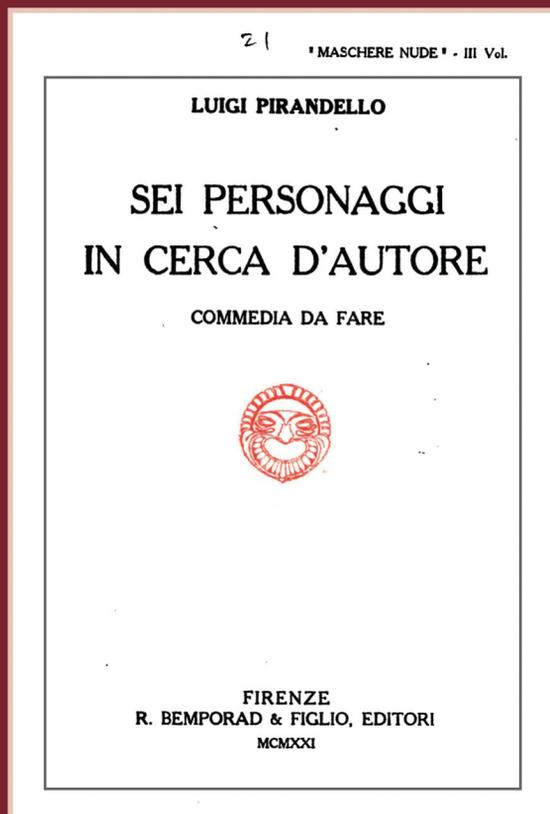


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

Introduzione e cura di
Rosa Giulio



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIII • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

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

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

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

Redazione / *Editorial Board*

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

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

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

Revisori / *Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

I SEI PERSONAGGI
DI PIRANDELLO
DALLA SCENA ALLO SCHERMO

Introduzione e cura di
Rosa Giulio

XXIII – 2022

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIII – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

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

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

*

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

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

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

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. Rende (CS)

*

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

INDICE

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

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

Antonio Sichera

I SEI PERSONAGGI TRA INTELLIGENZA E PATHOS

1. *Posture ermeneutiche*

Ci sono molti modi per avvicinarsi a un grande testo. Essi vengono codificati in genere grazie alle tipologie della critica letteraria: dalla critica stilistica a quella semiotica, da quella biografica a quella simbolica, dalla storico-sociale alla psicoanalitica, e così via. A tale classificazione manca però spesso una risalita fenomenologica verso la cosa stessa (*die Sache selbst*),¹ ovvero un tentativo non ingenuo di tematizzazione di quell'esperienza del testo e della letteratura che precede ogni formalizzazione e che si protende dal lato del fruitore così come da quello del *poietes*. Si tratta di un'esperienza che ha a che fare ovviamente con i sensi, con le emozioni, con il nostro modo primario di essere-nel mondo, se le emozioni sono la testimonianza sorgiva del campo organismo-ambiente,² se la *Befindlichkeit* sta in definitiva alla base dell'esserci.³ Si tratta di un'esperienza negata dal critico proprio mentre viene vissuta

¹ Lo *Zurück zu den Sache selbst*, ovvero il ritorno alla cosa stessa è un motivo (di derivazione hegeliana) fondamentale in tutta la filosofia fenomenologica, da Husserl a Heidegger a Merleau-Ponty. Esso indica in buona sostanza la pretesa teoretica propria dell'atteggiamento fenomenologico, quella di un ritorno alle precondizioni originarie dell'esperienza e della conoscenza stessa.

² L'idea che le emozioni testimonino l'esistenza del campo O/A e quindi siano l'attestazione sorgiva di ogni forma di esperienza del mondo, intesa come esperienza di contatto, è sviluppata dal punto di vista gestaltico in F. Perls – R. Hefferline – P. Goodman, *Gestalt Therapy. Excitement and Growth in the Human Personality* (ed. or. 1951), The Gestalt Journal Press, New York 1994.

³ Per *Befindlichkeit* intendo qui la 'situazione emotiva' inclusa tra quelli che potremmo chiamare i 'trascendentali' del *Dasein* in *Sein und Zeit*. Dal mio punto di vista si tratta di una intuizione dell'originarietà del corpo senziente nella costituzione della soggettività.

con immediatezza sia da chi crea, sia da chi legge o fruisce. Come se l'oggettivazione critica non sopportasse la pressione del *pathos*, come se non si potesse prendere atto della dimensione patica originaria del pensiero.⁴ Lo studioso accurato stenta insomma ad addentrarsi nell'*Anwendung*, che rappresenta invece la zona decisiva della prassi ermeneutica secondo Gadamer.⁵

Ma che vuol dire *Anwendung*, ovvero 'applicazione' dal punto di vista ermeneutico e, soprattutto, che cosa può significare per noi, oggi? Intanto è bene chiarire che non si tratta di un'azione di tipo antifilologico, né di una sorta di giunta finale alla spiegazione testuale e alla comprensione critica. Quando parliamo di *Anwendung* (o di *Applikation*) noi alludiamo a una condizione originaria dell'interpretare, legata all'esistenza storica dell'interprete stesso. In quanto ci avviciniamo ad un testo a partire dal nostro abitare in un tempo e in uno spazio precisi, nel quadro di una necessaria storicità, siamo soggetti di un'*Anwendung*, di una relazione segnata dal 'qui e ora' del nostro essere come un corpo vivente nel mondo, tra-altri.⁶ In quanto ci siamo e leggiamo, applichiamo. Ciò vuol dire che ogni forma di neutralità critica rappresenta una chimera. I testi vengono (salutarmente) 'sporcati' dalla realtà di chi li legge. Senza questa scia fangosa dell'esistenza, d'altronde, i libri, anche i grandi libri, rimarrebbero lettera morta. Quello dell'*Applikation* è insomma il fango della creazione, quell'humus principale che consente la vita stessa dei testi, la loro trasmissione storica tra generazioni diverse.

2. Dall'applicazione degli interpreti all'applicazione dell'esistenza creatrice

Nasce da qui la perorazione gadameriana per il ritorno allo spirito dell'ermeneutica giuridica e dell'ermeneutica biblica, ovvero il nesso stringente prospettato in *Wahreit und Methode* tra applicazione e vita. Un testo vive lì dove l'interprete lo applica alla condizione di coloro che ne sono gli

⁴ A questo proposito cfr. il classico M. Zambrano, *L'uomo e il divino* (ed. or. 1955), Edizioni Lavoro, Roma 2008.

⁵ Cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000 (ed. or. 1960), pp. 635-703. Quello dell'applicazione è per Gadamer il problema ermeneutico fondamentale, in quanto «Verstehen ist hier immer schon Anwenden» («Comprendere significa sempre, necessariamente, applicare», secondo la libera ma efficace traduzione di Vattimo, ivi, pp. 638-639).

⁶ Preferisco indicare la costitutiva relazionalità dell'esserci alludendo alla categoria buberiana di *Zwischenheit*, e soprattutto alla fenomenologia di Bin Kimura, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, tr. it. di L. Capponcelli, Il Pozzo di Giacobbe, Trapani 2013.

ascoltatori, i fruitori, in qualche modo i beneficiari. La legge non ha nessun senso fuori dalla sua applicazione da parte del giudice. La Bibbia è solo un libro come tanti se non viene spezzata e pregata in un'assemblea liturgica in cui l'omileta interpreta il significato del testo nella vita della sua comunità, di coloro che insieme a lui celebrano il rito. 'Questa' situazione, 'questa' comunità, 'questa' persona sono il punto di arrivo ma anche la cartina di tornasole di un autentico esercizio ermeneutico. È un punto molto chiaro, ma proverei a spingermi più in là.

Nella prospettiva di Gadamer si tratta infatti della 'tradizionale' applicazione di una *Gestalt* testuale a una condizione altra, temporalmente distante dalla totalità originaria ma ad essa riportabile attraverso la mediazione vivente dell'interprete. L'esistenza però – lo accennavamo – non si trova solo alla fine del processo ma anche al suo inizio. Se riportata alla sua genesi dall'inevitabile caos primitivo, l'opera è generata da e dentro un'esistenza (e il suo darsi), affonda le proprie radici segrete e non formalizzabili in un'esperienza umana che in maniera imprevedibile e per molti versi inafferrabile si racconta nel testo e ne rappresenta la linfa. Ciò ovviamente riveste un interesse speciale e stringente nel caso dei grandi classici, delle poesie e delle prose insignite di quel valore di presenza assoluta, autentica, che le rende 'classiche' appunto. Ora, tale dominio è stato di regola territorio di caccia della critica biografica, o psico-biografica, fondata sull'equivalenza tra le vicende dell'esistenza dell'autore in quanto soggetto biografico e quella falda oscura da cui l'opera è germinata. Ma è un'equivalenza giustificata, plausibile? O non si tratta in verità di una semplificazione e di una riduzione rozza dell'opera ai fatti della vita? Nel suo tessuto profondo, una grande opera racconta un'esperienza umana complessa e contraddittoria che non è riconducibile ai fatti della biografia. Bensì a una energia che conferisce al testo la capacità di raccontare una condizione umana, di dare voce e parola a un'esperienza della vita che ci accomuna, che ci rende solidali con la sua parola. Il classico si innesta e germoglia non sui dati della vita del suo autore biograficamente inteso, ma sul modo in cui egli ha vissuto l'esperienza sottesa e l'ha fatta diventare una via umana di espressione e di comprensione di sé. Nel suo dispiegarsi il testo conferisce e offre parole a una manifestazione del nostro essere al mondo. In questo senso la racconta e la esprime. Il suo punto fermo, il suo appiglio iniziale non è nel linguaggio, nel suo scavo – al contrario di quanto ha pensato e praticato molto Novecento – ma nell'anima del suo autore, nella maniera in cui egli (o ella) ha vissuto e sentito una condizione, mettendovi parole nelle quali ci riconosciamo. E ciò accade perché

ne siamo in qualche modo, inconsapevolmente, raccontati. Basta leggere *Il dolore* di Ungaretti per capirlo, per intendere quel che fa di un'opera importante un'opera che resta, a motivo del suo essere piantata nell'umano, nella sua consistenza ultima, nel suo aggancio all'essere inesprimibile. C'è un sentire il mondo, personalissimo e per molti versi inaccessibile, alla base dei testi che rimangono. E le loro parole ne rappresentano un'epifania autentica, non meramente tecnica o retorica, che consente a distanza di anni, di secoli o di millenni un riconoscimento duraturo.

Non si dà ermeneutica, in questa prospettiva, senza una costitutiva dimensione patica della lettura, un sentire a cui l'interprete è condotto, è appellato dal testo stesso.⁷ Bisogna rifare la stessa strada, bisogna 'sentire' il testo per intenderlo. Si devono porre in esercizio una ragione e un pensiero messi in moto – come sempre è stato in verità – dal pathos, dalla chiamata irrinunciabile della vita. Tale sprofondamento richiesto a qualunque mediazione critica di un grande classico non deve essere ridotto ad una banale versione dell'empatia. Nel movimento che sto provando a descrivere il testo si intende mentre lo si sente. La razionalità critica e la sua configurazione patetica sono inscindibili. Questo 'sentimento del testo' lo conosce, non come una *Einfühlung* romantica volta ad una pura conoscenza di sé,⁸ ma come una sintonizzazione reale con quel che il testo dice di una determinata forma dell'esperienza, di una fenomenologia che 'ci' riguarda in quanto uomini. Da questo punto di vista l'*Anwendung* è effettivamente un rivolgersi, un girarsi verso una parola che chiama alla scoperta, o meglio alla ricerca umile e irrinunciabile di un fondo ultimo, di una musica non formalizzabile che spira dal testo e lo rende oggi ancora un'esperienza per noi.⁹ Questo ri-volgimento

⁷ Per il nesso tra *pathos* e pensiero restano dal mio punto di vista decisive le pagine di M. ZAMBRANO, *L'uomo e il divino*, Edizioni Lavoro, Roma 2008.

⁸ La valenza conoscitiva del sentimento è stato un guadagno romantico, dal Kant dell'*Urteilskraft* in poi, senza dimenticare – nel contesto italiano – il rilievo della linea Vico-Leopardi. L'accezione in cui ci si riferisce qui al sentimento non è però quella romantica. Non si tratta infatti del sentimento come puro organo della conoscenza, in una chiave fondamentalmente 'gnostica', bensì della dimensione pratica del sentire, inteso come quel movimento che pone il soggetto in un rapporto morale con il suo stesso essere, ne orienta la vita, perché l'opera intercetta e interpreta il *pathos* proprio dell'esistere, del nostro essere-alla-vita (Mazzarella).

⁹ Ho cercato di sviluppare questa prospettiva in A. SICHERA, *Venire alla poesia come venire all'umano. In dialogo con La parola necessaria*, in *Metafisica dell'immanenza. Scritti per Eugenio Mazzarella. Poesia e natura* (vol. III), Mimesis, Milano 2021, pp. 445-454.

non annienta la filologia ma ne rappresenta l'inveramento.¹⁰ La dedizione assoluta alla parola, alla lettera del testo si comprende e si attiva in maniera autentica in forza di un sentire che la oltrepassa e la fonda, trasformandola ogni volta in un ascolto autentico, in un servizio inesausto e felice.

3. La 'società' dei Sei personaggi

Proviamo ora ad accostarci, nel senso dell'*Anwendung*, a un classico della drammaturgia contemporanea quale è *Sei personaggi in cerca d'autore*, ingegnandoci a leggere in controluce il ventaglio delle esperienze umane 'raccontate' in questo grande testo e ancora capaci di parlarci. Partirei intanto dall'estrema significatività simbolica per noi di una storia di dispersione, di spaesamento, di frammentazione. Il primo orizzonte in cui collocare il dramma è infatti quello del caos delle storie e delle relazioni. C'è una babele (tutta pirandelliana) all'inizio dei *Sei personaggi*. Spira un'aria di sconvolgimento, di incomprendibilità, di ricerca. Ci sono donne e uomini che non hanno centro, perduti nel nulla dell'effimero o nella percezione di un dolore oscuro e immedicabile. Ma l'impressione di fondo è quella di una piccola *societas* divisa in gruppi, frammentata, dove è difficile costruire le condizioni del dialogo, in primo luogo tra attori e personaggi. Una miniatura profetica, insomma, di una realtà che la modernità più matura ha sperimentato e sperimenta. La realtà di individui privi di riferimenti; di vissuti difficili, dolorosi, inesprimibili o tesi disperatamente all'espressione; di gruppi sociali e comunità di diversa provenienza geografica e culturale, che vivono la loro diversità come distanza, come fonte di incomunicabilità, perché dialogare tra diversi è la cosa più faticosa, è la vera sfida del tempo della frammentazione.¹¹

In questo quadro viene alla ribalta del dramma una vicenda fosca, complicata, nella quale sono coinvolte due famiglie, formatesi a partire da un medesimo nucleo in tempi diversi e poi riunite per iniziativa del Padre in una forma di famiglia allargata *ante litteram*. Gli esegeti dei *Sei personaggi*, fino

¹⁰ Per una rilettura nei termini di Benjamin dell'inabissamento nella parola del testo, come autentica filologia cfr. A. SICHERA, *Benjamin, la critica, la crisi*, in *Parole e sconfinamenti. Studi offerti a Nunzio Zago*, a cura di M. Sturiale e G. Traina, Euno, Leonforte 2014, pp. 376-389.

¹¹ Fondamentali le pagine dedicate a questo tema in G. SALONIA, *Dialogare nel tempo della frammentazione*, in *Impense adlaboravit*, a cura di F. Armetta e M. Naro, Pontificia Facoltà di Sicilia, Palermo 1999, pp. 571-585.

ai nostri giorni, si sono spesso soffermati sulle corrispondenze tra la famiglia della *pièce* e la famiglia dell'autore, il Prof. Luigi Pirandello. È una pista che potrebbe a prima vista sembrare un'autostrada, ma che porta con sé i limiti di un'ermeneutica psico-biografica della sostanza umana di una grande opera, limiti a cui accennavo poco fa. Basti dire, a tal proposito, che la struttura e i ruoli di questa famiglia – come ho già dimostrato altrove – sono tratti pari pari da Dostoevskij.¹² Corrispondono cioè, con una perfetta geometria, pur semanticamente antifrastica, a quelli della famiglia allargata formata dal consigliere Marmelàdov in *Delitto e castigo*. È una zona del romanzo dostoevskijano che Pirandello tenne costantemente presente lungo il proprio percorso, tanto da citarla quale *exemplum* massimo dell'arte umoristica nel suo saggio più famoso.¹³ Pensiamoci un attimo. C'è una famiglia originaria, di cui rimangono sulla scena due membri (un padre e una figlia in *Delitto e castigo*, un padre e un figlio nei *Sei personaggi*); e c'è una seconda famiglia, formata da una madre e da tre figli (Katerina Ivànovna e i suoi ragazzi in Dostoevskij; la Madre con la Figliastro, il Giovinetto e la Bambina in Pirandello). Anche la famosa scena del bordello, che ha fatto versare fiumi d'inchiostro sulla presunta implicita allusione (più o meno inconscia) al rapporto tra papà Luigi e la figlia Lietta, deve essere coerentemente inquadrata nella cornice tutta letteraria del grande romanzo russo, dove il cuore della vicenda è appunto la prostituzione della figlia Sonja, forzata alla frequentazione del bordello dalle condizioni economiche della famiglia, estremamente indigente. La stessa dinamica che porta la Figliastro a diventare una delle ragazze di Madama Pace. Ad approfittare della posizione della figlia, a sfruttarla proprio nella sua torbida qualità di cocotte è in entrambi i testi la figura paterna: Marmelàdov non si fa scrupolo di servirsi dei soldi di Sonja per pagarsi da bere, per ubriacarsi; il Padre, pur senza saperlo, si trova nella condizione di

¹² Cfr. A. SICHERA, *Di Dostoevskij, dell'arte e dell'Edipo. "Sei personaggi in cerca d'autore" 1921*, RLI, XXXIII, 1, 2015, pp. 77-90.

¹³ Di Marmelàdov sarà la battuta citata nell'*Umorismo* del 1920 quale complemento dell'esempio pirandelliano della «vecchia signora» teso alla distinzione tra avvertimento e sentimento del contrario: «Signore, signore! oh! Signore, forse, come gli altri, voi stimate *ridicolo* tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica; ma per me non è *ridicolo*, perché io *sen*to tutto ciò...» – Così grida Marmeladoff nell'osteria, in *Delitto e Castigo*[3] del Dostoevskij, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi. E questo grido è appunto la protesta dolorosa ed esasperata d'un personaggio umoristico contro chi, di fronte a lui, si ferma a un primo avvertimento superficiale e non riesce a vederne altro che la comicità» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, a cura di S. Guglielmino, Mondadori, Milano 1986, pp. 135-136).

usare il corpo della Figliastra. Senza questi argini letterari, nitidi e definiti, si rischia di far precipitare la storia nell'indistinto di un inconscio incestuoso, di una rozza pulsione di stampo edipico frutto deviato della psiche dell'*auktor*. Ma come si vede le cose sono molto più sfumate e complicate.

4. *La comprensione impossibile: coppia genitoriale e integrazione*

Quel che è certo è che si tratta di una famiglia molto problematica, dove l'integrazione tra il figlio del primo matrimonio e i figli del secondo pare impossibile. Anche a questo proposito potrebbe pensarsi ad una naturale rivalità tra figli di letto diverso, ma come sappiamo oggi dagli studi più avanzati di psicoterapia familiare una tale lettura intrapsichica appare enormemente semplicistica. In un'ottica sistemica, e soprattutto in una chiave gestaltica, le difficoltà relazionali tra i figli sono dinamicamente connesse con i disagi relazionali della coppia genitoriale. Dove l'intesa manca, è bloccata, dove l'incomprensione reciproca la fa da padrona, la frammentazione non diventa condizione di libera soggettività ma di fatica relazionale anzitutto al livello della generazione successiva, quella dei figli conviventi. E nel dramma di Pirandello si trova una spia precisa a questo proposito, come un vissuto di fondo e insieme una diagnosi di una condizione per noi ancora vivissima. Tra il Padre e la Madre si è alzato il muro gelido dell'incomunicabilità perché lei si è sentita coartata da lui, costretta a piegare la propria volontà ai disegni del marito («Mi costrinse, mi costrinse ad andar via con quello! [...] Mi costrinse, mi costrinse, e ne chiamo Dio in testimonianza»),¹⁴ e perché lui, al contempo, non si è mai sentito compreso da lei, non ha mai trovato in lei l'alterità di un dialogo, di un rimando di parola («IL PADRE Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! Guardi: la mia pietà, tutta la mia pietà per questa donna (*indicherà la Madre*) è stata assunta da lei come la più feroce delle crudeltà! [...] LA MADRE Mi dica lei, signore, se potevo indovinare in lui tutto questo sentimento. IL PADRE Appunto questo è il tuo torto, di non aver mai indovinato nessuno dei miei sentimenti»).¹⁵ Tra la passività pesantemente carnale della donna e l'attivismo razionale, spirituale dell'uomo – mantenuti

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere nude*, vol. II, a cura di A. D'Amico, Mondadori, Milano 1999, pp. 965-966 (si tratta della sezione *Note ai testi e varianti*, in cui viene ristampata la *princeps* Bemporad 1921).

¹⁵ Ivi, p. 969 e p. 975.

da entrambi in una zona di privatezza estrema, non condivisi – si è formata una sorta di cortina invisibile, fonte di amarezza e di inimicizia. Come a dire che i *Sei personaggi* ci raccontano la vicenda di un analfabetismo affettivo e comunicativo che non riesce a mettere gesti e parole tra le alterità, chiude la porta dell'essere della coppia genitoriale e crea quell'atmosfera di immobilismo e di vischiosità relazionale che, come un'aria irrespirabile, inquina il sottosistema dei figli e crea una reciproca impossibilità di contatto. Dove non si mettono parole buone per darsi, dove non si rischia l'espressione della differenza, la complessità diventa motivo di divisione. Ma ciò vuol dire che la serenità interna al nucleo dipende dalle relazioni e dal loro profilo, dalle parole e dalla loro eco, e non da condizioni esterne e strutturali. Nessuna famiglia è condannata a essere infelice. Ma qui il discorso si amplia, l'*Anwendung* può ulteriormente approfondirsi.

5. Oltre Freud

L'incontro impossibile tra il Padre e la Madre si riflette sulla condizione attuale della famiglia allargata nel suo complesso, ma nella propria consistenza originaria tocca profondamente anzitutto i rapporti interni al triangolo iniziale Padre-Madre-Figlio, riversandosi poi sulle relazioni Padre-Madre-Figlia. È qui che il Pirandello dei *Sei personaggi* fa i conti con l'Edipo. Si tratta di un aspetto decisivo del dramma. Il mito di Edipo è infatti chiaramente e a più riprese evocato. Basti pensare all'allontanamento del figlio dalla coppia genitoriale; al suo allattamento e alla sua crescita in campagna, fuori dalla cerchia urbana in cui vivono il Padre e la Madre; al vocabolario della cecità e dell'accecaimento usato dal Padre in riferimento alla sua smania di sapere, alla sua *vis* indagativa, tutta 'al maschile', che lo pone in contatto con la miseria umana, con una forma bestiale del desiderio e con la necessità di accecarsi, per possedere il corpo dell'altra e per vivere. Non sfugga però come l'eziologia dell'Edipo sia nei *Sei personaggi* profondamente diversa. Com'è noto, Freud aveva interpretato il mito antico quale racconto emblematico di una configurazione primaria di tipo intrapsichico, generata a livello pulsionale da un istintivo odio del figlio nei confronti del padre, frutto del desiderio del corpo materno, e da pulsioni di segno rovesciato nella figlia (pur nel quadro di una irrisoluzione strutturale, a motivo dell'impossibilità per la bambina dell'angoscia di castrazione, che provoca nel figlio maschio un progressivo riequilibrio, con successiva, seppur problematica, identificazione

con la figura paterna). La rimozione del complesso edipico sarebbe l'evento originario nella formazione dell'inconscio; la sua difficile gestione creerebbe le condizioni della psicopatologia; la sua risoluzione nel senso del contenimento e della frustrazione rappresenterebbe il paradigma di una inconciliabilità irrisolvibile tra desiderio e realtà e dunque di una strutturale infelicità degli umani, mitigabile ma mai superabile.

Non si tratta come è noto solo di una questione psicologica. Seppur messa in questione dalla psicoanalisi contemporanea, la narrazione edipica costruita da Freud ha plasmato l'immaginario culturale della modernità più matura. Abbiamo pensato, quasi al di là di noi, di essere abitati fin dal seno materno da forze profonde e incontrastabili, volte ad una destabilizzazione patologica della soggettività e ad una costituzione della convivenza contraria al desiderio e alla felicità individuale, contrapposta all'ordine sociale e infine componibile solo grazie ad una istanza superegoica. Da un punto di vista simbolico l'Edipo ha rappresentato il segno di una frattura epocale: quel che accade tra un figlio e un padre, tra una figlia e una madre, ciò che avviene all'incrocio delle loro vite segna la storia umana e la pone sotto il sigillo dell'ambiguità emotiva, della lotta violenta, dell'incomprensione radicale del femminile e della sua portata. È in questo quadro che bisogna intendere la rilettura pirandelliana, che cambia radicalmente il quadro di riferimento, in linea con il pensiero psico-evolutivo più aggiornato. Pirandello capisce e dice che l'Edipo non è un destino ma una distorsione relazionale, alla cui fonte non sta un impulso irresistibile all'odio o all'amore, bensì una relazione insoddisfacente e senza contatto pieno e nutriente fra un uomo e una donna, fra uno sposo e una sposa.¹⁶ L'Edipo comincia là dove il Padre non si sente accolto e capito dalla sua donna, e a propria volta non può capire il mondo della Madre. I loro sentimenti, e i loro corpi dunque, non si sono a fondo riconosciuti e sostenuti. Questi corpi non fusi nella relazione di coppia non possono essere corpi 'per' qualcuno. Il figlio non può percepirla

¹⁶ Penso qui ovviamente alle acquisizioni dell'Infant Research, del Gruppo di Losanna e della teoria evolutiva in Gestalt Therapy. In questo contesto, tra i libri o i saggi di riferimento segnalo: D. STERN, *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Boringhieri, Torino 1987; ID., *La costellazione materna. Il trattamento psicoterapeutico della coppia madre-bambino*, Bollati-Boringhieri, Torino 1995; E. FIVAZ-DEUPERSINGE – A. CORBOZ-WARNERY, *Il triangolo primario*, Cortina, Milano 1999; G. SALONIA, *Il lungo viaggio di edipo. Il trivio della verità e della relazione in L'implicito e l'esplicito in psicoterapia*, a cura di M. Spagnuolo Lobb, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 281-287; G. SALONIA – A. SICHERA, *Edipo dopo Freud*, con una trad. di G. Paduano, GTK, Ragusa 2013.

come corpi di un padre e di una madre: «Non ha fatto forse in modo – grida il Figlio verso il Padre – che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio mai dovrebbe scoprire? Come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella realtà di padre e di madre che noi diamo loro; perché appena questa realtà si scopre, la nostra vita non resta più attaccata che per un solo punto a quell'uomo e a quella donna – tale da far loro vergogna, se noi lo vediamo?». Mettendo da parte il riferimento scontato alla scena primaria, il Figlio dice qui qualcosa che oltrepassa la sua stessa consapevolezza, segnalando una scissione tra umanità e genitorialità che rende impossibile l'integrazione nel compito di cura.

6. *Alle radici dell'Edipo*

Da qui il gesto del Padre, che non tiene conto del corpo in relazione e separa il figlio dalla madre per obbedire ad una *ratio* astratta e inconsapevolmente crudele. Da qui lo smarrimento della Madre, che non difende il figlio in virtù di una simbiosi potente e compensativa, che le impedisce la differenziazione dall'uomo. Da qui la frattura interiore del Padre, l'aridità del sentimento, la mancanza di ogni impeto relazionale e di cura nei confronti del Figlio, che per questo – e non per motivi endogeni e pulsionali – risponde al Padre con la rabbia e il rifiuto: «è cresciuto per sé, a parte, senza nessuna relazione affettiva né intellettuale con me». ¹⁷ Intento a inseguire il bene e la «solida sanità morale», ¹⁸ il Padre resta separato dal suo stesso corpo, che gli ritorna indietro nella forma dell'eros senza relazione. Se un uomo e una donna fondono la loro esistenza in un 'noi' reale, piantato nel corpo, frutto di uno scambio autentico fra un 'io' e un 'tu', il corpo dei figli conoscerà la sicurezza e la protezione di una cura forte e serena, dove la madre potrà toccare nella verità il corpo del figlio e il padre saprà confermare nella spontaneità festosa della carezza e dell'abbraccio il corpo fiorente della figlia. Dove tutto ciò non avviene, il rapporto fra un padre e una figlia giace sotto l'ombra maligna dell'incesto: la scena del bordello di Madama Pace non è l'ineluttabile sbocco dell'Edipo, ma il versante caduco e sbagliato di un incontro desiderato e impossibile. Il Padre e la Figliastro avvinghiati in quella casa chiusa dicono senza mezze misure che non è lì che i corpi di un padre

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 974.

¹⁸ Ivi, p. 972.

e di una figlia si devono incontrare, che la purezza, il sentimento autentico, l'oblatività gioiosa sono venuti meno se ora colui che ha generato e colei che è stata generata (pur simbolicamente) non possono toccarsi e toccare la carne l'uno dell'altro se non sotto il segno di un eros senza affetto e relazione. In questo senso, come in ogni forma di disagio, il grido della madre rappresenta l'allarme del corpo ferito, il sussulto vocale alto e potente che sente ed esprime con immediatezza la distorsione e il rifiuto di un triangolo drammaticamente fallito.

7. *La via del con-sentire*

L'Edipo ha dunque necessariamente a che fare col corpo. Perché la grande scoperta freudiana, nel campo della teoria evolutiva, è quella di aver legato inscindibilmente al corpo e ai suoi cambiamenti lo sviluppo infantile: dalla bocca all'ano ai genitali.¹⁹ Ma si tratta del corpo posto in relazione con l'altro, con la madre anzitutto, e quindi di un corpo che muta in un rapporto costitutivo con l'ambiente e col corpo altrui. Come si sa, però, la considerazione del corpo, e dell'affettività che in esso si esprime, è nelle opere di Freud, in altri contesti, fortemente problematica e negativa. L'idea, pur nelle intenzioni semanticamente neutrale, della perversione infantile, o il pensiero del corpo come fonte autogena di energia pulsionale in un senso totalmente intrapsichico rientrano in un diverso, contraddittorio quadro ermeneutico.

Se si guarda ai *Sei personaggi* a partire da questa dialettica di matrice freudiana, si può agevolmente notare come la doppia spinta appena descritta appartenga costitutivamente al linguaggio del dramma pirandelliano. Da un lato troviamo infatti una visione del corpo inquietante e problematica. Il corpo vi appare quale spinta ad un incontrollato possesso dell'altro («Il dramma scoppia, signore, impreveduto e violento [...] allorché io, purtroppo, condotto dalla miseria della mia carne ancora viva»);²⁰ a un bisogno sessuale incoercibile che produce le più nefaste conseguenze nell'esistenza delle proprie vittime («Ah miseria, miseria veramente, per un uomo solo, non ancora tanto vecchio da poter fare a meno della donna, e non più tanto

¹⁹ Il riferimento obbligato è a S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti* (1900-1905), in *Opere di Sigmund Freud*, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino 1970.

²⁰ Ivi, p. 976.

giovane da poter facilmente e senza vergogna andarne in cerca»);²¹ a un'aggressività competitiva, tesa al limite all'annientamento del corpo d'altri, come emerge nella drammatica colluttazione tra il Padre e il Figlio, che il genitore vorrebbe a tutti i costi costringere a prender parte al dramma («IL PADRE (*afferrandolo per il petto, e scrollandolo*) [...] IL FIGLIO (*afferrandolo anche lui*) [...] IL PADRE (*senza lasciarlo*) [...] IL FIGLIO (*colluttando con lui e alla fine buttandolo a terra presso la scaletta, tra l'orrore di tutti*)»).²² Il corpo appare in tutti questi contesti come peso e maledizione dell'umano, luogo malefico di prigionia, nel quale è impossibile sfuggire al bisogno sessuale e all'espressione aggressiva di una inimicizia regolabile solo sul piano della forza.

Ma si trovano nei *Sei personaggi* anche segnali alternativi alla semantica del 'corpo bestia', portato allo scoperto dalle elucubrazioni del Padre, e poi – agli occhi della Figliastro – scusato con un po' di filosofia a buon mercato («che schifo di tutte codeste complicazioni intellettuali, di tutta codesta filosofia che scopre la bestia e poi la vuol salvare, scusare...»).²³ Basti pensare al tenero abbraccio che la Figliastro riserva alla Bambina («LA FIGLIASTRA (*Corre a prendere la Bambina e la conduce alla vasca, fermandosi, chinandosi davanti alla bambina e prendendole la faccina tra le mani*) [...] (*la abbraccia, stringendosi sul seno la testina di lei*)»),²⁴ dove il riattingimento del contatto con il corpo infantile crea un'atmosfera relazionale e risponde ad una tonalità affettiva opposta a quella dell'ironia sferzante che attraversa come un filo rosso le battute della Figliastro. E basti pensare al silenzio commosso, generato da un pathos eminentemente corporeo, che avvolge tutti i partecipanti all'azione drammatica – attori e personaggi – davanti ai singhiozzi della Madre al cospetto del dolore della figlia: «La Madre, nel sentirle dire così, sopraffatta da un empito d'incontenibile ambascia, che s'esprime prima in alcuni gemiti soffocati, cede alla fine a un pianto perduto. La commozione vince tutti. Lunga pausa». ²⁵ Il corpo 'bestia' è anche il corpo che reagisce con una viscerale condivisione alla sofferenza impressa nella parola e nella voce dell'altro. Un corpo vivente e non un corpo macchina; un corpo dai sensi

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 1043. La colluttazione spinta fino allo scontro, con il Figlio che scaraventa a terra il Padre, è nell'edizione Mondadori 1933.

²³ Ivi, p. 977.

²⁴ Ivi, p. 1039. In Mondadori 1933 si aggiunge «e dondolandola un po'».

²⁵ Ivi, p. 1019.

aperti e non un corpo chiuso nella propria solipsistica smania di possesso; un corpo-per-l'altro e non un corpo-contro-l'altro, la sua realtà, la sua vita.

Pure da questo versante i *Sei personaggi* raggiungono il nostro oggi. Il loro racconto del corpo, la loro oscillazione parla alla nostra, a quella di noi, moderni (forse troppo) maturi, sospesi tra l'enfasi del corpo esposto – che diventa spesso, nella carne o nell'immagine, oggetto di attacco, di violenza, di rifiuto – e la realtà del corpo vissuto, sorgente di ogni relazione autentica e positiva, spazio di qualunque incontro nutriente. Perché solo grazie al contatto con le proprie sensazioni, con i propri sentimenti, si può incontrare non il simulacro dell'altro ma la sua concretezza, la sua verità; si può fare un'esperienza liberante del proprio essere al mondo.

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.