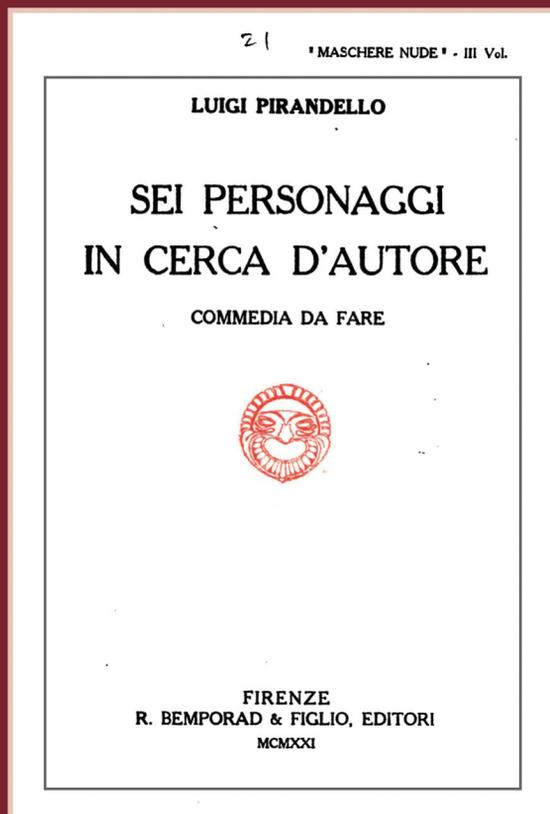


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

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 ACONE (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*
Universal Book s.r.l. Rende (CS)

*

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'</i> <i>nella versione del Figlio)</i>	213
LORENZO RESIO, « <i>Era un pollo come</i> »: <i>Edoardo Sanguineti</i> <i>dal "teatro nel teatro" al "teatro dell'incesto" con 'Sei personaggi.com'</i>	223
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Smascherare il dramma:</i> <i>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, « <i>Giù il sipario</i> ». <i>Personaggi, cifre, motivi</i> <i>tra novelle e teatro</i>	267
<i>Abstracts</i>	279

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.

ROSA GIULIO, *I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo* • SILVIA ACOCELLA, *Sei personaggi in cerca di schermo* • BEATRICE ALFONZETTI, *L'ultima risata. La Figliastra e le altre, tra fine e finali* • ANDREA AVETO, *12 dicembre 1921: la prima genovese di 'Sei personaggi in cerca d'autore' (con un allegato)* • RINO CAPUTO E ANGELO FÀVARO, *I 'Sei personaggi' di Pirandello. Dialogo critico* • GRAZIELLA CORSINOVÌ, *La creazione del "personaggio": sintesi e reinvenzione geniale di fonti culturali multiple attraversate dal brivido del paranormale* • PASQUALE DE CRISTOFARO, *Sei personaggi, tre congetture e un azzardo* • ANGELO FÀVARO, *'Sei personaggi in cerca d'autore': violazione/capovolgimento della tragedia nel pirandelliano teatro del dubbio* • ISABELLA INNAMORATI, *Rovesciare la prospettiva. Note su 'In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi' per la regia di Luca Ronconi* • LORENZO MANGO, *I 'Sei personaggi' secondo Memè Perlini* • MARCO MANOTTA, *Marionette in cerca d'autore. Un'Elettra per Pirandello* • ALDO MARIA MORACE, *Sulla variantistica dei 'Sei personaggi'* • FLORINDA NARDI, *Sei personaggi in cerca di scena* • PAOLO PUPPA, *Il Figlio ('Sei personaggi in cerca d'autore' nella versione del Figlio)* • LORENZO RESIO, *«Era un pollo come»: Edoardo Sanguineti dal "teatro nel teatro" al "teatro dell'incesto" con 'Sei personaggi. com'* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Smascherare il dramma: la regia di Carlo Cecchi dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'* • ANTONIO SICHERA, *I 'Sei personaggi' tra intelligenza e pathos* • MONICA VENTURINI, *«Giù il sipario». Personaggi, cifre, motivi tra novelle e teatro* • Abstracts.