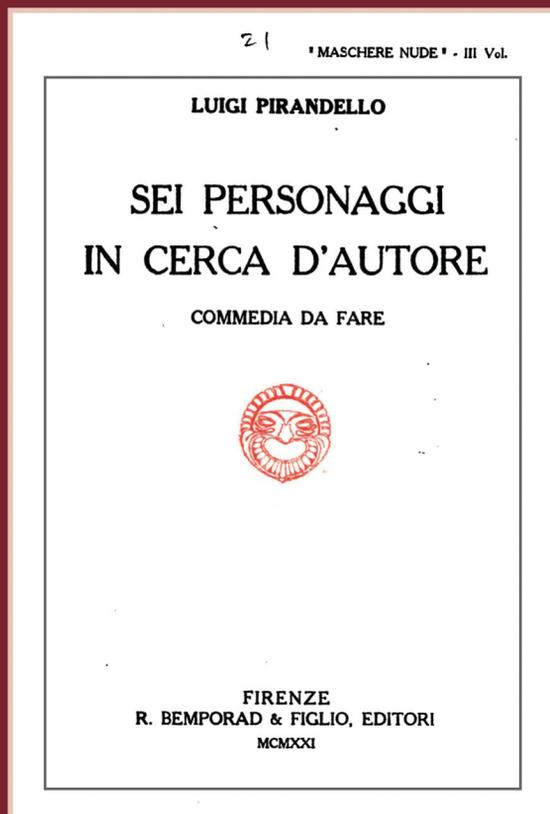


# *I Sei personaggi* di Pirandello dalla scena allo schermo

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](http://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](http://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

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.<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> 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».<sup>2</sup> 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

<sup>2</sup> 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 scenico<sup>3</sup>. 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

---

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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 cifrerà 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

<sup>4</sup> 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 Figliastra, 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.<sup>5</sup> 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).<sup>6</sup> 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

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Per agevolarne 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 varii*, 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». <sup>7</sup> Alle risate dell'allegria famigliola risponderà la terribile, «nera marea» della folla degli invitati con un'enorme, sardonica, collettiva risata di

<sup>7</sup> 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 tarlata 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».<sup>8</sup>

### 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».<sup>9</sup> 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

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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;<sup>10</sup> 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

---

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.

<sup>11</sup> 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 scoprirti 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».<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Secondo, quindi, la Corsinovi, i due autori, lo spagnolo e l'italiano, peraltro quasi coetanei (il primo precedeva di soli tra anni il secondo),

<sup>12</sup> 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.

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

<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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*.<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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;<sup>19</sup> 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».<sup>20</sup>

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.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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'epoca<sup>21</sup>.

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.<sup>22</sup> 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

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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».<sup>23</sup>

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:

---

<sup>23</sup> 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».<sup>24</sup> 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.

<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup>

### 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.<sup>26</sup> «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

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

<sup>26</sup> 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 Figliastro, 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.<sup>27</sup>

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

<sup>27</sup> 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 «sporcandola 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 rifugono 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.<sup>28</sup> 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

---

<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> 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

<sup>29</sup> Vd. L. RONCONI, *Teatro della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari 2012.

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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 pirandelliana<sup>32</sup>. 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».<sup>33</sup>

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,

<sup>31</sup> 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).

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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)<sup>35</sup>; al di là del falso splendore, spettacolarizzato da ricchi produttori, vanitose

---

<sup>34</sup> *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.

<sup>35</sup> 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»<sup>36</sup>; *Si gira...* è «il romanzo della piena coscienza storica del presente e, contemporaneamente, della non conciliazione con esso»<sup>37</sup>; 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»<sup>38</sup>; «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

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

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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»<sup>39</sup>; «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 correivano volentieri nel loro culto della "macchina" proprio in quegli anni, adeguandosi alle nuove leggi della meccanizzazione: la velocità, il rumore, la violenza»<sup>40</sup>; *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»<sup>41</sup>.

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

<sup>39</sup> 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.

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

<sup>41</sup> 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 sofferenti<sup>42</sup>.

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.<sup>43</sup>

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

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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». <sup>44</sup> 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.

---

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

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.