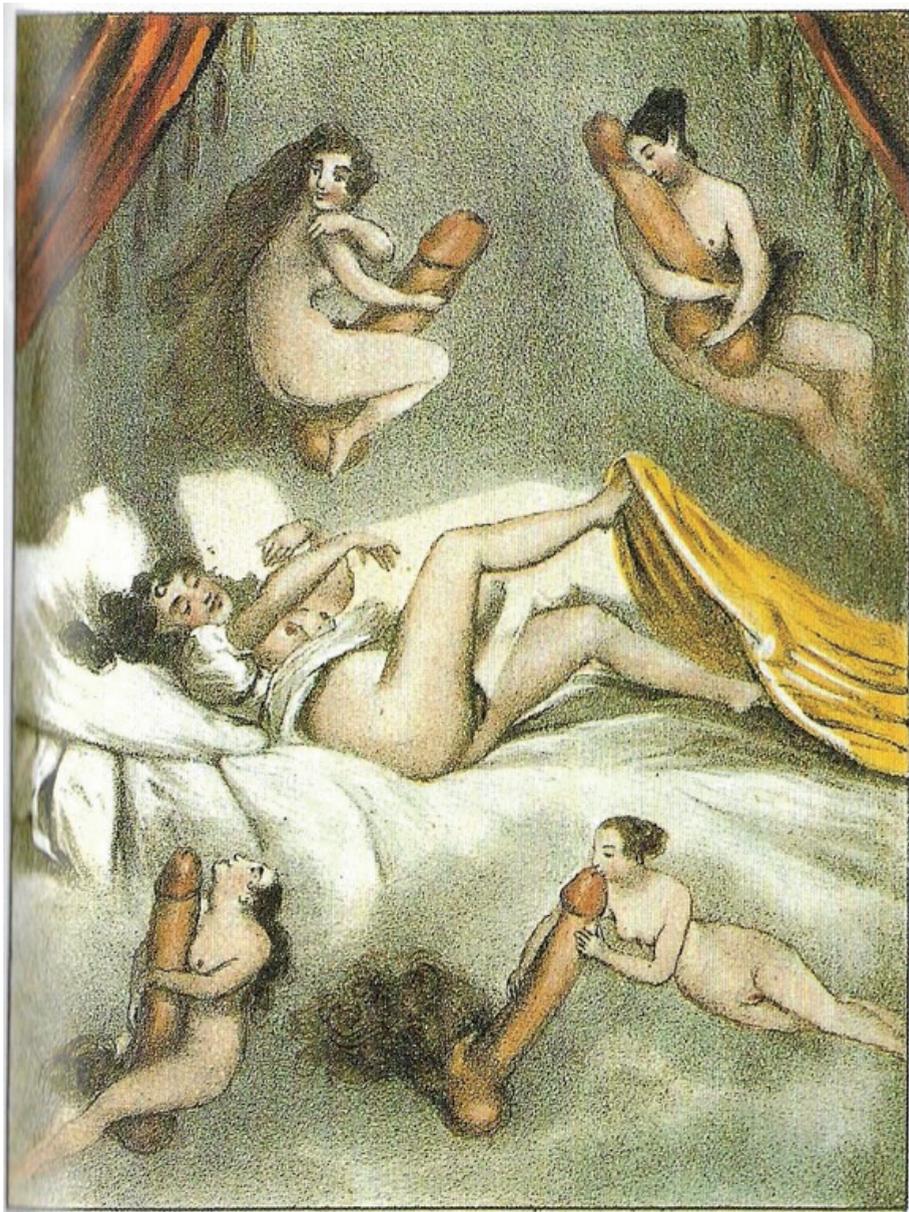


FIG. 5. «The Virgin's Dream», raccolto in G. NÉRET, *Erotica universalis* cit., p. 269.

Annamaria Sapienza

SMASCHERARE IL DRAMMA:
LA REGIA DI CARLO CECCHI DEI *SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE*

Nel panorama teatrale contemporaneo Carlo Cecchi rappresenta una figura non facilmente inquadrabile, per stile e per genere, che ha attraversato oltre mezzo secolo di spettacolo. Attore e regista teatrale, con numerose esperienze nel cinema e più recenti incursioni nella fiction, Cecchi ha avvicinato con sguardo libero il repertorio di tradizione e gli slanci dell'avanguardia costruendo una personalissima cifra autoriale che ha creato un modello teatrale non replicabile. Una costante inquietudine e una certa insofferenza verso ogni psicologismo restituiscono il profilo di un attore che rivela quasi con sfacciata irriverenza l'impossibilità della recitazione di essere espressione naturale, nonché di un regista che trasgredisce costantemente l'inseguimento di una forma ideale. Da tale atteggiamento emerge la contraddizione insanabile di un artista sospeso tra la necessità di vivere la scena e il bisogno di rivelarne gli equivoci, con totale abbandono all'imprevedibilità della creazione teatrale, a quel divenire incerto dove tutto (attore, regista, testo, spazio, pubblico) confluisce nel mistero dell'evento teatrale.¹

La formazione artistica di Cecchi si compone di riferimenti e ambiti molto distanti tra loro (dal teatro popolare napoletano al teatro politico, dai testi classici alle destrutturazioni della scrittura scenica, dai circuiti ufficiali agli spazi off) che costruiscono nel tempo un profilo d'attore particolarmente flessibile e privo di pregiudizi, capace di avvicinare ogni fenomeno con personale, e spesso divergente, invenzione.² Come da lui stesso dichiarato

¹ A. PETRINI, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'Asino di B.», n. 3, luglio 1999, pp. 27-79; C. SCHEPIS, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana*, FUP, Firenze, 2017.

² *Carlo Cecchi. Nota biografica*, a cura di C. SCHEPIS, in www.nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, (url consultato il 13/9/2021).

a proposito degli stimoli decisivi ricevuti nel corso della carriera, le regie di alcuni spettacoli di Peter Brook, il lavoro di costruzione del Living Theatre e l'universo multiforme di Eduardo De Filippo (questi ultimi due vissuti come esperienza diretta) costituiscono i cardini essenziali per comprendere l'idea di teatro elaborata e messa in pratica nel tempo. Al di là di macroscopiche differenze, gli esempi citati hanno come denominatore comune una intensa relazione con il pubblico e, soprattutto, una «centralità marginale»³ dell'attore che costituisce l'unità di misura dello spettacolo. Tale definizione, nella quale l'aggettivo allude alla possibilità di attraversare territori espressivi e produttivi non regolari, «vale anche a definire complessivamente il teatro di Cecchi, che esclude sia lo sperimentalismo solo scenico delle avanguardie sia il monumentalismo registico degli stabili e della tradizione Costa-Visconti-Strehler».⁴ La metodologia della costruzione teatrale può dirsi coerente dalla fine degli anni Sessanta fino ad oggi, nella misura in cui lo spettacolo si fonda sulla spinta centripeta dell'attore e del suo dominio creativo, cogliendo spazi tragici e comici, registri colti e popolari che amplificano la dimensione ludica della finzione scenica.⁵ Ed è su questa visione, impegnata a sovvertire rigide classificazioni, che si fonda la scelta dei testi appartenenti al repertorio di Pirandello, baluardo ineludibile quanto temuto per ogni artista del teatro, che rivela sin dall'inizio una precisa scelta di campo nella realizzazione scenica.

L'avvicinamento di Cecchi a Pirandello si articola, fino ad oggi, in soli tre esempi distribuiti in un ampio arco di tempo: *L'uomo, la bestia e la virtù* (1976), *Sei personaggi in cerca d'autore* (2003) e *Enrico IV* (2017). Si tratta di versioni che hanno avuto molteplici riprese nel corso degli anni, unanime successo di pubblico e di critica, nonché una circolazione internazionale grazie a fortunate tournée.⁶ Tuttavia, la scelta resta il frutto di una relazione tormentata con l'autore siciliano, un rapporto che da un lato non può negare il fascino di un universo drammatico sofisticato come pochi, dall'altro rivendica la possibilità di una personale deviazione da abituali chiavi di lettura:

³ F. ANGELINI, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, in «Scena», n. 3/4, 1978, p. 36; A. BANDETTINI, *Il teatro è un triangolo (intervista a Carlo Cecchi)*, in «la Repubblica.TV», 24/12/2018.

⁴ *Ibid.*

⁵ Sulle fasi fondative del teatro di Carlo Cecchi si segnala C. CECCHI, *Il Granteatro*, in *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1977, pp. 373-405.

⁶ Intervista radiofonica di R. Ruggeri a Carlo Cecchi su «Zazà-Cultura, società, meridione e spettacolo», in www.raiplayradio.it, 4 marzo 2018 (url consultato il 22 settembre 2021).

«Con Pirandello – dichiara Cecchi - ho un rapporto doppio: lo considero, come tutti, il più grande autore italiano. E il più insopportabile».⁷

La prima tappa segnata da *L'uomo, la bestia e la virtù* rivela la chiave antinaturalistica che caratterizza in assoluto le regie e le interpretazioni di Cecchi rispetto a un autore tra i più rappresentati al mondo. L'allestimento, ricostruendo a tinte forti un interno fatto di oggetti di dubbio gusto, accentua l'ipocrisia di una società borghese marchiata da maschere grottesche, tecnicamente indossate dagli attori in scena. Una lettura, dunque, che prende le distanze da ogni moralismo o tensione psicologica allontanando il pubblico da eventuali coinvolgimenti emotivi con i protagonisti. Il confronto con *Sei personaggi in cerca d'autore*, la più celebre opera drammatica pirandelliana responsabile di aver fortemente condizionato il corso del teatro europeo del Novecento, giunge solo molti anni dopo, quando Cecchi è in un momento ormai maturo della carriera. Nel 2003 egli ha un'esperienza d'attore pluridecennale alle spalle, in teatro e al cinema, e ha consolidato uno stile e una posizione artistica riconosciuti nel panorama teatrale internazionale, godendo altresì di una lunga frequentazione con l'elemento testuale e con la regia che gli consentono un azzardo destinato a rivelarsi tra le prove più significative del suo teatro con esiti duraturi oltre ogni aspettativa.⁸

Prodotto dal Teatro Stabile delle Marche (che da allora costituisce la "casa" di Cecchi) e coprodotto dal Teatro Mercadante di Napoli, *Sei personaggi in cerca d'autore* debutta al Teatro Metastasio di Prato nel novembre del 2003 con un cast che raccoglie attori di grande esperienza e giovani promesse.⁹ La versione elaborata è concentrata in due tempi, separati da un intervallo di quindici minuti, per la durata complessiva di circa due ore. Quella che potrebbe apparire una sensibile riduzione del testo, conta in effetti

⁷ Intervista a Cecchi/Maselli di P. ZANUTTINI, *Che personaggio la nipote di Pirandello*, in «Il Venerdì di Repubblica», n. 87/88, 2005.

⁸ *Sei personaggi in cerca d'autore* va in scena per quattro stagioni di seguito dal 2003 al 2006 raggiungendo numeri straordinari di spettatori, recite, teatri, saggi e recensioni, servizi televisivi. Grazie alle numerose riprese, nel 2005 Cecchi riceve il premio "Maschera d'oro" come miglior interprete e agli "Olimpici", oscar del teatro italiano, gli attori Paolo Preziosi (il padre) e Antonia Truppo (la figliastra) vincono il premio rispettivamente come miglior attore e miglior attrice esordiente.

⁹ *Sei personaggi in cerca d'autore*, regia di Carlo Cecchi. Scene e costumi di Titina Maselli; luci di Paolo Manti. Interpreti: Carlo Cecchi, Luisa De Santis, Paolo Graziosi, Angelica Ippolito, Antonia Truppo, Francesco Ferrieri, Cecilia Finetti, Federico Olivetti, Alessandro Baldinotti, Isabella Carloni, Paola Giorgi, Paolo Mannina, Rino Marino, Stefano Tosoni. Produzione Teatro Stabile delle Marche/Teatro Mercadante Stabile di Napoli. Prato, Teatro Metastasio, 12 novembre 2003.

pochissimi tagli e l'aggiunta di qualche battuta (per lo più piccati riferimenti al teatro contemporaneo). Si tratta di una compressione generale delle pause e dell'andamento abituale della rappresentazione, nella costruzione di un ritmo sostenuto che accompagna le battute degli attori e il movimento di tutti gli elementi della scena.¹⁰

Lo spazio, con fedeltà didascalica, si presenta privo di scenografia, area iconica che immortala la prova quotidiana di una compagnia di professionisti. Il disegno scenografico di Titina Maselli inserisce un'organizzata catasta di bauli sul fondale privo di quinte, una fila di poltroncine lignee a sinistra e poche sedie all'estremo opposto, mentre al centro è sistemato un tavolino con uno sgabello. In controcena è presente un'enorme valigia color cuoio, quasi una citazione «magrittiana»,¹¹ dietro la quale si scorge un grosso imballaggio disteso in orizzontale. Gli attori, caratterizzati da abiti che contengono elementi che vanno dal rosso ai toni del bordeaux, cercano di avviare una giornata ordinaria di lavoro tra attese, capricci e interruzioni che disturbano la prova, com'è noto, de *Il giuoco delle parti* dello stesso Pirandello. A gestire il gruppo non è il consueto capocomico/direttore, ma il regista (come indicato in locandina) in completo nero con bombetta sul capo, bastone e sigaro.¹² Tutto si svolge come “da copione”, nel rispetto delle azioni, delle battute e delle atmosfere presenti nell'edizione originale, nell'arco temporale che precede l'evento annunciato dal titolo.

La prima grande prova di ogni rilettura scenica del capolavoro pirandelliano è l'ingresso dei personaggi, che Pirandello stesso sente l'esigenza di modificare nella riscrittura del 1925 (facendoli apparire dalla platea e non più dal palcoscenico), dopo la celebre edizione parigina del 1923 diretta da Pitoëff¹³ nella quale i personaggi calano dall'alto, mediante un montacarichi, avvolti in una luce verdastra.¹⁴ Da allora, un vasto campionario di soluzioni

¹⁰ L'analisi che qui si propone può contare sulla visione diretta dello spettacolo da parte di chi scrive (avvenuta nell'ottobre del 2003) e sulla registrazione video integrale presente in rete su www.youtube.com (url consultato l'ultima volta il 9 ottobre 2021).

¹¹ G. CAPITTA, *Quanti segreti tabù dietro la verità*, in «Il Manifesto», 22/10/2003.

¹² F. IACOBELLI, *Il capocomico Carlo Cecchi*, in «Primafila», febbraio/marzo 2005.

¹³ I. PUPO, *La giornata perduta di un capocomico. Sei personaggi nella traduzione di Cre-mieux e negli appunti di Pitöëff*, in ID., *Crimini familiari e scena teatrale: Ibsen, Pirandello, De Filippo*, Liguori, Napoli, 2015, pp. 83-137.

¹⁴ Per le versioni integrali del 1921 e del 1925, nonché per alcune varianti apportate nel 1923, 1927 e 1933, si rimanda a L. PIRANDELLO, *Le Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano, 1985, vol. II. Per una riflessione sul significato delle trasformazioni tra le stesure, si segnalano in particolare A. D'AMICO, *Sei personaggi uno e due: dallo stupore al terrore*, in *Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri, Il Mulino, Bolo-

ha attraversato le versioni realizzate nel tempo dalle più diverse regie, confermando l'importanza strategica di questo momento sul piano drammaturgico.¹⁵ Cecchi sceglie l'effetto sorpresa utilizzando l'area centrale della scena che si rivela pedana girevole quando, in un movimento vorticoso, porta in avanscena il valigione e il pacco collocati sullo sfondo. Tra i due oggetti è accovacciato un uomo che repentinamente si solleva e apre i due involucri: mentre la superficie continua a girare, vengono fuori due donne, un giovane, un ragazzo e una grande bambola, impolverati, scuri nel viso e negli abiti rigidi. Sono i sei personaggi più famosi del teatro di tutti i tempi, che visivamente si distinguono subito dagli attori come blocco grigio, incolore, che quasi si confonde con il buio intorno.

La reazione della compagnia degli attori mostra il prevedibile stupore di fronte all'incursione fastidiosa di un gruppo di estranei, all'interruzione improvvisa di una consuetudine teatrale destinata a ospitare un inspiegabile prodigio. Ben presto però lo sgomento è sensibilmente ridimensionato dalla reazione disincantata del regista che, con sguardo ironico, intraprende un sistematico declassamento delle istanze che vorrebbero emergere sul piano concettuale, imponendo allo spettacolo un brusco cambio di rotta, come a voler evidenziare una linearità da interrompere. In primo luogo, a partire dalla comparsa dei personaggi in scena, il gruppo degli attori si trasforma in un interlocutore apparente, appiattito dagli eventi, attonito osservatore che lascia spazio al progressivo fallimento di ogni possibile dramma.

Contando sulla conoscenza diffusa del testo originale, la cui trama apparirebbe scontata anche in questa sede, l'impostazione registica può definirsi «post-pirandelliana»¹⁶ nella misura in cui rinuncia a tutte le convenzioni maturate in quasi un secolo di rappresentazioni e destabilizza lo spettatore. Il canonico dualismo vita e forma, con il carico delle questioni speculative relative all'essere e all'apparire, lascia il posto alla demolizione di tutte le tensioni solitamente coinvolte. Così che le vicende della misteriosa famiglia si riducono a essere lo stigma di una società sordida e ipocrita, una borghesia

gna 1990, pp. 379-386; C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 73-118; P. PUPPA, *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 13-72.

¹⁵ P. PUPPA, *La recita interrotta* cit., pp. 64-68; J. O'KEEFE BAZZONI, *Pirandello per il pubblico americano. Traduzioni e adattamenti dei «Sei personaggi»*, in «Rivista di studi pirandelliani», n. 5, 1990, pp. 59-70.

¹⁶ S. MAMONE, *Sei personaggi in cerca d'autore*, www.drammaturgia.it, pubblicato il 28/11/2003 (ultima consultazione sul web 28/9/2021).

dedita all'occultamento di vizi come all'ostentazione di false virtù.¹⁷ Il depistamento dalle altezze filosofiche verso ragioni banalmente umane e triviali che pregiudicano i rapporti tra le parti, si estende dai contenuti alle tecniche che assorbono lo straniamento, il grottesco, l'attenzione alla corporeità di tanto teatro del Novecento come armi per sovvertire le sorti della messinscena.¹⁸ Il coagulo scabroso dell'incesto è abilmente schivato dallo scollamento tra ciò che ci si aspetterebbe dai protagonisti e dalla loro espressione scenica che restituisce disordinatamente fatti e personaggi: un padre *raisonneur* per forza, una figliastra disorientata e una madre poco ancestrale eseguono sulla scena una partitura ritmica farsesca volta a eliminare ogni traccia di immedesimazione e progettata per inibire ogni tentativo di azione.

Analogamente, con evidente e premeditata distonia dei piani interpretativi, l'impianto teorico relativo alla dialettica attore-personaggio (oggetto di sconfinati studi critici) è trattato con insofferente sarcasmo. L'entrata stessa delle sei "entità", praticamente corpi stipati e riversati sulla scena come oggetti, priva l'evento di eventuali tracce di ieraticità o aura sacrale consolidate nell'immaginario collettivo. La caratterizzazione di ognuno dei personaggi, concentrata su una fissità di tratti fisici e inflessioni recitative, elude qualsiasi psicologismo o empatia. Il padre e la figliastra, in particolare, svolgono con evidente premeditazione tale funzione: il primo, distinguendosi non già per l'accorata rivendicazione della propria natura, ma per un ostentato artificio retorico che trasforma le argomentazioni poetiche quasi in affettate arringhe difensive; la seconda, sfoggiando uno sguaiato accento partenopeo e una gestualità iperbolica che diventa «caricatura di una femminilità travaiata e, nello stesso tempo, icona di una vocazione recitativa da animale da palcoscenico».¹⁹ Complessivamente tutti i personaggi non cedono mai a cadenze tragiche, anche nella scena centrale (l'incontro nel retrobottega/bordello della sartoria) o nell'apparizione di Madama Pace, ostentando invece una cifra stilistica «così antipatetica, così pinocchiesca, così carognesca»²⁰ da non consentire derive identificative.

Cecchi ritaglia per sé il ruolo del regista facendone il perno assoluto sul quale ruota l'intero gioco teatrale che ridimensiona, di fatto, il tradizionale

¹⁷ R. PALAZZI, *Sei personaggi, una famiglia di viziosi*, in «Il Sole 24 ore», 16 novembre 2003.

¹⁸ S. COLOMBA, *Pirandello si recita col grottesco*, in «Il resto del Carlino», 18 ottobre 2003.

¹⁹ T. DE MATTEIS, *Cecchi reinventa i sei personaggi di Pirandello*, in «Il Tempo», 19 gennaio 2005.

²⁰ F. CORDELLI, *Carlo Cecchi, attore assoluto si divora i 'Sei personaggi'*, in «Corriere della Sera», 22 ottobre 2003.

protagonismo del padre. L'abbigliamento, l'incedere sicuro nello spazio scenico e il commento che infrange ogni segmento della prova, risultano la stilizzazione di una figura centrale del teatro europeo e, al contempo, il volontario sberleffo dei suoi eccessi. La sua recitazione si mantiene fortemente misurata, composta di gesti minimi e pause sospese che interrompono una figura che giganteggia sulle altre pur nella la semi-immobilità, rivestendo le battute di velati interrogativi che ne accentuano l'ambiguità. L'impressione, falsa e opportunamente studiata *ad hoc*, è che Cecchi si conceda la possibilità di improvvisare simulando una studiata esitazione che sottrae austerità al ruolo mentre magnifica l'attore.²¹ Ma lo spazio apparente che egli riserva all'estemporaneità non si pone solo come strategia relazionale, ma diventa il grimaldello con il quale egli sovverte lo spirito dell'opera, debordando nell'irrisione di ogni istanza presente nelle arcinote rivendicazioni dei personaggi o nel ricco sottotesto che rimanda alla poetica pirandelliana, smascherando così gli elementi del dramma dall'interno attraverso la strada del metateatro che qui esercita tutte le possibili varianti.²²

Indizio principale di tale percorso è l'ascolto quasi distratto riservato agli sconosciuti avventori, una svagata attenzione che si ribalta in più punti nella feroce decostruzione di attesi e collaudati meccanismi drammaturgici. Man mano che i personaggi provano a chiarire la loro natura e a spalancare l'orizzonte mitico che da sempre accompagna l'opera, il regista ostacola sul nascere ogni tentativo di conquistare una statura aulica con acuta freddezza, lucida determinazione degna di un narratore onnisciente impossibile da stupire. Le convenzioni rappresentative, maturate in oltre ottant'anni di allestimenti, sono infrante dall'uomo di teatro che dei cliché conosce i pericoli e della scena maneggia i trucchi.

Ma a ben riflettere, pur nella trasgressione di una regia anticonvenzionale che intenzionalmente ironizza su decenni di speculazioni teoriche e automatismi rappresentativi, *Sei personaggi in cerca d'autore* mantiene la sua energia e non smarrisce la sua funzione. Nonostante le scelte provocatorie offerte dalla lettura di Cecchi, lo spettacolo conferma lo slancio contraddittorio del capolavoro pirandelliano, la sobria resistenza dell'antinomia irrisolvibile fra il teatro e la sua realizzazione. Al di là delle modalità, degli stili, dei cliché maturati nel tempo, il testo mantiene la sistematica negazione della messa in

²¹ G. MANZELLA, *Cecchi in cerca dei personaggi*, in «Grazia», 14 ottobre 2003.

²² S. MAGGIORELLI, *Il folgorante Pirandello di Cecchi*, in «La Nazione», 14 novembre 2003; A. SAVIOLI, *Riusciranno quei poveri sei personaggi a trovare questo benedetto autore?*, in «l'Unità», 23 gennaio 2005.

scena come espressione compiuta che, nell'analisi proposta in questo esempio, si estende all'abiura verso qualsiasi automatismo rappresentativo cristallizzatosi nel tempo.

Com'è noto, nell'assioma consolidato della forma drammatica come dialettica tra parola e azione, Pirandello rintraccia una limitazione insormontabile e dannosa della vita artistica, interiore, infinitamente complessa e molteplice. La biografia artistica del drammaturgo siciliano, infatti, traduce la contraddizione di un autore indissolubilmente legato al teatro (come scrittore e come capocomico), ma consapevole della inadeguatezza della forma drammatica nel tradurre fedelmente immagini, personaggi e situazioni, coltivando l'utopia di uno spazio abitato dalla creazione autentica dell'autore. La ricca produzione teatrale (considerando nello specifico quella compresa tra il 1915 e il 1934)²³ è l'elaborazione multiforme dell'aporia strutturale tra la difesa della posizione estrema di Pirandello nei confronti del teatro e l'incapacità di rinunciare al fascino della scena, contraddizione vissuta tra parziali mediazioni e ripensamenti anche a distanza di tempo.²⁴ Ebbene, Carlo Cecchi esaspera la difficile conciliazione tra opera d'arte e teatro che ha ossessionato la vita artistica di Pirandello «poiché paradossalmente (ma solo fino a un certo punto) ha messo in scena il faticoso capolavoro proprio non mettendolo in scena».²⁵ Egli percorre un crinale solitario ondeggiando tra il dentro e fuori dell'opera, sfidando il limite tra irrepresentabilità e gioco scenico, spingendosi fino allo smascheramento di tutti i meccanismi previsti da una materia oggetto di un numero smoderato di analisi critiche e riletture sceniche, rafforzando suo malgrado la consapevolezza dell'inarginabile e affascinante fragilità del teatro cui giunge l'autore siciliano.²⁶ Così

²³ Il riferimento è alla produzione pirandelliana scaturita dopo il lungo silenzio teatrale (1899-1909) e i primi timidi ritorni rappresentati da *Lumie di Sicilia* (1910), *Il dovere del medico* (1911) e *Cecè* (1913), opere nelle quali non è ancora esplosa la teoria del personaggio. C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro* cit., pp. 33-72.

²⁴ Il rapporto sofferto di Pirandello con il teatro, ciclico e continuo, è espresso in un articolo apparso nel 1925 su un quotidiano francese, ancor più sorprendente poiché l'autore è al culmine della carriera e dell'affermazione internazionale. L. PIRANDELLO, *En confidence*, in «Le Temps», 20 luglio 1925.

²⁵ E. FIORE, *Carlo Cecchi e il pappagallo di Pirandello*, in «Il Mattino», 24 ottobre 2003.

²⁶ Della copiosa bibliografia sul teatro di Luigi Pirandello ci si limita a citare solo i contributi fondamentali relativi a *Sei personaggi in cerca d'autore* quali R. ALONGE, *Pirandello, tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1972; *Madri baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Costa & Nolan, Genova 1997; *Discesa nell'inferno familiare. Angoscia e ossessione nel teatro di Pirandello*, UTET Università, Torino 2018; G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981; C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*,

che anche il parziale compromesso, maturato in Pirandello dalla fine degli anni Venti in poi, verso il teatro inteso come azione non già impossibile ma precaria, sembra catturare Cecchi nell'irrinunciabile attrazione del mestiere, nell'incoercibile magia del palcoscenico che trasforma questa sfida registica in un «saggio da camera».²⁷ Le istanze profonde, così come tutte le possibili soluzioni praticabili offerte dal testo e dalla memoria di decenni di rappresentazioni, sono sadicamente invalidate dal regista che sogghigna di fronte ad ogni cedimento tradizionale, opponendo la sfacciata impudicizia di una scelta che toglie qualsiasi innocenza al teatro e rivendica la possibilità di infrangere ogni modello.

All'alba del terzo millennio la teoria del personaggio, che dona densità al testo nell'oscillazione tra arte e mondo reale, è destinata con Cecchi a subire il più feroce attacco, non per una convincente smentita delle argomentazioni, ma per una programmata indifferenza alla questione. Le fasi nelle quali si sviluppa la poetica teatrale pirandelliana, si articolano in un ampio intervallo cronologico che parte dall'attività saggistica negli anni del silenzio teatrale (*L'azione parlata*, 1899; *Illustratori, attori e traduttori*, 1907),²⁸ continua in tre racconti apparsi a distanza di alcuni anni l'uno dall'altro (*Personaggi*, 1906; *La tragedia di un personaggio*, 1911; *Colloqui con i personaggi*, 1915)²⁹ sfocia nella trilogia del "teatro nel teatro" (1921-1920) e serpeggia in tutta la produzione successiva. L'elaborazione finale del nucleo fondante della poetica pirandelliana culmina nella fede in una sorta di autonomia genetica dei personaggi, un'essenza originaria che consente loro di imporsi al punto da ricusare ogni forma di rifiuto da parte di chi, autore o uomo di teatro, sia

Mursia, Milano 1985; ID., *Pirandello. Il disagio del teatro* cit.; P. PUPPA, *Il «giuoco» in cerca d'autore*, in ID., *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 27-50; *La recita interrotta* cit.; A. BENTOGGIO, *Sei personaggi in cerca d'autore' per Giorgio De Lullo*, ETS, Pisa 2007; M. CAMBIAGHI, *La trilogia del teatro nel teatro: la "miccia" di Pirandello*, in *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Bruno Mondadori, Milano 2009; A. ANDREOLI, *Le maschere famigliari di un capolavoro*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Ead., Mondadori, Milano 2019, pp. V-L; P. VESCOVO, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 137-170.

²⁷ E. GROPPALI, *I sei personaggi' con la regia di Cecchi è uno straordinario saggio da camera*, in «Il Giornale», 6 novembre 2003.

²⁸ L. PIRANDELLO, *L'azione parlata*, in «Il Marzocco», 7 maggio 1899 (l'edizione consultata è contenuta in *Pirandello in guanti gialli*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Sciascia, Caltanissetta 1983); *Illustratori, attori e traduttori*, in «Critica militante», Trimarchi ed., Messina, 1907 (l'edizione consultata è quella contenuta in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, «I classici contemporanei italiani», Mondadori, Milano 1965).

²⁹ L'edizione consultata in questa sede è L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1985-90.

in grado di organizzare le condizioni affinché essi vivano e compiano la loro storia. Ed è tale tentativo che Cecchi invalida con reiterato sberleffo, impedendo alle sei presenze di affermare la propria natura, le ragioni intrinseche della bizzarra incursione, il mondo di provenienza, la sostanza segreta che li qualifica. La scelta di trasformare la bambina in una bambola inanimata appare, in tal senso, particolarmente emblematica: mentre nell'originale la morte della muta protagonista è fulcro drammaturgico che fa esplodere l'incompatibilità tra il mondo degli attori e quello dei personaggi, qui nega anche solo l'ipotesi di un'azione possibile manifestando il diritto al falso autorizzato della scena e ricavando, senza scandalo, una cifra comica dalla vicenda della scabrosa famiglia denudata della sua patina borghese.

Soprattutto nella seconda parte dello spettacolo, la contrapposizione dei due gruppi in scena raggiunge toni quasi esilaranti nell'acredine metateatrale con la quale Cecchi allude e schernisce esplicitamente rigorismi registici, facendo il verso alla recitazione sincopata tipica dello stile di Luca Ronconi, ridendo delle disquisizioni semiologiche tra significante e significato o dichiarando un chiaro dissenso per ogni forma di laboratorio o di improvvisazione (sbrigativamente qualificati come «relitti sessantotteschi»). Fa da corollario la citazione di *A view from the bridge* di Arthur Miller (testo del 1949 e, quindi, lontano dall'epoca di scrittura dei *Sei personaggi*), che diventa attraversamento metatemporale che parafrasa la necessità del regista di avere uno sguardo d'insieme nel faticoso tentativo di allestire la presunta tragedia di sei misteriosi invasori del palcoscenico. Lasciandosi andare a intercalari napoletani (eredità linguistica acquisita da Cecchi in lunghi trascorsi formativi), il regista indugia in una comicità che, mentre stride con l'intensità delle questioni in campo, coinvolge e conquista il pubblico che asseconda inconsapevolmente un crudele meccanismo demistificatorio dell'opera e del suo autore, del quale il suggeritore seminascolato sembra assumere la funzione di arbitro.³⁰ Si tratta dunque di un autentico «boicottaggio di schemi intellettuali, trappole della parola, scene madri, dicotomia realtà-finzione»³¹ legati all'universo pirandelliano, paludate interpretazioni che qui rivolgono una sfacciata smorfia sia al teatro ufficiale che all'orizzonte sperimentale.

³⁰ «A guidare gli attori c'è uno smagliante Carlo Cecchi, che sfrutta la presenza di un suggeritore attento a dare anche a lui le battute, e ci ricorda l'inventiva del grande Vittorio Caprioli nell'edizione di Patroni Griffi, puntando sulla satira del regista intellettuale che sfodera frasi fatte chiedendo interpretazioni demistificanti». F. QUADRI, *Sei personaggi in cerca di suggeritore*, in «la Repubblica», 20 ottobre 2003.

³¹ R. DI GIAMMARCO, *Cecchi, così si gioca con i 'Sei personaggi'*, in «la Repubblica», 15 gennaio 2005.

Sei personaggi si conferma così metafora assoluta dell'arte scenica, manifestazione del teatro che esamina sé stesso senza sconti. Nonostante la graffiante irrisione di cui si ciba, Cecchi amplifica la dimensione simbolica facendo della scena un macroscopico laboratorio nel quale le questioni inaugurate dal Novecento teatrale si vestono dell'esperienza di un uomo di spettacolo che ha attraversato più di mezzo secolo tra sfide e azzardi.³² I confini tra la consacrazione dell'idea rivoluzionaria di Pirandello e la demolizione dei relativi cliché appaiono estremamente labili, in bilico tra passato e presente, riaffermando una complessità dalla quale anche l'abiura verso la facile dicotomia vita/forma non riesce a sottrarsi. Nel finale, dopo lo scoppio della rivoltella da parte del "giovinetto" che rompe la tensione tra i due mondi, la fuga di tutti i presenti in scena è seguita dalla discesa dall'alto di una gabbia contenente un pappagallo finto che ripropone in tono meccanico il tremendo e imperituro interrogativo latente: «Realtà-finzione? Realtà -finzione?».³³ Anche in questo caso, pur nella volontà estrema di una regia che intende spiazzare totalmente lo spettatore, la forza della macchina teatrale pirandelliana risulta intatta e torna ad offrirsi generosa, disponibile e inafferrabile in tutta la sua potenza immaginifica.

³² R. SALA, *Pirandello e Cecchi è il trionfo del teatro*, in «Il Messaggero», 16 gennaio 2005.

³³ S. PACINI, *Un pappagallo metateatrale*, novembre 2003 in www.fattiditeatro.it (url consultato il 9/10/2021).

Antonio Sichera

I SEI PERSONAGGI TRA INTELLIGENZA E PATHOS

1. *Posture ermeneutiche*

Ci sono molti modi per avvicinarsi a un grande testo. Essi vengono codificati in genere grazie alle tipologie della critica letteraria: dalla critica stilistica a quella semiotica, da quella biografica a quella simbolica, dalla storico-sociale alla psicoanalitica, e così via. A tale classificazione manca però spesso una risalita fenomenologica verso la cosa stessa (*die Sache selbst*),¹ ovvero un tentativo non ingenuo di tematizzazione di quell'esperienza del testo e della letteratura che precede ogni formalizzazione e che si protende dal lato del fruitore così come da quello del *poietes*. Si tratta di un'esperienza che ha a che fare ovviamente con i sensi, con le emozioni, con il nostro modo primario di essere-nel mondo, se le emozioni sono la testimonianza sorgiva del campo organismo-ambiente,² se la *Befindlichkeit* sta in definitiva alla base dell'esserci.³ Si tratta di un'esperienza negata dal critico proprio mentre viene vissuta

¹ Lo *Zurück zu den Sache selbst*, ovvero il ritorno alla cosa stessa è un motivo (di derivazione hegeliana) fondamentale in tutta la filosofia fenomenologica, da Husserl a Heidegger a Merleau-Ponty. Esso indica in buona sostanza la pretesa teoretica propria dell'atteggiamento fenomenologico, quella di un ritorno alle precondizioni originarie dell'esperienza e della conoscenza stessa.

² L'idea che le emozioni testimonino l'esistenza del campo O/A e quindi siano l'attestazione sorgiva di ogni forma di esperienza del mondo, intesa come esperienza di contatto, è sviluppata dal punto di vista gestaltico in F. Perls – R. Hefferline – P. Goodman, *Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality* (ed. or. 1951), The Gestalt Journal Press, New York 1994.

³ Per *Befindlichkeit* intendo qui la 'situazione emotiva' inclusa tra quelli che potremmo chiamare i 'trascendentali' del *Dasein* in *Sein und Zeit*. Dal mio punto di vista si tratta di una intuizione dell'originarietà del corpo senziente nella costituzione della soggettività.

con immediatezza sia da chi crea, sia da chi legge o fruisce. Come se l'oggettivazione critica non sopportasse la pressione del *pathos*, come se non si potesse prendere atto della dimensione patica originaria del pensiero.⁴ Lo studioso accurato stenta insomma ad addentrarsi nell'*Anwendung*, che rappresenta invece la zona decisiva della prassi ermeneutica secondo Gadamer.⁵

Ma che vuol dire *Anwendung*, ovvero 'applicazione' dal punto di vista ermeneutico e, soprattutto, che cosa può significare per noi, oggi? Intanto è bene chiarire che non si tratta di un'azione di tipo antifilologico, né di una sorta di giunta finale alla spiegazione testuale e alla comprensione critica. Quando parliamo di *Anwendung* (o di *Applikation*) noi alludiamo a una condizione originaria dell'interpretare, legata all'esistenza storica dell'interprete stesso. In quanto ci avviciniamo ad un testo a partire dal nostro abitare in un tempo e in uno spazio precisi, nel quadro di una necessaria storicità, siamo soggetti di un'*Anwendung*, di una relazione segnata dal 'qui e ora' del nostro essere come un corpo vivente nel mondo, tra-altri.⁶ In quanto ci siamo e leggiamo, applichiamo. Ciò vuol dire che ogni forma di neutralità critica rappresenta una chimera. I testi vengono (salutarmente) 'sporcati' dalla realtà di chi li legge. Senza questa scia fangosa dell'esistenza, d'altronde, i libri, anche i grandi libri, rimarrebbero lettera morta. Quello dell'*Applikation* è insomma il fango della creazione, quell'humus principale che consente la vita stessa dei testi, la loro trasmissione storica tra generazioni diverse.

2. Dall'applicazione degli interpreti all'applicazione dell'esistenza creatrice

Nasce da qui la perorazione gadameriana per il ritorno allo spirito dell'ermeneutica giuridica e dell'ermeneutica biblica, ovvero il nesso stringente prospettato in *Wahreit und Methode* tra applicazione e vita. Un testo vive lì dove l'interprete lo applica alla condizione di coloro che ne sono gli

⁴ A questo proposito cfr. il classico M. Zambrano, *L'uomo e il divino* (ed. or. 1955), Edizioni Lavoro, Roma 2008.

⁵ Cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000 (ed. or. 1960), pp. 635-703. Quello dell'applicazione è per Gadamer il problema ermeneutico fondamentale, in quanto «Verstehen ist hier immer schon Anwenden» («Comprendere significa sempre, necessariamente, applicare», secondo la libera ma efficace traduzione di Vattimo, ivi, pp. 638-639).

⁶ Preferisco indicare la costitutiva relazionalità dell'esserci alludendo alla categoria buberiana di *Zwischenheit*, e soprattutto alla fenomenologia di Bin Kimura, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, tr. it. di L. Capponcelli, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2013.

ascoltatori, i fruitori, in qualche modo i beneficiari. La legge non ha nessun senso fuori dalla sua applicazione da parte del giudice. La Bibbia è solo un libro come tanti se non viene spezzata e pregata in un'assemblea liturgica in cui l'omileta interpreta il significato del testo nella vita della sua comunità, di coloro che insieme a lui celebrano il rito. 'Questa' situazione, 'questa' comunità, 'questa' persona sono il punto di arrivo ma anche la cartina di tornasole di un autentico esercizio ermeneutico. È un punto molto chiaro, ma proverei a spingermi più in là.

Nella prospettiva di Gadamer si tratta infatti della 'tradizionale' applicazione di una *Gestalt* testuale a una condizione altra, temporalmente distante dalla totalità originaria ma ad essa riportabile attraverso la mediazione vivente dell'interprete. L'esistenza però – lo accennavamo – non si trova solo alla fine del processo ma anche al suo inizio. Se riportata alla sua genesi dall'inevitabile caos primitivo, l'opera è generata da e dentro un'esistenza (e il suo darsi), affonda le proprie radici segrete e non formalizzabili in un'esperienza umana che in maniera imprevedibile e per molti versi inafferrabile si racconta nel testo e ne rappresenta la linfa. Ciò ovviamente riveste un interesse speciale e stringente nel caso dei grandi classici, delle poesie e delle prose insignite di quel valore di presenza assoluta, autentica, che le rende 'classiche' appunto. Ora, tale dominio è stato di regola territorio di caccia della critica biografica, o psico-biografica, fondata sull'equivalenza tra le vicende dell'esistenza dell'autore in quanto soggetto biografico e quella falda oscura da cui l'opera è germinata. Ma è un'equivalenza giustificata, plausibile? O non si tratta in verità di una semplificazione e di una riduzione rozza dell'opera ai fatti della vita? Nel suo tessuto profondo, una grande opera racconta un'esperienza umana complessa e contraddittoria che non è riconducibile ai fatti della biografia. Bensì a una energia che conferisce al testo la capacità di raccontare una condizione umana, di dare voce e parola a un'esperienza della vita che ci accomuna, che ci rende solidali con la sua parola. Il classico si innesta e germoglia non sui dati della vita del suo autore biograficamente inteso, ma sul modo in cui egli ha vissuto l'esperienza sottesa e l'ha fatta diventare una via umana di espressione e di comprensione di sé. Nel suo dispiegarsi il testo conferisce e offre parole a una manifestazione del nostro essere al mondo. In questo senso la racconta e la esprime. Il suo punto fermo, il suo appiglio iniziale non è nel linguaggio, nel suo scavo – al contrario di quanto ha pensato e praticato molto Novecento – ma nell'anima del suo autore, nella maniera in cui egli (o ella) ha vissuto e sentito una condizione, mettendovi parole nelle quali ci riconosciamo. E ciò accade perché

ne siamo in qualche modo, inconsapevolmente, raccontati. Basta leggere *Il dolore* di Ungaretti per capirlo, per intendere quel che fa di un'opera importante un'opera che resta, a motivo del suo essere piantata nell'umano, nella sua consistenza ultima, nel suo aggancio all'essere inesprimibile. C'è un sentire il mondo, personalissimo e per molti versi inaccessibile, alla base dei testi che rimangono. E le loro parole ne rappresentano un'epifania autentica, non meramente tecnica o retorica, che consente a distanza di anni, di secoli o di millenni un riconoscimento duraturo.

Non si dà ermeneutica, in questa prospettiva, senza una costitutiva dimensione patica della lettura, un sentire a cui l'interprete è condotto, è appellato dal testo stesso.⁷ Bisogna rifare la stessa strada, bisogna 'sentire' il testo per intenderlo. Si devono porre in esercizio una ragione e un pensiero messi in moto – come sempre è stato in verità – dal pathos, dalla chiamata irrinunciabile della vita. Tale sprofondamento richiesto a qualunque mediazione critica di un grande classico non deve essere ridotto ad una banale versione dell'empatia. Nel movimento che sto provando a descrivere il testo si intende mentre lo si sente. La razionalità critica e la sua configurazione patetica sono inscindibili. Questo 'sentimento del testo' lo conosce, non come una *Einfühlung* romantica volta ad una pura conoscenza di sé,⁸ ma come una sintonizzazione reale con quel che il testo dice di una determinata forma dell'esperienza, di una fenomenologia che 'ci' riguarda in quanto uomini. Da questo punto di vista l'*Anwendung* è effettivamente un rivolgersi, un girarsi verso una parola che chiama alla scoperta, o meglio alla ricerca umile e irrinunciabile di un fondo ultimo, di una musica non formalizzabile che spira dal testo e lo rende oggi ancora un'esperienza per noi.⁹ Questo ri-volgimento

⁷ Per il nesso tra *pathos* e pensiero restano dal mio punto di vista decisive le pagine di M. ZAMBRANO, *L'uomo e il divino*, Edizioni Lavoro, Roma 2008.

⁸ La valenza conoscitiva del sentimento è stato un guadagno romantico, dal Kant dell'*Urteilskraft* in poi, senza dimenticare – nel contesto italiano – il rilievo della linea Vico-Leopardi. L'accezione in cui ci si riferisce qui al sentimento non è però quella romantica. Non si tratta infatti del sentimento come puro organo della conoscenza, in una chiave fondamentalmente 'gnostica', bensì della dimensione pratica del sentire, inteso come quel movimento che pone il soggetto in un rapporto morale con il suo stesso essere, ne orienta la vita, perché l'opera intercetta e interpreta il *pathos* proprio dell'esistere, del nostro essere-alla-vita (Mazzarella).

⁹ Ho cercato di sviluppare questa prospettiva in A. SICHERA, *Venire alla poesia come venire all'umano. In dialogo con La parola necessaria*, in *Metafisica dell'immanenza. Scritti per Eugenio Mazzarella. Poesia e natura* (vol. III), Mimesis, Milano 2021, pp. 445-454.

non annienta la filologia ma ne rappresenta l'inveramento.¹⁰ La dedizione assoluta alla parola, alla lettera del testo si comprende e si attiva in maniera autentica in forza di un sentire che la oltrepassa e la fonda, trasformandola ogni volta in un ascolto autentico, in un servizio inesausto e felice.

3. La 'società' dei Sei personaggi

Proviamo ora ad accostarci, nel senso dell'*Anwendung*, a un classico della drammaturgia contemporanea quale è *Sei personaggi in cerca d'autore*, ingegnandoci a leggere in controluce il ventaglio delle esperienze umane 'raccontate' in questo grande testo e ancora capaci di parlarci. Partirei intanto dall'estrema significatività simbolica per noi di una storia di dispersione, di spaesamento, di frammentazione. Il primo orizzonte in cui collocare il dramma è infatti quello del caos delle storie e delle relazioni. C'è una babele (tutta pirandelliana) all'inizio dei *Sei personaggi*. Spira un'aria di sconvolgimento, di incomprendibilità, di ricerca. Ci sono donne e uomini che non hanno centro, perduti nel nulla dell'effimero o nella percezione di un dolore oscuro e immedicabile. Ma l'impressione di fondo è quella di una piccola *societas* divisa in gruppi, frammentata, dove è difficile costruire le condizioni del dialogo, in primo luogo tra attori e personaggi. Una miniatura profetica, insomma, di una realtà che la modernità più matura ha sperimentato e sperimenta. La realtà di individui privi di riferimenti; di vissuti difficili, dolorosi, inesprimibili o tesi disperatamente all'espressione; di gruppi sociali e comunità di diversa provenienza geografica e culturale, che vivono la loro diversità come distanza, come fonte di incomunicabilità, perché dialogare tra diversi è la cosa più faticosa, è la vera sfida del tempo della frammentazione.¹¹

In questo quadro viene alla ribalta del dramma una vicenda fosca, complicata, nella quale sono coinvolte due famiglie, formatesi a partire da un medesimo nucleo in tempi diversi e poi riunite per iniziativa del Padre in una forma di famiglia allargata *ante litteram*. Gli esegeti dei *Sei personaggi*, fino

¹⁰ Per una rilettura nei termini di Benjamin dell'inabissamento nella parola del testo, come autentica filologia cfr. A. SICHERA, *Benjamin, la critica, la crisi*, in *Parole e sconfinamenti. Studi offerti a Nunzio Zago*, a cura di M. Sturiale e G. Traina, Euno, Leonforte 2014, pp. 376-389.

¹¹ Fondamentali le pagine dedicate a questo tema in G. SALONIA, *Dialogare nel tempo della frammentazione*, in *Impense adlaboravit*, a cura di F. Armetta e M. Naro, Pontificia Facoltà di Sicilia, Palermo 1999, pp. 571-585.

ai nostri giorni, si sono spesso soffermati sulle corrispondenze tra la famiglia della *pièce* e la famiglia dell'autore, il Prof. Luigi Pirandello. È una pista che potrebbe a prima vista sembrare un'autostrada, ma che porta con sé i limiti di un'ermeneutica psico-biografica della sostanza umana di una grande opera, limiti a cui accennavo poco fa. Basti dire, a tal proposito, che la struttura e i ruoli di questa famiglia – come ho già dimostrato altrove – sono tratti pari pari da Dostoevskij.¹² Corrispondono cioè, con una perfetta geometria, pur semanticamente antifrastica, a quelli della famiglia allargata formata dal consigliere Marmelàdov in *Delitto e castigo*. È una zona del romanzo dostoevskijano che Pirandello tenne costantemente presente lungo il proprio percorso, tanto da citarla quale *exemplum* massimo dell'arte umoristica nel suo saggio più famoso.¹³ Pensiamoci un attimo. C'è una famiglia originaria, di cui rimangono sulla scena due membri (un padre e una figlia in *Delitto e castigo*, un padre e un figlio nei *Sei personaggi*); e c'è una seconda famiglia, formata da una madre e da tre figli (Katerina Ivànovna e i suoi ragazzi in Dostoevskij; la Madre con la Figliastro, il Giovinetto e la Bambina in Pirandello). Anche la famosa scena del bordello, che ha fatto versare fiumi d'inchiostro sulla presunta implicita allusione (più o meno inconscia) al rapporto tra papà Luigi e la figlia Lietta, deve essere coerentemente inquadrata nella cornice tutta letteraria del grande romanzo russo, dove il cuore della vicenda è appunto la prostituzione della figlia Sonja, forzata alla frequentazione del bordello dalle condizioni economiche della famiglia, estremamente indigente. La stessa dinamica che porta la Figliastro a diventare una delle ragazze di Madama Pace. Ad approfittare della posizione della figlia, a sfruttarla proprio nella sua torbida qualità di cocotte è in entrambi i testi la figura paterna: Marmelàdov non si fa scrupolo di servirsi dei soldi di Sonja per pagarsi da bere, per ubriacarsi; il Padre, pur senza saperlo, si trova nella condizione di

¹² Cfr. A. SICHERA, *Di Dostoevskij, dell'arte e dell'Edipo. "Sei personaggi in cerca d'autore" 1921*, RLI, XXXIII, 1, 2015, pp. 77-90.

¹³ Di Marmelàdov sarà la battuta citata nell'*Umorismo* del 1920 quale complemento dell'esempio pirandelliano della «vecchia signora» teso alla distinzione tra avvertimento e sentimento del contrario: «Signore, signore! oh! Signore, forse, come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica; ma per me non è *ridicolo*, perché io *seno* tutto ciò...» – Così grida Marmeladoff nell'osteria, in *Delitto e Castigo*[3] del Dostoevskij, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, a cura di S. Guglielmino, Mondadori, Milano 1986, pp. 135-136).

usare il corpo della Figliastra. Senza questi argini letterari, nitidi e definiti, si rischia di far precipitare la storia nell'indistinto di un inconscio incestuoso, di una rozza pulsione di stampo edipico frutto deviato della psiche dell'*auktor*. Ma come si vede le cose sono molto più sfumate e complicate.

4. *La comprensione impossibile: coppia genitoriale e integrazione*

Quel che è certo è che si tratta di una famiglia molto problematica, dove l'integrazione tra il figlio del primo matrimonio e i figli del secondo pare impossibile. Anche a questo proposito potrebbe pensarsi ad una naturale rivalità tra figli di letto diverso, ma come sappiamo oggi dagli studi più avanzati di psicoterapia familiare una tale lettura intrapsichica appare enormemente semplicistica. In un'ottica sistemica, e soprattutto in una chiave gestaltica, le difficoltà relazionali tra i figli sono dinamicamente connesse con i disagi relazionali della coppia genitoriale. Dove l'intesa manca, è bloccata, dove l'incomprensione reciproca la fa da padrona, la frammentazione non diventa condizione di libera soggettività ma di fatica relazionale anzitutto al livello della generazione successiva, quella dei figli conviventi. E nel dramma di Pirandello si trova una spia precisa a questo proposito, come un vissuto di fondo e insieme una diagnosi di una condizione per noi ancora vivissima. Tra il Padre e la Madre si è alzato il muro gelido dell'incomunicabilità perché lei si è sentita coartata da lui, costretta a piegare la propria volontà ai disegni del marito («Mi costrinse, mi costrinse ad andar via con quello! [...] Mi costrinse, mi costrinse, e ne chiamo Dio in testimonianza»),¹⁴ e perché lui, al tempo, non si è mai sentito compreso da lei, non ha mai trovato in lei l'alterità di un dialogo, di un rimando di parola («IL PADRE Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! Guardi: la mia pietà, tutta la mia pietà per questa donna (*indicherà la Madre*) è stata assunta da lei come la più feroce delle crudeltà! [...] LA MADRE Mi dica lei, signore, se potevo indovinare in lui tutto questo sentimento. IL PADRE Appunto questo è il tuo torto, di non aver mai indovinato nessuno dei miei sentimenti»).¹⁵ Tra la passività pesantemente carnale della donna e l'attivismo razionale, spirituale dell'uomo – mantenuti

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere nude*, vol. II, a cura di A. D'Amico, Mondadori, Milano 1999, pp. 965-966 (si tratta della sezione *Note ai testi e varianti*, in cui viene ristampata la *princeps* Bemporad 1921).

¹⁵ Ivi, p. 969 e p. 975.

da entrambi in una zona di privatezza estrema, non condivisi – si è formata una sorta di cortina invisibile, fonte di amarezza e di inimicizia. Come a dire che i *Sei personaggi* ci raccontano la vicenda di un analfabetismo affettivo e comunicativo che non riesce a mettere gesti e parole tra le alterità, chiude la porta dell'essere della coppia genitoriale e crea quell'atmosfera di immobilismo e di vischiosità relazionale che, come un'aria irrespirabile, inquina il sottosistema dei figli e crea una reciproca impossibilità di contatto. Dove non si mettono parole buone per darsi, dove non si rischia l'espressione della differenza, la complessità diventa motivo di divisione. Ma ciò vuol dire che la serenità interna al nucleo dipende dalle relazioni e dal loro profilo, dalle parole e dalla loro eco, e non da condizioni esterne e strutturali. Nessuna famiglia è condannata a essere infelice. Ma qui il discorso si amplia, l'*Anwendung* può ulteriormente approfondirsi.

5. Oltre Freud

L'incontro impossibile tra il Padre e la Madre si riflette sulla condizione attuale della famiglia allargata nel suo complesso, ma nella propria consistenza originaria tocca profondamente anzitutto i rapporti interni al triangolo iniziale Padre-Madre-Figlio, riversandosi poi sulle relazioni Padre-Madre-Figlia. È qui che il Pirandello dei *Sei personaggi* fa i conti con l'Edipo. Si tratta di un aspetto decisivo del dramma. Il mito di Edipo è infatti chiaramente e a più riprese evocato. Basti pensare all'allontanamento del figlio dalla coppia genitoriale; al suo allattamento e alla sua crescita in campagna, fuori dalla cerchia urbana in cui vivono il Padre e la Madre; al vocabolario della cecità e dell'accecamento usato dal Padre in riferimento alla sua smania di sapere, alla sua *vis* indagativa, tutta 'al maschile', che lo pone in contatto con la miseria umana, con una forma bestiale del desiderio e con la necessità di accecarsi, per possedere il corpo dell'altra e per vivere. Non sfugga però come l'eziologia dell'Edipo sia nei *Sei personaggi* profondamente diversa. Com'è noto, Freud aveva interpretato il mito antico quale racconto emblematico di una configurazione primaria di tipo intrapsichico, generata a livello pulsionale da un istintivo odio del figlio nei confronti del padre, frutto del desiderio del corpo materno, e da pulsioni di segno rovesciato nella figlia (pur nel quadro di una irrisoluzione strutturale, a motivo dell'impossibilità per la bambina dell'angoscia di castrazione, che provoca nel figlio maschio un progressivo riequilibrio, con successiva, seppur problematica, identificazione

con la figura paterna). La rimozione del complesso edipico sarebbe l'evento originario nella formazione dell'inconscio; la sua difficile gestione creerebbe le condizioni della psicopatologia; la sua risoluzione nel senso del contenimento e della frustrazione rappresenterebbe il paradigma di una inconciliabilità irrisolvibile tra desiderio e realtà e dunque di una strutturale infelicità degli umani, mitigabile ma mai superabile.

Non si tratta come è noto solo di una questione psicologica. Seppur messa in questione dalla psicoanalisi contemporanea, la narrazione edipica costruita da Freud ha plasmato l'immaginario culturale della modernità più matura. Abbiamo pensato, quasi al di là di noi, di essere abitati fin dal seno materno da forze profonde e incontrastabili, volte ad una destabilizzazione patologica della soggettività e ad una costituzione della convivenza contraria al desiderio e alla felicità individuale, contrapposta all'ordine sociale e infine componibile solo grazie ad una istanza superegoica. Da un punto di vista simbolico l'Edipo ha rappresentato il segno di una frattura epocale: quel che accade tra un figlio e un padre, tra una figlia e una madre, ciò che avviene all'incrocio delle loro vite segna la storia umana e la pone sotto il sigillo dell'ambiguità emotiva, della lotta violenta, dell'incomprensione radicale del femminile e della sua portata. È in questo quadro che bisogna intendere la rilettura pirandelliana, che cambia radicalmente il quadro di riferimento, in linea con il pensiero psico-evolutivo più aggiornato. Pirandello capisce e dice che l'Edipo non è un destino ma una distorsione relazionale, alla cui fonte non sta un impulso irresistibile all'odio o all'amore, bensì una relazione insoddisfacente e senza contatto pieno e nutriente fra un uomo e una donna, fra uno sposo e una sposa.¹⁶ L'Edipo comincia là dove il Padre non si sente accolto e capito dalla sua donna, e a propria volta non può capire il mondo della Madre. I loro sentimenti, e i loro corpi dunque, non si sono a fondo riconosciuti e sostenuti. Questi corpi non fusi nella relazione di coppia non possono essere corpi 'per' qualcuno. Il figlio non può percepirla

¹⁶ Penso qui ovviamente alle acquisizioni dell'Infant Research, del Gruppo di Losanna e della teoria evolutiva in Gestalt Therapy. In questo contesto, tra i libri o i saggi di riferimento segnalo: D. STERN, *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino 1987; ID., *La costellazione materna. Il trattamento psicoterapeutico della coppia madre-bambino*, Bollati-Boringhieri, Torino 1995; E. FIVAZ-DEUPERSINGE – A. CORBOZ-WARNERY, *Il triangolo primario*, Cortina, Milano 1999; G. SALONIA, *Il lungo viaggio di edipo. Il trivio della verità e della relazione in L'implicito e l'esplicito in psicoterapia*, a cura di M. Spagnuolo Lobb, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 281-287; G. SALONIA – A. SICHERA, *Edipo dopo Freud*, con una trad. di G. Paduano, GTK, Ragusa 2013.

come corpi di un padre e di una madre: «Non ha fatto forse in modo – grida il Figlio verso il Padre – che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio mai dovrebbe scoprire? Come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella realtà di padre e di madre che noi diamo loro; perché appena questa realtà si scopre, la nostra vita non resta più attaccata che per un solo punto a quell'uomo e a quella donna – tale da far loro vergogna, se noi lo vediamo?». Mettendo da parte il riferimento scontato alla scena primaria, il Figlio dice qui qualcosa che oltrepassa la sua stessa consapevolezza, segnalando una scissione tra umanità e genitorialità che rende impossibile l'integrazione nel compito di cura.

6. *Alle radici dell'Edipo*

Da qui il gesto del Padre, che non tiene conto del corpo in relazione e separa il figlio dalla madre per obbedire ad una *ratio* astratta e inconsapevolmente crudele. Da qui lo smarrimento della Madre, che non difende il figlio in virtù di una simbiosi potente e compensativa, che le impedisce la differenziazione dall'uomo. Da qui la frattura interiore del Padre, l'aridità del sentimento, la mancanza di ogni impeto relazionale e di cura nei confronti del Figlio, che per questo – e non per motivi endogeni e pulsionali – risponde al Padre con la rabbia e il rifiuto: «è cresciuto per sé, a parte, senza nessuna relazione affettiva né intellettuale con me». ¹⁷ Intento a inseguire il bene e la «solida sanità morale», ¹⁸ il Padre resta separato dal suo stesso corpo, che gli ritorna indietro nella forma dell'eros senza relazione. Se un uomo e una donna fondono la loro esistenza in un 'noi' reale, piantato nel corpo, frutto di uno scambio autentico fra un 'io' e un 'tu', il corpo dei figli conoscerà la sicurezza e la protezione di una cura forte e serena, dove la madre potrà toccare nella verità il corpo del figlio e il padre saprà confermare nella spontaneità festosa della carezza e dell'abbraccio il corpo fiorente della figlia. Dove tutto ciò non avviene, il rapporto fra un padre e una figlia giace sotto l'ombra maligna dell'incesto: la scena del bordello di Madama Pace non è l'ineluttabile sbocco dell'Edipo, ma il versante caduco e sbagliato di un incontro desiderato e impossibile. Il Padre e la Figliastro avvinghiati in quella casa chiusa dicono senza mezze misure che non è lì che i corpi di un padre

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 974.

¹⁸ Ivi, p. 972.

e di una figlia si devono incontrare, che la purezza, il sentimento autentico, l'oblatività gioiosa sono venuti meno se ora colui che ha generato e colei che è stata generata (pur simbolicamente) non possono toccarsi e toccare la carne l'uno dell'altro se non sotto il segno di un eros senza affetto e relazione. In questo senso, come in ogni forma di disagio, il grido della madre rappresenta l'allarme del corpo ferito, il sussulto vocale alto e potente che sente ed esprime con immediatezza la distorsione e il rifiuto di un triangolo drammaticamente fallito.

7. *La via del con-sentire*

L'Edipo ha dunque necessariamente a che fare col corpo. Perché la grande scoperta freudiana, nel campo della teoria evolutiva, è quella di aver legato inscindibilmente al corpo e ai suoi cambiamenti lo sviluppo infantile: dalla bocca all'ano ai genitali.¹⁹ Ma si tratta del corpo posto in relazione con l'altro, con la madre anzitutto, e quindi di un corpo che muta in un rapporto costitutivo con l'ambiente e col corpo altrui. Come si sa, però, la considerazione del corpo, e dell'affettività che in esso si esprime, è nelle opere di Freud, in altri contesti, fortemente problematica e negativa. L'idea, pur nelle intenzioni semanticamente neutrale, della perversione infantile, o il pensiero del corpo come fonte autogena di energia pulsionale in un senso totalmente intrapsichico rientrano in un diverso, contraddittorio quadro ermeneutico.

Se si guarda ai *Sei personaggi* a partire da questa dialettica di matrice freudiana, si può agevolmente notare come la doppia spinta appena descritta appartenga costitutivamente al linguaggio del dramma pirandelliano. Da un lato troviamo infatti una visione del corpo inquietante e problematica. Il corpo vi appare quale spinta ad un incontrollato possesso dell'altro («Il dramma scoppia, signore, impreveduto e violento [...] allorché io, purtroppo, condotto dalla miseria della mia carne ancora viva»);²⁰ a un bisogno sessuale incoercibile che produce le più nefaste conseguenze nell'esistenza delle proprie vittime («Ah miseria, miseria veramente, per un uomo solo, non ancora tanto vecchio da poter fare a meno della donna, e non più tanto

¹⁹ Il riferimento obbligato è a S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti* (1900-1905), in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino 1970.

²⁰ Ivi, p. 976.

giovane da poter facilmente e senza vergogna andarne in cerca»);²¹ a un'aggressività competitiva, tesa al limite all'annientamento del corpo d'altri, come emerge nella drammatica colluttazione tra il Padre e il Figlio, che il genitore vorrebbe a tutti i costi costringere a prender parte al dramma («IL PADRE (*afferrandolo per il petto, e scrollandolo*) [...] IL FIGLIO (*afferrandolo anche lui*) [...] IL PADRE (*senza lasciarlo*) [...] IL FIGLIO (*colluttando con lui e alla fine buttandolo a terra presso la scaletta, tra l'orrore di tutti*)»).²² Il corpo appare in tutti questi contesti come peso e maledizione dell'umano, luogo malefico di prigionia, nel quale è impossibile sfuggire al bisogno sessuale e all'espressione aggressiva di una inimicizia regolabile solo sul piano della forza.

Ma si trovano nei *Sei personaggi* anche segnali alternativi alla semantica del 'corpo bestia', portato allo scoperto dalle elucubrazioni del Padre, e poi – agli occhi della Figliastro – scusato con un po' di filosofia a buon mercato («che schifo di tutte codeste complicazioni intellettuali, di tutta codesta filosofia che scopre la bestia e poi la vuol salvare, scusare...»).²³ Basti pensare al tenero abbraccio che la Figliastro riserva alla Bambina («LA FIGLIASTRA (*Corre a prendere la Bambina e la conduce alla vasca, fermandosi, chinandosi davanti alla bambina e prendendole la faccina tra le mani*) [...] (*la abbraccia, stringendosi sul seno la testina di lei*)»),²⁴ dove il riattigliamento del contatto con il corpo infantile crea un'atmosfera relazionale e risponde ad una tonalità affettiva opposta a quella dell'ironia sferzante che attraversa come un filo rosso le battute della Figliastro. E basti pensare al silenzio commosso, generato da un pathos eminentemente corporeo, che avvolge tutti i partecipanti all'azione drammatica – attori e personaggi – davanti ai singhiozzi della Madre al cospetto del dolore della figlia: «La Madre, nel sentirle dire così, sopraffatta da un empito d'incontenibile ambascia, che s'esprime prima in alcuni gemiti soffocati, cede alla fine a un pianto perduto. La commozione vince tutti. Lunga pausa». ²⁵ Il corpo 'bestia' è anche il corpo che reagisce con una viscerale condivisione alla sofferenza impressa nella parola e nella voce dell'altro. Un corpo vivente e non un corpo macchina; un corpo dai sensi

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 1043. La colluttazione spinta fino allo scontro, con il Figlio che scaraventa a terra il Padre, è nell'edizione Mondadori 1933.

²³ Ivi, p. 977.

²⁴ Ivi, p. 1039. In Mondadori 1933 si aggiunge «e dondolandola un po'».

²⁵ Ivi, p. 1019.

aperti e non un corpo chiuso nella propria solipsistica smania di possesso; un corpo-per-l'altro e non un corpo-contro-l'altro, la sua realtà, la sua vita.

Pure da questo versante i *Sei personaggi* raggiungono il nostro oggi. Il loro racconto del corpo, la loro oscillazione parla alla nostra, a quella di noi, moderni (forse troppo) maturi, sospesi tra l'enfasi del corpo esposto – che diventa spesso, nella carne o nell'immagine, oggetto di attacco, di violenza, di rifiuto – e la realtà del corpo vissuto, sorgente di ogni relazione autentica e positiva, spazio di qualunque incontro nutriente. Perché solo grazie al contatto con le proprie sensazioni, con i propri sentimenti, si può incontrare non il simulacro dell'altro ma la sua concretezza, la sua verità; si può fare un'esperienza liberante del proprio essere al mondo.

Monica Venturini

«GIÙ IL SIPARIO».

PERSONAGGI, CIFRE, MOTIVI TRA NOVELLE E TEATRO

Tutto bene. La commedia, niente di nuovo, che potesse irritare o frastornare gli spettatori. E congegnata con bell'industria d'effetti.

L. PIRANDELLO, *Il Pipistrello*

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al bujo e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato.

L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*

La novella, come riconosciuto dalla critica, è il genere in cui Pirandello sperimenta più ampiamente temi e motivi che poi riprende e sviluppa anche nel teatro e nella saggistica. Secondo un complesso *usus scribendi*, basato su una continua ed inesausta revisione, la stesura di ogni novella ha conosciuto diversi passaggi, costellati nella maggior parte dei casi da varianti sostanziali e non solo formali. Le *Novelle per un anno*, nonostante si configurino come un *corpus* dalla struttura aperta, mobile e non finita, ben rappresentano l'intensa e spietata *Comédie humaine* alla base dell'opera pirandelliana, come la critica¹ ha sottolineato nell'individuare i fitti

¹ Cfr. A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano 2020. In particolare si veda il capitolo VI, *Pirandello si rappresenta (1910-1921)*, pp. 308-398: 366. Le *Novelle per un anno* vengono definite «quasi una domestica Bibbia laica» in N. BORSELLINO, *Introduzione*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno. Scialle nero. La vita nuda*, prefazione e note di L. Sedita, Garzanti, Milano 2021³, pp. VII-XXXI: XXIX.

rapporti intertestuali presenti tra i *Sei personaggi in cerca d'autore* e la produzione novellistica:

Pirandello avvertì che tutto quel che scriveva non era bloccato, separato dal resto dell'opera, ma i vari generi possedevano come dei germi nascosti, forze interne che potevano essere liberate in altre forme, in altri luoghi. Una sorta di intercomunicabilità a vasto raggio scorreva nella sua opera come fosse un terreno attraversato da continui canali d'irrigazione.²

Al pari delle novelle alle quali Pirandello lavora per tutta la sua vita, il teatro sarà una passione antica, una "lunga fedeltà" in grado di portarlo a quel successo internazionale tanto a lungo desiderato. Come scrive, in una nota lettera ai familiari, risalente al 4 dicembre 1887: «Oh, il teatro drammatico! Io lo conquisterò. Io non posso penetrarvi senza provare una viva emozione, senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene».³ *Sei personaggi in cerca d'autore* segna tale conquista: posta in apertura del corpus teatrale delle *Maschere nude* ed elaborata intorno al contrasto vita-forma, l'opera viene messa in scena per la prima volta presso il Teatro Valle di Roma la sera del 9 maggio 1921, solo un anno prima rispetto alla pubblicazione del volume, *Scialle nero*, che darà avvio alle *Novelle per un anno*.

Se alla prima edizione Bemporad dei *Sei personaggi* ne sono seguite poi altre, il nucleo del testo teatrale però risale a molti anni prima: del 1906 è la novella, dal sapore dichiaratamente umoristico, *Personaggi*, pubblicata il 10 giugno di quell'anno su «Il Ventesimo» di Genova; e ancora il 19 ottobre 1911, Pirandello dà alle stampe, sul «Corriere della Sera», *La tragedia d'un personaggio*, a cui segue un'altra novella, uscita a puntate sul «Giornale di Sicilia» tra il 17 e il 18 agosto 1915 e l'11 e il 12 settembre dello stesso anno, *Colloquii coi personaggi*. Ma la data di avvio della riflessione che porterà all'elaborazione dei *Sei personaggi* può, senza dubbio, essere anticipata, come emerge da alcuni elementi intorno ai quali Pirandello riflette fin dagli anni iniziali del secolo: si pensi alla novella *Quand'ero matto...* (1902), ma anche alla data del 1904, con l'uscita de *Il fu Mattia Pascal* e della raccolta *Bianche e nere*.

² G. MACCHIA, *Premessa*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. I, t. I, I Meridiani, Mondadori, Milano 1985, p. XIV.

³ L. PIRANDELLO, *Epistolario familiare giovanile (1886-1898)*, a cura di E. Providenti, Quaderni della Nuova Antologia XXIV, Le Monnier, Firenze 1985, p. 25.

Nella novella *Scialle nero*⁴ – inizio dell'intero *corpus*, dunque in una posizione di forte rilievo – pubblicata in *Bianche e nere*⁵ nel 1904 e poi nel primo volume delle *Novelle per un anno* del 1922, compaiono alcuni dei temi pirandelliani più noti: il doppio, un paesaggio⁶ che esplicitamente evoca quello siciliano d'origine, la chiusura dello spaccato provinciale rappresentato, una figura femminile nel ruolo di protagonista. Il titolo, inevitabilmente legato agli usi e ai costumi del Paese natale, sarà difeso strenuamente dallo scrittore rispetto alle critiche di Enrico Bemporad,⁷ che proponeva di scegliere un'altra novella per dare principio al *corpus*: «Non so perché le sembri funebre! Non è mica un abito nero: è uno scialle. E la novella è senza dubbio fra le mie più caratteristiche e più “realizzate” e sta benissimo a principio d'un volume».⁸

Le possibili corrispondenze tematiche esistenti tra questa novella e i *Sei personaggi* riguardano, innanzitutto, le figure femminili, declinazioni di una maternità dolente e inespresa che evoca immediatamente l'immaginario biblico-cristologico caro a Pirandello e spesso evocato negli anni giovanili.

⁴ Sulla novella si vedano almeno R. MESSINA, *La contaminazione dei movimenti narrativi nella raccolta «Scialle nero» di Luigi Pirandello*, in «Critica Letteraria», a. XXXV, fasc. IV, n. 137/2007, 651-680: 651. E. GRIMALDI, *Persone, personaggi, percorsi del senso in 'Scialle nero' di Luigi Pirandello*, in *Letteratura e critica. Studi offerti a Michele Cataudella*, a cura di L. Reina e M. Montanile, Università di Salerno, Salerno 2002, poi in EAD., *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le 'Novelle per un anno' di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

⁵ Il volume riporta la seguente dedica: «Alla mia cara mamma, con la speranza che questo libro le dia qualche conforto alle molte amarezze». La composizione della novella risalirebbe probabilmente, secondo Rauhut, al 1900: cfr. F. RAUHUT, *Der junge Pirandello*, C.H. Beck, München 1964, p. 452.

⁶ Sul paesaggio in Pirandello si vedano almeno F. ZANGRILLI, *Lo specchio per la maschera. Il paesaggio in Pirandello*, Libreria Editrice E. Cassitto, Napoli 1994. *Luoghi e Paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Roma 19-21 dicembre 2001, a cura di G. Resta, Salerno, Roma 2002. A.R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, in ID., *Ragguagli di modernità*, Salerno ed., Roma 2003. Si veda, in particolare, a p. 93, il riferimento alla descrizione paesaggistica presente in *Scialle nero*, nel paragrafo del saggio intitolato *Locus amoenus*.

⁷ La lettera di Enrico Bemporad a Pirandello, 23 febbraio 1921 e quella di Pirandello a Bemporad, 1° marzo 1921 sono citate in A. BARBINA, *Editori di Pirandello*, in «Ariel», 1-2, 1998, pp. 257-352: 301; la lettera di Pirandello a Bemporad è pubblicata per intero in P. GIBELLINI, *Nota al testo. Dall'Archivio storico Giunti*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura e con un saggio di P. Gibellini, Prefazioni e note di G. Prandolini, t. III, Giunti, Firenze 1994, t. III, pp. 2753-2766: 2763-2765.

⁸ Lettera di Pirandello a Bemporad, in P. GIBELLINI, *Nota al testo. Dall'Archivio storico Giunti* cit., p. 2764.

I riferimenti più marcati si concentrano, in *Scialle nero*, intorno alla protagonista, Eleonora Bandi, la quale con forti richiami al tema della fanciulla perseguitata,⁹ già apparso ne *L'esclusa*, anticipa tratti che connoteranno la Madre dei *Sei personaggi*. La condizione sofferente di Mater dolorosa,¹⁰ sottolineata poi anche nella *Prefazione* (1925) ai *Sei personaggi* – «una povera donna in gramaglie vedovili», «Madre velata di nero» – è presente anche in *Scialle nero*: Eleonora, «vestita come sempre di nero, enorme e pallida», già in una situazione di sofferenza e di sacrificio ancor prima di affrontare il matrimonio forzato e la perdita del figlio che aspettava. Non a caso, avrebbe voluto, come si legge nella novella, diventare un'artista e dedicarsi alla vita di teatro:

Sonava e cantava, forse non molto correttamente, ma con foga appassionata. Se non fosse nata e cresciuta fra i pregiudizii d'una piccola città e non avesse avuto l'impedimento di quel fratellino, si sarebbe forse avventurata alla vita di teatro. Era stato quello, un tempo, il suo sogno; nient'altro che un sogno però. Aveva ormai circa quarant'anni. La considerazione, del resto, di cui godeva in paese per quelle sue doti artistiche la compensava, almeno in parte, del sogno fallito, e la soddisfazione d'averne invece attuato un altro, quello cioè d'aver schiuso col proprio lavoro l'avvenire a due poveri orfani, la compensava del lungo sacrificio di se stessa.¹¹

Eleonora prefigura alcune delle caratteristiche poi attribuite alla Madre: «vive in una continuità di sentimento che non ha mai soluzione»,¹² in una iniziale condizione bloccata votata al sacrificio e alla non consapevolezza, “madre” del fratello e moglie mancata:

⁹ A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello* cit., p. 289.

¹⁰ L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988, p. 47. Qui Sedita parla di «un dittico evangelico» a proposito delle due sorelle Marta e Maria Ajala de *L'esclusa*. Il motivo è poi ripreso in U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 192-193: «Nell'allegoresi medievale, Marta e Maria (come Matelda e Beatrice) sono i prototipi delle due vie di salvezza costituite da contemplazione e azione. L'esegesi fa riferimento a un passo di Luca (X, 38-42)».

¹¹ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*. Edizione diretta da S. Costa, *Scialle nero-La vita nuda-La rallegrata*, vol. I, a cura di F. Miliucci, F. Tomassini, M. Venturini, Mondadori, Milano 2021, pp. 6-7.

¹² L. PIRANDELLO, *Prefazione*, in ID., *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli, in appendice agli adattamenti per il cinema, Mondadori, Milano 2019, p. 10.

Lei sola era rimasta così...

Ma forse era in tempo ancora: chi sa? Doveva proprio chiudersi così la sua vita sempre attiva? in quel vuoto? doveva spegnersi così quella fiamma vigile del suo spirito appassionato? in quell'ombra?¹³

La sua tormentata parabola di personaggio "rifiutato" passa attraverso il ritiro dalla vita sociale: lunghe passeggiate in campagna in presenza di alberi plurisecolari – tra i quali spicca il «vecchio tronco stravolto di qualche olivo saraceno»¹⁴ – quasi numi tutelari, parte di un'iconografia paesaggistica che, come rileva Lugnani,¹⁵ ricorre in Pirandello dai versi di *Zampogna* a *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra* fino a giungere a *I giganti della montagna*. Eleonora si scontra con la bestialità degli uomini, declinata secondo diversi moduli espressivi, spesso riconducibili al mondo animale, in questo caso cieco rispetto alle sue richieste d'ascolto, variamente disseminate nel corso della novella fino al tragico epilogo, sul quale Pirandello interverrà nel passaggio all'edizione del 1922 con un'aggiunta significativa: «E lo scialle, che s'era aperto al vento, andava a cadere mollemente, così aperto, più in là».

La figura di Eleonora – e nel nome anche il presagio di un'altra novella, «*Leonora, addio!*», pubblicata nel 1910 sul «Corriere della Sera», in *Terzetti* e inserita ne *Il viaggio* (1928) da cui poi è tratto il dramma *Questa sera si recita a soggetto* – richiama, nella conclusione dal deciso carattere tragico, elementi riconducibili all'immaginario biblico: si pensi all'immagine di lei, «Madonna Addolorata»¹⁶ con il volto pallido e sofferente appoggiato al tronco-croce. Se i *Sei personaggi* possono essere a ragione letti come «una storia di caduta e di deiezione anelante ad una *salus* estetica e soggetta, alla fine, ad uno scacco terribile ed enigmatico»,¹⁷ anche in *Scialle nero* è possibile individuare lo stesso schema. Eleonora, rifiutata dal fratello, dai corteggiatori di un tempo,

¹³ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*. Edizione diretta da S. Costa cit., p. 12.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ L. LUGNANI, *Note*, in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, vol. II, 1902-1904, a cura di L. Lugnani, Rizzoli, Milano 2020², pp. 608-609.

¹⁶ Nella stessa raccolta, ne *Il tabernacolo*, Spatolino si definisce «indegno figlio» della Madonna Addolorata. Si veda anche la lettera di Pirandello al figlio Stefano del dicembre 1918, in *Il Figlio prigioniero. Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di A. Pirandello, Mondadori, Milano 2005, p. 332: «Non escludo che questo avvenga anche in molte famiglie del continente e via di seguito, ma in Sicilia la donna deve rappresentare *Mater dolorosa*».

¹⁷ A. SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Olschki, Firenze 2005, p. 392.

da Gerlando che la sposa costretto dalla famiglia, non trova alcuna redenzione e resta figura sacrificale, bloccata dal suo stesso dolore:

Stanca di mirare, nel silenzio, quella meravigliosa armonia di colori, Eleonora aveva appoggiato il capo al tronco dell'olivo. Dallo scialle nero tirato sul capo si scopriva soltanto il volto, che pareva anche più pallido.
 – Che fai? – le domandò Gerlando. – Mi sembri una Madonna Addolorata.¹⁸

A questo proposito, alcuni tra i volumi presenti nella biblioteca pirandelliana, conservata presso l'Istituto di Studi Pirandelliani di via Bosio a Roma, confermerebbero come la *passio Christi* – figura dell'uomo sofferente calato nella modernità – e con essa la figura della Mater dolorosa siano variamente declinate secondo richiami simbolico-numerologici, ma anche tramite fitti richiami al mito della creazione.¹⁹ Tra questi possibili intertesti, uno in particolare, *Miti, Leggende e superstizioni del Medio Evo* di Arturo Graf, risulta particolarmente interessante per la scena conclusiva della novella. Qui si legge, infatti, il riferimento alla leggenda sulla creazione e sul legno della croce, associata non a caso al numero tre e alla Trinità.²⁰ Numerosi i casi nei quali l'indicazione numerologica corrisponde ad un dato narratologico. Come avviene in *Scialle nero* – lo scialle secondo il costume tipico siciliano era non a caso di forma triangolare ed evocava dunque la Trinità – in cui la coppia “gemellare” di personaggi maschili, il Bandi e il D'Andrea, viene messa in discussione dall'entrata in scena di Eleonora, figura dello scandalo votata ad un tragico epilogo.

Il ricorrere del numero tre, segnato in molti casi dalla discontinuità o da un mancato accordo, da un'armonia irraggiungibile è associato in numerose novelle – si pensi alla raccolta *Terzetti* (1912), o a *I tre pensieri della sbiobina* (de *La rallegrata*) e *Le tre carissime* (de *Il vecchio Dio*), fino al settimo volume delle *Novelle per un anno, Tutt'e tre* (1924) – ad un deciso effetto di rottura. Il rapporto tra triade e tetrade, in base al quale alla triade è assegnata «una marca di mancanza e di apertura» e alla tetrade una opposta,

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, vol. I, *Scialle nero*, Bemporad, Firenze 1922, p. 37.

¹⁹ L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana* cit. Nel capitolo *Il personaggio risorto* il nome e il cognome di Mattia Pascal viene direttamente collegato all'evento della resurrezione.

²⁰ A. GRAF, *Miti, Leggende e superstizioni del Medio Evo*, vol. I, Loescher, Torino 1892, p. 132. Il volume è presente nella Biblioteca pirandelliana conservata presso l'Istituto di Studi Pirandelliani di Via Antonio Bosio a Roma.

«emblema di compimento e di solidità»,²¹ ricorre in numerosi loci novellistici, mentre il sei, secondo l'ampia analisi di Artioli,²² è da ricollegarsi al *Genesi* e alla creazione, motivo già presente nella novellistica, a partire dalla novella del 1901 *Il vecchio Dio*.

Nel primo volume, il numero tre²³ ricorre in almeno otto novelle delle quindici totali e spesso la configurazione dei personaggi nel testo passa dall'essere una coppia ad accogliere nella narrazione un terzo elemento, il più delle volte una figura femminile, come nell'esempio tratto da *Scialle nero*, ma anche in *Formalità* («Ah, non per lui soltanto quelle nozze, ma per se stesse erano state un delitto; datava da allora la *sciagura di tutti e tre*»), in *Se...* («Il Valdoggi cercò d'opporsi, ma il Griffi volle pagar lui: si alzarono e si diressero tutti e tre verso Piazza dell'Indipendenza»), in *Risposta* («Ma c'è chi pensa che in tre sulle spalle di uno non si può star comodamente e di buon accordo. E anch'egli, saggio per forza, deve riconoscerlo»). Ciò suggerisce quanto il simbolismo numerologico,²⁴ come peraltro quello onomastico,²⁵ sia chiave di lettura essenziale dell'opera pirandelliana ed elemento che, all'origine di numerosi raccordi interni, concorre al disegno complessivo dell'opera e al forte nesso novelle-teatro:

²¹ A. SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello* cit., p. 72. Per la simbologia del tre si veda in particolare il capitolo secondo, *Tra Eden e modernità: L'esclusa 1901*.

²² U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello* cit., p. 3.

²³ Pirandello il 16 gennaio del 1904 – anno di pubblicazione della raccolta di novelle *Bianche e nere*, nonché de *Il fu Mattia Pascal* sulla «Nuova Antologia» – scrive sulla medesima rivista, recensendo il poema di Giulio Antonio Costanzo, *Dante: «i numeri uno, due, tre e nove, finora ritenuti come cabalistici, sono invece per il Costanzo nientemeno che sostanza, fine e forma del poema sacro, perché l'uno e il due rappresentano l'unità e dualità di Cristo, e l'uno e il tre l'unità e trinità di Dio [...]»*. Che questo fosse il significato dei numeri nell'opera dantesca si sapeva; ma che fossero non numeri cabalistici, ma sostanza, fine e forma del poema sacro, questo è nuovo, ed è intuizione del Costanzo». L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960, pp. 929-942: 931.

²⁴ Cfr. U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello* cit. L'analisi dei *Sei personaggi in cerca di autore* qui proposta prende avvio dalla «valenza numerica» del titolo. Alla base di tale simbologia numerologica vengono individuati alcuni modelli appartenenti a una «tradizione scritturale che, dagli alessandrini, risale sino al Medioevo», ivi, p. 26. Si veda per le declinazioni dell'*imago Christi* e dell'Eden nell'opera pirandelliana A. SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello* cit.

²⁵ Si vedano almeno L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana* cit.; A.R. PUPINO, *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*, Liguori, Napoli 2001; B. PORCELLI, *Misura e numero nell'onomastica di alcune novelle pirandelliane* in *In principio o in fine il nome: studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Giardini, Pisa 2005; P. MARZANO, *Quando il nome è «cosa seria». L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello. Con un registro di nomi e personaggi*, ETS, Pisa 2010.

Il punto enigmatico stava nei *Sei personaggi*. Il titolo impresso da Pirandello alla più celebre delle sue opere teatrali insiste su una valenza numerica il cui simbolismo, di matrice biblica, non è infrequente nell'avanguardia primonovecentesca, venata di teosofia. [...] Nel dramma, accanto alle sei figure malate d'incompimento, ne esiste una settima di natura gloriosa. A questo personaggio festivo, sottratto all'incarnazione in quanto attinto direttamente alla fantasia dell'autore, è impresso il nome allusivo di Madama Pace. Epifania luminosa, magica irruzione dell'immagine mentale nel regno del contingente e dell'imperfetto (di cui è emblema il palcoscenico naturale), Madama Pace riverbera, nella sua essenza di personaggio pacificato, quel che nel sei è aspirazione frustrata: il crisma dell'eternità, la *quies* che nasce dalla raggiunta perfezione.²⁶

Il richiamo all'immaginario cristiano emerge qui, come in molti altri luoghi dell'opera pirandelliana: si tratta di un'inversione paradossale²⁷ rispetto agli stessi valori evocati. Il dato numerologico si rivela come variamente declinato secondo suggestioni provenienti da diversi ambiti: certo il doppio, ma anche il tre «cifra di un dolore, o meglio ancora di una *passio* che pare attendere senza risultato il porto di una pura e rinnovata aura vitale»,²⁸ il quattro quale cifra del compimento, fino al sei, *imago archetipica* connessa al mito della creazione. La simbologia numerologica compone, dunque, un fitto universo di richiami, tramite un «modello di geometria solida dotato di una evidente *intentio* simbolica».²⁹

È possibile poi individuare tracce interessanti dei *Sei personaggi*, soprattutto intorno al 1914, quando vengono pubblicate numerose novelle – Artioli ne individua una quindicina risalenti agli anni 14-15 – nelle quali si fa più evidente il rapporto con l'attività teatrale coeva. Sono gli anni della pubblicazione del *Si gira...*, della gestazione dei *Sei personaggi* e anche di un folto gruppo di novelle.³⁰ Tra queste si pensi a *L'ombra del rimorso* del 25 gennaio 1914, ma anche a *Zia Michelina*, *Ritratto* e *Un filo d'aria*. Qui compaiono personaggi “irrequieti” che già preannunciano i futuri *Sei*: «svettano padri,

²⁶ U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello* cit., pp. 3-4.

²⁷ Ivi, p. 130. Come rileva Sedita a proposito de *I giganti della montagna*: «Un cristianesimo fossile [...], senza più referente divino, sedimentato nel profondo, sembra presiedere nell'arte umoristica di Luigi Pirandello anche alla formazione del sentimento del contrario, in cui la pietà, dissimulata nella riflessione, smorza il moto irriflesso del riso, suscitato dai casi speciosi dei personaggi, e ne svela l'autentica “pena di vivere”».

²⁸ A. SICHERA, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello* cit., p. 75.

²⁹ Ivi, p. 73.

³⁰ U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello* cit., p. 21.

madri, figli e figlie. Prostituzione, matrimoni che si infrangono, vedove, vedovi in seconde nozze e prole mista preparano i *Sei personaggi*.³¹ A queste si aggiunge per la contiguità con il sottotitolo dei *Sei personaggi* – «commedia da fare», un'indicazione di genere destinata a cadere solo nell'edizione mondadoriana del 1933 – anche *Un matrimonio ideale*, pubblicata per la prima volta in «Avanti della Domenica» l'11 giugno 1905 (con il titolo *Una novella che non farò*) e poi sul «Corriere della Sera» del 7 giugno 1914 (ma con il titolo definitivo) e di nuovo, nel 1919, nel volume *Il carnevale dei morti*.

La prima redazione della novella, dal titolo *Una novella che non farò*,³² è molto diversa dalle successive, soprattutto per la cornice metanarrativa poi espunta. La storia dell'ometto alto poco più di un metro, Cosimo Todi, e di Margherita, la gigantessa «poppata, fiancuta, enorme» è qui infatti raccontata allo scrittore da un amico che polemizza sul criterio di verosimiglianza seguito da molti scrittori a lui contemporanei, definiti «retori parrucconi», autori di opere simili a «pastocchiate, che sono... sai come sono? come il pesce pastinaca, cioè senza né capo né coda». Nell'incipit si trova traccia di un'ampia riflessione metanarrativa, dall'esplicito carattere umoristico, sul rapporto arte-vita: «C'è tanta differenza tra la vita che sbadiglia nei vostri libri e la vera».³³ Come rileva Lugnani, rispetto ai *Sei personaggi* anche «in questa assai più lieve novellina c'è una sfida e un'insistenza e, al fondo, un rifiuto; e anche in questo caso la novella che è da fare e che l'autore non vuole fare, alla fine viene fuori fatta».³⁴

La riflessione metanarrativa è senza dubbio una costante pirandelliana, disseminata in molti luoghi dell'opera e presente a ben vedere anche nella raccolta *Scialle nero*, in una novella in particolare che propone la sintesi fulminea e straordinariamente efficace del contrasto insanabile tra arte e vita, tramite quella teatralizzazione delle forme³⁵ in atto nella produzione

³¹ A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera* cit., p. 366.

³² Segnalata in E. PROVIDENTI, *Note di bibliografia sulle opere giovanili di Luigi Pirandello*, in «Belfagor», XXIII, 6, 1968, pp. 721-740. Poi pubblicata in P. CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle 'Novelle per un anno'*, Longo, Ravenna 1997.

³³ L. PIRANDELLO, *Un matrimonio ideale*, (con il titolo *Una novella che non farò*), in «Avanti della Domenica», 11 giugno 1905.

³⁴ L. LUGNANI, *Note*, in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, vol. III, 1905-1909, a cura di L. Lugnani, Rizzoli, Milano 2016².

³⁵ Cfr. S. COSTA, *Come corregeva Pirandello*, in L. PIRANDELLO, *Scialle nero*, a cura di S. Costa, Mondadori, Milano 1992, p. 242. «La "teatralizzazione delle forme" in atto nel processo creativo pirandelliano pare dunque influire sulle direttive di revisione delle novelle: altra prova può esserne l'espunzione di interi brani avvertiti quali indugi narrativi che

novellistica. Ne *Il Pipistrello*, pubblicata per la prima volta su «La Lettura», nel gennaio 1920,³⁶ l'irrompere improvviso di un pipistrello sulla scena, nel bel mezzo di una commedia, determina inaspettatamente il successo dello spettacolo, ma anche la certezza per l'autore – il nome, Faustino, inevitabilmente richiama quello di Giustino Roncella nato Boggiolo,³⁷ ma anche, come è stato sottolineato, il *Faust* di Goethe³⁸ – di non poter replicare il risultato involontariamente ottenuto:

Pirandello acuisce, nella novella, la dimostrazione dell'ingingimento del teatro, con il tono di chi non vuole dare troppo rilievo al carattere eccitato e clamoroso della vicenda del prelado che ha avuto un figlio in gioventù, e allora lo commenta come una situazione esclusivamente teatrale, al di fuori del reale, con il giudizio che della commedia danno gli attori, soddisfatti di recitare nella loro finzione in modo da ripromettersi i migliori successi e i più clamorosi applausi.³⁹

Il pipistrello, simbolo multiforme legato al mondo infero – e qui si conferma anche la struttura circolare della raccolta con il richiamo alla scena dello scialle nero che volteggia nell'aria presente nella novella di apertura – e alla rappresentazione del diavolo, caratterizzato da una natura ambigua, diventa qui la figura del contrasto arte-vita, «l'emblema, scandaloso e bizzarro, minaccioso e ironico, della verità della vita in contrasto clamoroso con gli attori, con la recita, con la commedia, col teatro dove lo spettacolo si svolge,

incidono negativamente sul ritmo del racconto. [...] Si ottiene, allora, una maggior concentrazione drammatica, più compatta omogeneità strutturale, in un ritmo narrativo più serato», ivi, p. 245.

³⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *Quel che prepara Luigi Pirandello*, in «L'Idea Nazionale», 10 febbraio 1920, in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Pupo, prefazione di N. Borsellino, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 127-128: «Riordinerò tutta la mia novellistica in dodici volumi, sotto il titolo comune di *Novelle per un anno*. Una specie di "corpus novellarum" in cui ogni volume avrà il suo titolo. [...] Ho in animo di scrivere una nuova commedia: *Sei personaggi in cerca d'autore*, una commedia che del resto è stata già annunciata».

³⁷ Per l'allestimento scenico seguito da Giustino cfr. A. ANDREOLI, *Le maschere famigliari di un capolavoro*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli, in appendice gli adattamenti per il cinema, Mondadori, Milano 2019, pp. V-L: XXX-XXXV.

³⁸ Autore amato e tradotto da Pirandello fin dagli anni universitari. Cfr. M. SIMEONE, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema*, Franco Cesati, Firenze 2016, p. 81.

³⁹ G. BARBERI SQUAROTTI, *Il pipistrello a teatro. (Saggi critici su Luigi Pirandello)*, Bonaccorso, Verona 2006, p. 166.

quello della finzione».⁴⁰ Il 1921 è l'anno della prima rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* che dunque, di lì a poco, faranno la loro dirompente entrata in scena, interrompendo le prove de *Il giuoco delle parti*, così come farà il pipistrello: la contiguità tematica tra i due testi risulta evidente. I personaggi presentati nell'incipit della novella sono sei: il Prelato, la cognata vedova, la figlia della cognata, il giovine protetto, il segretario e il servitore Giuseppe.

Inoltre, l'ordine che riecheggia in apertura del testo per poi ripetersi: «*Giuseppe, smorzate i lumi*», richiama l'incipit e la conclusione dei *Sei personaggi*. In apertura, infatti, tutto ha inizio a luce spenta: «*Spenti i lumi della sala*». E così, in chiusura, il Capocomico esasperato grida: «Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce!». E, più avanti: «Ehi, elettricista, spegni tutto».⁴¹ A ciò si aggiungono le due elaborazioni cinematografiche⁴² della novella che, seppure non realizzate, dimostrano la vocazione fortemente scenica⁴³ e decisamente innovativa di questo testo posto in chiusura, in una posizione di rilievo: *Il Pipistrello. Trama di un film originale dettata da Luigi Pirandello a Guido Salvini nel luglio del 1925 a Parigi* (soggetto composto da cinque paginette dattiloscritte) e *Il pipistrello o il Demonio degli spettacoli. Soggetto originale da Luigi Pirandello per un film*

⁴⁰ Ivi, p. 168. «Nella novella, grottescamente e beffardamente, il pipistrello è incaricato di compiere l'atto di sconvolgimento della calcolata misura della rappresentazione teatrale, delle regole che da sempre sono state fissate dal genere», ivi, p. 169.

⁴¹ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli cit., p. 96.

⁴² Si vedano Raccoglitori da 38 a 45. Sul Cinema, Cartella *Cinema – Schemi di soggetti, treatments, ecc.*, Biblioteca Museo Luigi Pirandello di Agrigento. Il primo testo è stato pubblicato in «Il Dramma», luglio 1974, poi in *À travers le XX Siècle Italien*, Paillart, Abbeville 1976, t. I, pp. 9-56, successivamente da Tullio Kezich, con il secondo soggetto, in «Ariel», a. I, n. 3, settembre-dicembre 1986, pp. 155-159 e in *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema*, a cura di N. Genovese e S. Gesù, Bonanno, Catania 1990, pp. 391-428 e F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 157-203. Si vedano anche G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Il pipistrello e il teatro*, in «Ariel», XVI, 1-2, 2001, poi in ID., *Il pipistrello a teatro. (Saggi critici su Luigi Pirandello)* cit. e M. SIMEONE, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema* cit. Per i rapporti esistenti tra *Il Pipistrello* e *Sei personaggi in cerca d'autore* cfr. F. ANGELINI, *Cinema cerebrale, occhio narrativo e scena dell'ultimo Pirandello* e G. SANGUINETTI KATZ, *Immagini chiave nei soggetti e nelle sceneggiature pirandelliane*, in *Il cinema e Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 2003, pp. 91-99 e 229-241.

⁴³ Cfr. P. PUPPA, *Dalle parti di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1987, p. 27: «Dai *Sei personaggi* [...] ai *Giganti della montagna*, passando per *Questa sera si recita a soggetto*, cresce sorprendentemente la presenza della *camera oscura*, dell'*oeil vivant* della cinepresa, tanto disprezzata e temuta al contrario al tempo dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*».

comico in quattro parti (in parte manoscritto, in parte dattiloscritto, scritto prevalentemente dal figlio Stefano e solo terminato da Luigi Pirandello).⁴⁴

L'impossibile finale,⁴⁵ emblema di un'epoca e cifra comune della novella del 1920 e dei *Sei personaggi*, inevitabile effetto del contrasto irrisolto tra arte e vita, si risolve in un testo dall'epilogo interrotto in entrambi i casi, oltre il confine esistente tra i generi, tra i ruoli, tra scena e realtà.

⁴⁴ Cfr. lettera di Pirandello al figlio Stefano, Berlino 17 novembre 1928, in L. e S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, a cura di Zappulla Muscarà, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2008, p. 147. In questa lettera Pirandello scrive: «*Il Pipistrello* l'ho finito io». Si veda anche lettera di Pirandello a Stefano, Berlino 8 dicembre 1928, ivi, pp. 148-152.

⁴⁵ B. ALFONZETTI, *Pirandello. L'impossibile finale*, Marsilio, Venezia 2017, in particolare pp. 75-92.

ABSTRACTS

ROSA GIULIO, *I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo*, pp. 7-41

Sommario: Il saggio, anche in un confronto serrato con gli approdi recenti della critica pirandelliana, segue la storia avventurosa dei celebri sei Personaggi, dalle dichiarazioni progettuali alla *princeps* e alle sue varianti, dai rapporti intratestuali con i personaggi delle opere narrative e dalle loro metamorfosi al metateatro e alla dimensione dell'*oltre*, declinato in diversa accezione semantica: "oltre" l'Autore, i Sei vengono ripresi da altri autori, messi in scena da nuovi creatori, fino a diventare quasi irriconoscibili, e proiettati in un ulteriore spazio artistico che sembra negarne l'autonomia, pur rimanendo paradossalmente vitalissimi.

Parole chiave: Pirandello *Sei Personaggi* Storia Metateatro

Abstract: The essay, also in a close comparison with the recent arrivals of Pirandello criticism, follows the adventurous story of the famous *Sei Personaggi*, from the design statements to the *princeps* and its variants, from the intratextual relationships with the characters of the narrative works and from their metamorphosis to the metatheatre and to the dimension of the *oltre*, declined in a different semantic meaning: "oltre" the Author, the Six are taken up by other authors, staged by new creators, until they become almost unrecognizable, and projected into a further artistic space that seems denying its autonomy, while paradoxically remaining very vital.

Keywords: Keywords: Pirandello *Sei Personaggi* History Metatheatre.

SILVIA ACOCELLA, *Sei personaggi in cerca di schermo*, pp. 43-66

Sommario: Un continuo processo di transcodificazione caratterizza i *Sei personaggi in cerca d'autore*, un'opera nata come romanzo, trasposta negli anni Venti sulla scena teatrale, ma intrinsecamente destinata allo schermo cinematografico. La luce si rivela essere un elemento fondamentale della costituzione stessa della realtà dei personaggi. Il confronto tra la *Prefazione* ai *Sei personaggi*, scritta nel '25 e il *Prologo* del racconto cinematografico del '26, rivelerà le potenzialità fisiche e metafisiche della *luce sostanziale* che anima i *Sei personaggi*.

Parole chiave: *Sei personaggi in cerca d'autore*, transcodificazione, *lumen opacatum*, luce sostanziale.

Abstract: A continuous transcoding process distinguishes the *Six Characters in Search of an Author*, a work born as a novel, transposed in the Twenties on the theatrical scene, but intrinsically destined for the cinema screen. Light turns out to be a fundamental element of the very constitution of the characters' reality. The comparison between the *Preface* to the *Six Characters* of '25 and the *Prologue* of the cinematographic story of '26, will reveal the physical and metaphysical potential of the *substantial light* that animates the *Six Characters*.

Keywords: *Six characters in search of the author*, transcoding, *lumen opacatum*, substantial light.

BEATRICE ALFONZETTI, *L'ultima risata. La Figliastra e le altre, fra fine e finali*, pp. 67-73

Sommario: Il contributo inquadra la risata della Figliastra nel trend del teatro del Novecento. In esso i personaggi (fantocci, apparizioni, desideri, fantasmi) si muovono in trame indicate con i nomi di parabole, misteri, giochi, fantasie, sintesi, avventure, viaggi, situazioni, metateatro, sogni, fiabe, miti. I loro finali non concludono: sono enigmatici, sospesi, interrotti, circolari. La risata che proviene dalle viscere appartiene ai personaggi femminili: la Donna grassa, la Figliastra, Ilse, sorelle della Clelia di Svevo, Maria di Ludovici, Teresa di Savinio. Quella reiterata della Figliastra con il suo suono chiude i *Sei personaggi*.

Parole chiave: Personaggi femminili, Figliastra, finale, risata.

Abstract: The contribution frames the laughter of the Stepdaughter in the trend of the twentieth century theater. In it the characters (puppets, apparitions, desires, ghosts) move in plots indicated with the names of parables, mysteries, games, fantasies, syntheses, adventures, travels, situations, metatheater, dreams, fairy tales, myths. Their endings do not end: they are enigmatic, suspended, interrupted, circular. The laughter that comes from the bowels belongs to the female characters: the Fat Woman, the Stepdaughter, Ilse, sisters of the Clelia di Svevo, Maria di Ludovici, Teresa di Savinio. The repeated one of the Stepdaughter with its sound closes the *Sei personaggi*.

Keywords: Female characters, Stepdaughter, finale, laughter.

ANDREA AVETO, *12 dicembre 1921: la prima genovese di 'Sei personaggi in cerca d'autore' (con un allegato)*, pp. 75-89

Sommario: Il contributo ricostruisce, mediante il ricorso alle cronache e alle recensioni apparse sui principali quotidiani cittadini dell'epoca, il contrastato esito delle due recite di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello andate in scena al Politeama Margherita di Genova nelle serate di martedì 12 e mercoledì 13 dicembre 1921, a poche settimane dal trionfo di pubblico e di critica registrato a Milano.

Parole chiave: Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Genova, recensione giornalistica.

Abstract: The contribution reconstructs, through the use of chronicles and reviews that appeared in the main newspapers of the time, the contrasting outcome of the two performances of *Sei personaggi in cerca d'autore* by Luigi Pirandello, staged at the Politeama Margherita in Genoa on Tuesday 12 and Wednesday 13 December 1921, a few weeks after the triumph of public and critics in Milan.

Keywords: Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Genoa, journalistic review.

RINO CAPUTO E ANGELO FÀVARO, *I 'Sei personaggi' di Pirandello. Dialogo critico*, pp. 91-96

Sommario: La sera del 9 maggio 1921 aveva luogo la prima rappresentazione dei *Sei personaggi* al Teatro Valle di Roma, che, nella realizzazione di Parigi del 1923, ad opera del regista Pitoëff, raggiunge la duratura fama planetaria. Ma l'immagine del "personaggio" che cerca e, quasi, sceglie

l'autore è ben presente per tutto il corso dell'attività poetica di Luigi Pirandello. Oggi è da evidenziare, ormai, soprattutto l'aspetto cognitivo, per così dire, dell'immagine che fa da sfondo e supporto alla dinamica del personaggio in cerca d'autore e, cioè, l'atto di "balzar vivi su la scena" come dichiara l'ancor giovanissimo Pirandello, già consapevole del rapporto problematico tra Testo e messinscena reale, tra rappresentazione autoriale della e nella mente e l'"ufficio" pratico del Teatro.

Parole chiave: Letteratura Italiana, Teatro, Pirandello, Personaggio, Autore, Testo, Scena.

Abstract: On the evening of 9 May 1921, the first performance of the *Six Characters* took place at the Teatro Valle in Rome, which, in the 1923 Paris production by director Pitoëff, achieved lasting worldwide fame. But the image of the "character" who seeks out and, almost, chooses the author is very present throughout Luigi Pirandello's poetic activity. Today, it is above all the cognitive aspect, so to speak, of the image that serves as background and support for the dynamic of the "character in search of an author", that is, the act of "leaping alive onto the stage" as the still very young Pirandello declares, already aware of the problematic relationship between text and real staging, between authorial representation of and in the mind and the practical "office" of the theatre.

Keywords: Italian Literature, Theatre, Pirandello, Character, Author, Text, Scene.

GRAZIELLA CORSINOVI, *La creazione del "personaggio": sintesi e reinvenzione geniale di fonti culturali multiple attraversate dal brivido del paranormale*, pp. 97-116

Sommario: La genesi del personaggio, creatura nata della fantasia ma indipendente dal suo stesso autore – *ente di finzione* o *sogno di carne* – (secondo la definizione di Miguel de Unamuno, approdato autonomamente alle stesse conclusioni estetiche di Pirandello), matura lungo percorsi culturali multipli. Fonti essenziali risultano essere l'irrazionalismo vitalistico del filosofo Séailles, la psicopatologia sperimentale del Binet, le dottrine della teosofia diffuse dal Leadbeter e dalla Bésant e le suggestioni metapsichiche dello spiritismo, tramite gli studi e la sperimentazione dell'amico e maestro Capuana. L'invenzione del personaggio, sintesi geniale di queste componenti, aprirà alla più innovativa rivoluzione dello statuto drammatico di tutto il teatro del '900.

Parole chiave: Miguel de Unamuno, personaggio, innovazione.

Abstract: The genesis of the character, a creature born of fantasy but independent of his own author – entity of fiction or dream of flesh – (according to the definition of Miguel de Unamuno, independently arrived at the same aesthetic conclusions of Pirandello), matures along multiple cultural paths. Essential sources are the vitalistic irrationalism of the philosopher Séailles, the experimental psychopathology of Binet, the doctrines of theosophy spread by the Leadbeter and Bésant and the metapsychic suggestions of spiritualism (spiritism), through the studies and experimentation of the friend and master Capuana. The character's invention, an ingenious synthesis of these components, will open the door to the most innovative revolution in the dramatic status of the entire theatre of the 20th century.

Keywords: Miguel de Unamuno, Pirandellian character, innovation.

PASQUALE DE CRISTOFARO, *Sei personaggi, tre congetture e un azzardo*, pp. 117-128

Sommario: Con questo breve studio si è voluto indicare nello spazio nudo, prefigurato da Luigi Pirandello per i suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*, una vera e propria svolta per il teatro italiano, attardato ancora su vecchi schemi ottocenteschi. Un'innovazione dal sapore antico che pur rifacendosi alle più gloriose tradizioni teatrali riuscirà a proiettare Pirandello tra i maggiori protagonisti della nuova scena novecentesca mondiale.

Parole chiave: Pirandello, teatro italiano, innovazione.

Abstract: This brief study/research seeks to present Pirandello's bareness of space as he envisioned it for his *Sei personaggi in cerca d'autore*, and to propose that this is a truly innovative step for Italian Theatre, then still bound to 19th century modalities. Pirandello's breakthrough has an ancient scent to it, harking back to some of the most acclaimed theatrical traditions of the past. And yet Pirandello manages to project himself onto the 20th century theatrical global arena as one of its foremost representatives.

Keywords: Pirandello, Italian theatre, innovation.

ANGELO FAVARO, *'Sei personaggi in cerca d'autore': violazione/capovolgimento della tragedia nel pirandelliano teatro del dubbio*, pp. 129-145

Sommario: Il saggio, a partire da osservazioni e dichiarazioni di Luigi Pirandello inerenti a *Sei personaggi in cerca d'autore* e dalla messa in scena del 1925, presso il teatro Odescalchi, vuole indagare il problema del tragico e della violazione degli statuti inerenti a questo genere teatrale, operati consapevolmente dal drammaturgo di Girgenti, che al contrario dispone, in linea con la più avanzate sperimentazioni teatrali dei primi vent'anni del Novecento, un teatro del dubbio e dell'irrisolto, o della sospensione assurda anche del tragico o della tragedia.

Parole chiave: teatro, tragedia, assurdo, Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Abstract: The essay, starting from observations and statements of Luigi Pirandello inherent to *Sei personaggi in cerca d'autore* and the staging of 1925, at the Odescalchi theater, wants to investigate the problem of the tragic and the violation of the statutes inherent in this theatrical genre, operated consciously by the playwright of Girgenti, which on the contrary has, in line with the most advanced theatrical experimentation of the first twenty years of the twentieth century, a theater of doubt and unresolved, or absurd suspension of the tragic or tragedy.

Keywords: theater, tragedy, absurd, Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*.

ISABELLA INNAMORATI, *Rovesciare la prospettiva. Note su 'In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi' per la regia di Luca Ronconi*, pp. 147-157

Sommario: Mediante l'analisi dello spettacolo vengono poste in luce le fondamentali direttive registiche alla base di una creazione tanto singolare; direttive che sono maturate in specifiche condizioni produttive, ossia quelle della Scuola ronconiana di Santacristina per giovani attori, con i suoi laboratori, i suoi spazi immersi nel verde dell'Umbria, i suoi tempi dilatati e interamente dedicati al lavoro teatrale. Alla luce di tale contesto, *In cerca d'autore* si palesa come emblematico traguardo della pedagogia (empirica più che metodica) nei confronti dell'attore cui il regista si è dedicato con continuità nel corso di tutta la sua carriera artistica.

Parole chiave: teatro, regia, letteratura, pedagogia teatrale.

Abstract: Through the analysis of the show, the fundamental directives at the basis of such a singular creation are brought to light; directives that have matured under specific production conditions, namely those of the Ronconiana School of Santacristina for young actors, with its workshops, its spaces immersed in the green of Umbria, its time entirely dedicated to theatrical work. In light of this context, *In cerca d'Autore* is revealed as a tangible goal of pedagogy towards the actor, an issue the director has continuously dedicated himself throughout his artistic career.

Keywords: Theater, Direction, Literature, Theatrical Pedagogy.

LORENZO MANGO, *I 'Sei personaggi' secondo Memè Perlini*, pp. 159-171

Sommario: Messo in scena nel 1972, *Pirandello chi?* di Memè Perlini è uno spettacolo cruciale negli sviluppi dell'avanguardia teatrale italiana, segnando un momento di passaggio importante tra una prima fase di ricerca e una seconda basata sull'immagine come veicolo di drammaturgia. Il dato interessante è che, in uno spettacolo basato tutto sulla scrittura scenica, ci sia un riferimento letterario così forte come i *Sei personaggi in cerca d'autore*, non una presenza pretestuosa ma uno stimolo poetico che crea un rapporto particolare tra pagina e scena.

Parole chiave: regia, scrittura scenica, immagine, drammaturgia visiva.

Abstract: Performed in 1972, Memè Perlini's *Pirandello chi?* in a crucial spectacle in the development of the Italian Avant-garde, marking a very important passage between a first phase of research and a second characterized by the image as medium of dramaturgy. It is very interesting that, in a spectacle oriented toward the "stage writing", there is a literary reference so strong as *Sei personaggi in cerca d'autore*, not a specious presence, but a poetic impulse that creates a particular relationship between page and scene.

Keywords: Direction, Stage writing, Image, Visual dramaturgy.

MARCO MANOTTA, *Marionette in cerca d'autore. Un'Elettra per Pirandello*, pp. 173-182

Sommario: Il motivo del personaggio in cerca d'autore si impone alla riflessione di Pirandello nel momento in cui si palesa la dissociazione fra essere e apparire. In maniera esemplare, è quanto accade nella celebre fantasia del *Fu Mattia Pascal* sulla tragedia di Oreste nel teatro di marionette.

Bloccata l'azione, di fronte al personaggio irresoluto si palesano i fantasmi del palcoscenico. Fra questi una figura femminile, che dalla coeva tragedia di Hofmannsthal si protende nell'opera di Pirandello fino a rivelarsi nella Figliastro dei *Sei personaggi*.

Parole chiave: marionetta, Hofmannsthal, menade, attore.

Abstract: The motif of the character in search of an author imposes itself on Pirandello's reflection when the dissociation between being and appearing is revealed. In an exemplary way, this is what happens in the famous fantasy of *Fu Mattia Pascal* on the tragedy of Orestes in the puppet theater. Once the action is blocked, the ghosts of the stage are revealed in front of the irresolute character. Among these is a female figure, who from the contemporary tragedy of Hofmannsthal extends into the work of Pirandello to reveal herself, finally, in the Stepdaughter of the *Six Characters*.

Keywords: puppet, Hofmannsthal, maenad, actor.

ALDO MARIA MORACE, *Sulla variantistica dei 'Sei personaggi'*, pp. 183-200

Sommario: Il saggio pone in rilievo la correlazione fra l'eversività teatrale dei *Sei personaggi* pirandelliani con la convulsione bellica, in cui è stata generata, e focalizza lo sperimentalismo rivoluzionario del suo sdoppiamento di piani, di livelli e di funzioni nel gioco metateatrale. La ricostruzione della storia testuale attraverso le edizioni cardinali conduce a identificare in quella del 1925 il vero punto d'approdo della sua complessa elaborazione e, nella stratigrafia delle varianti evolutive lì apportate, il momento apicale dell'introduzione dei codici scenici più innovativi.

Parole chiave: Storia testuale, metateatro, varianti, sperimentalismo.

Abstract: The essay highlights the correlation between the theatrical subversiveness of Pirandello's *Six Characters* and the convulsion of war, in which it was generated, and focuses on the revolutionary experimentalism of its splitting of planes, levels and functions in the metatheatrical play. The reconstruction of the textual history through the cardinal editions leads us to identify in that of 1925 the true point of arrival of its complex elaboration and, in the stratigraphy of the evolutionary variants made there, the apex moment of the introduction of the most innovative scenic codes.

Keywords: Textual history, Metatheater, Variants, Experimentalism.

FLORINDA NARDI, *Sei personaggi in cerca di scena*, pp. 201-211

Sommario: Il saggio intende ripercorrere, a grandi linee e attraverso significative esemplificazioni, la vicenda scenica dei *Sei Personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Il punto di partenza è la prima rappresentazione al Teatro Valle di Roma del 9 maggio 1921 e le successive rappresentazioni che porteranno Pirandello a modificare e definire il testo dell'opera. Successivamente si analizzano le messe in scena di epoche diverse quali quelle di Costa, De Lullo, Cecchi e De Fusco.

Parole chiave: Pirandello, teatro italiano del Novecento, Sei Personaggi, messinscena, centenario pirandelliano.

Abstract: The essay intends to retrace, broadly and through significant examples, the scenic history of Luigi Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*. The starting point is the first performance at the Teatro Valle in Rome on 9 May 1921 and the subsequent performances that will lead Pirandello to modify and define the text of his work. Subsequently, the stagings of different works by other Directors are analyzed, such as those of Costa, De Lullo, Cecchi and De Fusco.

Keywords: Pirandello, Six Characters, XX century Italian Theater; staging; Pirandello's centenary.

PAOLO PUPPA, *Il Figlio* (*Sei personaggi in cerca d'autore' nella versione del Figlio*), pp. 213-222

Sommario: Un libero adattamento dai *Sei personaggi in cerca d'autore*. Qui, il Figlio, invece di tacere e di rifiutarsi di partecipare alla confessione pubblica dei peccati famigliari, ci offre la sua versione, senza censure o eufemismi. Quasi una seduta di psicoanalisi. Insomma, qui si immagina che l'infelice giovane avanzi sul proscenio e si decida a parlare.

Parole chiave: confessione, odio, famiglia che uccide.

Abstract: A free adaptation of the *Six Characters in Search of an Author*. Here, the Son, instead of keeping silent and refusing to participate in the public confession of family sins, offers us the version of him, without censorship or euphemisms. Almost a session of psychoanalysis. In short, here one imagines that the unhappy young man advances on the proscenium and decides to speak.

Keywords: Confession, Hatred, Family that kills.

LORENZO RESIO, «Era un pollo come»: Edoardo Sanguineti dal “teatro nel teatro” al “teatro dell’incesto” con ‘Sei personaggi.com’, pp. 223-240

Sommario: Il contributo prende in esame il testo teatrale di Edoardo Sanguineti *Sei personaggi.com* (2001), frutto della collaborazione con Andrea Liberovici ed esempio di «travestimento». Il riferimento all’opera pirandelliana nel testo potrebbe sembrare scarno, ma è in realtà legato all’analisi tracciata dal poeta genovese, che ritiene il tema dell’incesto il vero punto nevralgico di *Sei personaggi in cerca d’autore*, ancor più del teatro nel teatro. Si tenta infine di arricchire l’analisi già fatta da Clara Allasia nel saggio «*La testa in tempesta*» con la ricerca delle fonti testuali e iconografiche usate dall’autore.

Parole chiave: Edoardo Sanguineti, incesto, psicoanalisi, lessicografia.

Abstract: This contribution examines Edoardo Sanguineti’s play *Sei personaggi.com* (2001), the result of his collaboration with Andrea Liberovici and an example of «travestimento». The reference to Pirandello’s work in the text might seem meagre, but it is actually linked to the analysis traced by the Genoese poet, who considers the theme of incest to be the true focal point of *Sei personaggi in cerca d’autore*, even more than the theater within the theater. Finally, we try to enrich the analysis already made by Clara Allasia in the essay «*La testa in tempesta*» with the research of the textual and iconographic sources used by the author.

Keywords: Edoardo Sanguineti, incest, psychoanalysis, lexicography.

ANNAMARIA SAPIENZA, *Smascherare il dramma: la regia di Carlo Cecchi dei ‘Sei personaggi in cerca d’autore’*, pp. 241-251

Sommario: La versione dei *Sei personaggi in cerca d’autore* di Luigi Pirandello diretta da Carlo Cecchi, artista teatrale tra i più inafferrabile del panorama contemporaneo, è stata rappresentata per quattro stagioni consecutive dal 2002 al 2006, raggiungendo numeri straordinari di repliche e spettatori in Italia e all’estero. Questa fortunata versione è però frutto di un rapporto contraddittorio dell’attore/regista con il drammaturgo siciliano che da un lato testimonia un confronto obbligato con uno dei giganti del ’900 europeo, dall’altro rivela la necessità di demolire alcuni tratti dell’opera cristallizzati nel tempo come *cliché*. Il saggio intende evidenziare le soluzioni ideate da Cecchi, come regista e come attore, in una lettura che estremizza la cifra metateatrale del capolavoro pirandelliano e

libera la rappresentazione da ogni manierismo. Nondimeno l'analisi punta ad evidenziare la forza di un testo che, nella profondità della sua forma originaria, continua a offrirsi generoso a molteplici attraversamenti.

Parole chiave: regia, Carlo Cecchi, *Sei personaggi in cerca d'autore*, metateatro

Abstract: The version of Luigi Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore* directed by Carlo Cecchi, one of the most peculiar theatrical artists on the contemporary scene, was staged from 2002 to 2006 for four consecutive seasons, gaining extraordinary numbers of replicas and spectators among Italy and abroad. This fortunate version, however, is the result of a conflicting relationship between the actor/director and the Sicilian playwright who, on the one hand, testifies a mandatory comparison with one of the giants of the 20th century in Europe, and on the other reveals the need to tear down some features of the work that over time have turned into *cliché*. The essay aims to underline the solutions devised by Cecchi, as a director and as an actor, in a reading that takes the metatheatrical ingredient of Pirandello's masterpiece to the extreme, while cleaning the representation from any mannerism. Furthermore, the analysis aims to highlight the strength of a play which, in the depth of its original form, continues to offer itself generously to many crossings.

Keywords: direction, Carlo Cecchi, *Six characters in search of an author*, metatheatre

ANTONIO SICHERA, *I 'Sei personaggi' tra intelligenza e pathos*, pp. 253-265

Sommario: I *Sei personaggi* raggiungono il nostro oggi. Il loro racconto del corpo, la loro oscillazione parla alla nostra, a quella di noi, moderni (forse troppo) maturi, sospesi tra l'enfasi del corpo esposto – che diventa spesso, nella carne o nell'immagine, oggetto di attacco, di violenza, di rifiuto – e la realtà del corpo vissuto, sorgente di ogni relazione autentica e positiva, spazio di qualunque incontro nutriente. Perché solo grazie al contatto con le proprie sensazioni, con i propri sentimenti, si può incontrare non il simulacro dell'altro ma la sua concretezza, la sua verità; si può fare un'esperienza liberante del nostro essere al mondo.

Parole chiave: Pirandello, *Sei personaggi*, Gestalt therapy.

Abstract: *The Six Characters* reach our everyday life. Their story of the body and their oscillation speaks to ours: in fact, we are modern and (perhaps too) mature, suspended between the emphasis of the exposed body – which often becomes, in the flesh or in the image, the object of attack, violence and rejection – and the reality of the living body, the source of every authentic and positive relationship, the space for any nourishing encounter. Only thanks to the contact with the personal sensations and feelings, we can meet not the simulacrum of the other, but his concreteness and truth; this could be a liberating experience of our being in the world.

Keywords: Pirandello, Six Characters, Gestalt therapy.

MONICA VENTURINI, «Giù il sipario». *Personaggi, cifre, figure tra novelle e teatro*, pp. 268-278

Sommario: Nel saggio si propone, a partire dai più conosciuti riferimenti novellistici già ampiamente indagati, un'ulteriore analisi del rapporto esistente tra i *Sei personaggi in cerca d'autore* e le *Novelle per un anno*. In particolare, l'analisi si concentra su *Scialle nero*, primo volume del *corpus* novellistico, pubblicato nel 1922, solo un anno dopo la prima rappresentazione dei *Sei personaggi*. Con rilievi tratti dal sistema variantistico alla base della raccolta vengono rintracciati qui alcuni snodi tematico-formali comuni, presenti in particolare nelle novelle *Scialle nero* e *Il Pipistrello*. Ciò conferma le *Novelle per un anno* quale *corpus* incompiuto ma fortemente voluto e coeso, in stretto rapporto con il resto della produzione pirandelliana.

Parole chiave: novelle, teatro, personaggio, *Sei personaggi*, *Novelle per un anno*.

Abstract: This essay aims to provide the relationship between *Sei personaggi in cerca d'autore* and *Novelle per un anno*, with a focus on *Scialle nero*, first volume of the novelistic corpus, published in 1922, only one year after the first representation of *Sei personaggi*. Here is a thematic analysis of *Scialle nero* (especially *Scialle nero* and *Il Pipistrello*) through characters, places, structure and the different drafts of each text of the collection. The study on the different editions has brought out important issues, which confirm the *Novelle per un anno* as an unfinished work but strongly wanted and cohesive, in close relationship with other Pirandellian works.

Keywords: Short Stories, Theatre, Character, *Sei personaggi*, *Novelle per un anno*.

