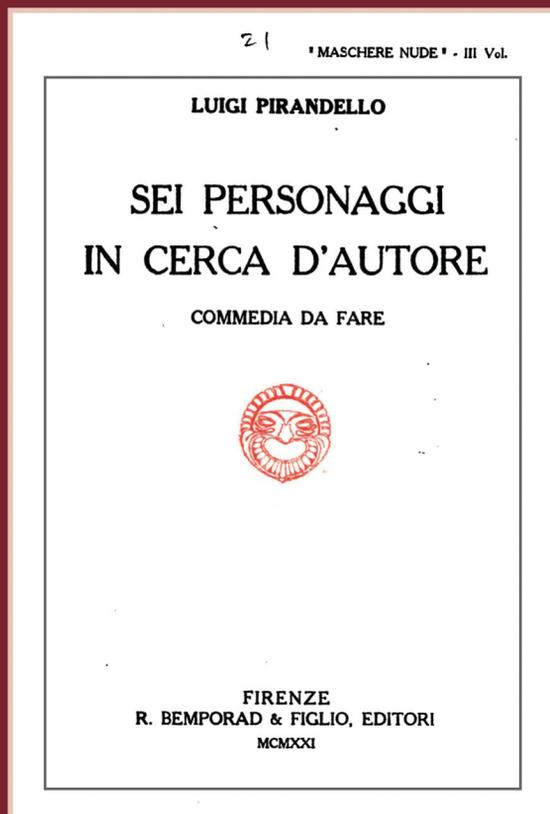


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

Introduzione e cura di
Rosa Giulio



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIII • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

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

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

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

Redazione / *Editorial Board*

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

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

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

Revisori / *Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

I SEI PERSONAGGI
DI PIRANDELLO
DALLA SCENA ALLO SCHERMO

Introduzione e cura di
Rosa Giulio

XXIII – 2022

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIII – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

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

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

*

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

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

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

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

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

*

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

INDICE

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

MARCO MANOTTA, <i>Marionette in cerca d'autore.</i> <i>Un'Elettra per Pirandello</i>	173
ALDO MARIA MORACE, <i>Sulla variantistica dei 'Sei personaggi'</i>	183
FLORINDA NARDI, <i>Sei personaggi in cerca di scena</i>	201
PAOLO PUPPA, <i>Il Figlio ('Sei personaggi in cerca d'autore' 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

Annamaria Sapienza

SMASCHERARE IL DRAMMA:
LA REGIA DI CARLO CECCHI DEI *SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE*

Nel panorama teatrale contemporaneo Carlo Cecchi rappresenta una figura non facilmente inquadrabile, per stile e per genere, che ha attraversato oltre mezzo secolo di spettacolo. Attore e regista teatrale, con numerose esperienze nel cinema e più recenti incursioni nella fiction, Cecchi ha avvicinato con sguardo libero il repertorio di tradizione e gli slanci dell'avanguardia costruendo una personalissima cifra autoriale che ha creato un modello teatrale non replicabile. Una costante inquietudine e una certa insofferenza verso ogni psicologismo restituiscono il profilo di un attore che rivela quasi con sfacciata irriverenza l'impossibilità della recitazione di essere espressione naturale, nonché di un regista che trasgredisce costantemente l'inseguimento di una forma ideale. Da tale atteggiamento emerge la contraddizione insanabile di un artista sospeso tra la necessità di vivere la scena e il bisogno di rivelarne gli equivoci, con totale abbandono all'imprevedibilità della creazione teatrale, a quel divenire incerto dove tutto (attore, regista, testo, spazio, pubblico) confluisce nel mistero dell'evento teatrale.¹

La formazione artistica di Cecchi si compone di riferimenti e ambiti molto distanti tra loro (dal teatro popolare napoletano al teatro politico, dai testi classici alle destrutturazioni della scrittura scenica, dai circuiti ufficiali agli spazi off) che costruiscono nel tempo un profilo d'attore particolarmente flessibile e privo di pregiudizi, capace di avvicinare ogni fenomeno con personale, e spesso divergente, invenzione.² Come da lui stesso dichiarato

¹ A. PETRINI, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'Asino di B.», n. 3, luglio 1999, pp. 27-79; C. SCHEPIS, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana*, FUP, Firenze, 2017.

² *Carlo Cecchi. Nota biografica*, a cura di C. SCHEPIS, in www.nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, (url consultato il 13/9/2021).

a proposito degli stimoli decisivi ricevuti nel corso della carriera, le regie di alcuni spettacoli di Peter Brook, il lavoro di costruzione del Living Theatre e l'universo multiforme di Eduardo De Filippo (questi ultimi due vissuti come esperienza diretta) costituiscono i cardini essenziali per comprendere l'idea di teatro elaborata e messa in pratica nel tempo. Al di là di macroscopiche differenze, gli esempi citati hanno come denominatore comune una intensa relazione con il pubblico e, soprattutto, una «centralità marginale»³ dell'attore che costituisce l'unità di misura dello spettacolo. Tale definizione, nella quale l'aggettivo allude alla possibilità di attraversare territori espressivi e produttivi non regolari, «vale anche a definire complessivamente il teatro di Cecchi, che esclude sia lo sperimentalismo solo scenico delle avanguardie sia il monumentalismo registico degli stabili e della tradizione Costa-Visconti-Strehler».⁴ La metodologia della costruzione teatrale può dirsi coerente dalla fine degli anni Sessanta fino ad oggi, nella misura in cui lo spettacolo si fonda sulla spinta centripeta dell'attore e del suo dominio creativo, cogliendo spazi tragici e comici, registri colti e popolari che amplificano la dimensione ludica della finzione scenica.⁵ Ed è su questa visione, impegnata a sovvertire rigide classificazioni, che si fonda la scelta dei testi appartenenti al repertorio di Pirandello, baluardo ineludibile quanto temuto per ogni artista del teatro, che rivela sin dall'inizio una precisa scelta di campo nella realizzazione scenica.

L'avvicinamento di Cecchi a Pirandello si articola, fino ad oggi, in soli tre esempi distribuiti in un ampio arco di tempo: *L'uomo, la bestia e la virtù* (1976), *Sei personaggi in cerca d'autore* (2003) e *Enrico IV* (2017). Si tratta di versioni che hanno avuto molteplici riprese nel corso degli anni, unanime successo di pubblico e di critica, nonché una circolazione internazionale grazie a fortunate tournée.⁶ Tuttavia, la scelta resta il frutto di una relazione tormentata con l'autore siciliano, un rapporto che da un lato non può negare il fascino di un universo drammatico sofisticato come pochi, dall'altro rivendica la possibilità di una personale deviazione da abituali chiavi di lettura:

³ F. ANGELINI, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, in «Scena», n. 3/4, 1978, p. 36; A. BANDETTINI, *Il teatro è un triangolo (intervista a Carlo Cecchi)*, in «la Repubblica.TV», 24/12/2018.

⁴ *Ibid.*

⁵ Sulle fasi fondative del teatro di Carlo Cecchi si segnala C. CECCHI, *Il Granteatro*, in *L'avanguardia teatrale in Italia, materiali 1960-1976*, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1977, pp. 373-405.

⁶ Intervista radiofonica di R. Ruggeri a Carlo Cecchi su «Zazà-Cultura, società, meridione e spettacolo», in www.raiplayradio.it, 4 marzo 2018 (url consultato il 22 settembre 2021).

«Con Pirandello – dichiara Cecchi - ho un rapporto doppio: lo considero, come tutti, il più grande autore italiano. E il più insopportabile».⁷

La prima tappa segnata da *L'uomo, la bestia e la virtù* rivela la chiave antinaturalistica che caratterizza in assoluto le regie e le interpretazioni di Cecchi rispetto a un autore tra i più rappresentati al mondo. L'allestimento, ricostruendo a tinte forti un interno fatto di oggetti di dubbio gusto, accentua l'ipocrisia di una società borghese marchiata da maschere grottesche, tecnicamente indossate dagli attori in scena. Una lettura, dunque, che prende le distanze da ogni moralismo o tensione psicologica allontanando il pubblico da eventuali coinvolgimenti emotivi con i protagonisti. Il confronto con *Sei personaggi in cerca d'autore*, la più celebre opera drammatica pirandelliana responsabile di aver fortemente condizionato il corso del teatro europeo del Novecento, giunge solo molti anni dopo, quando Cecchi è in un momento ormai maturo della carriera. Nel 2003 egli ha un'esperienza d'attore pluridecennale alle spalle, in teatro e al cinema, e ha consolidato uno stile e una posizione artistica riconosciuti nel panorama teatrale internazionale, godendo altresì di una lunga frequentazione con l'elemento testuale e con la regia che gli consentono un azzardo destinato a rivelarsi tra le prove più significative del suo teatro con esiti duraturi oltre ogni aspettativa.⁸

Prodotto dal Teatro Stabile delle Marche (che da allora costituisce la "casa" di Cecchi) e coprodotto dal Teatro Mercadante di Napoli, *Sei personaggi in cerca d'autore* debutta al Teatro Metastasio di Prato nel novembre del 2003 con un cast che raccoglie attori di grande esperienza e giovani promesse.⁹ La versione elaborata è concentrata in due tempi, separati da un intervallo di quindici minuti, per la durata complessiva di circa due ore. Quella che potrebbe apparire una sensibile riduzione del testo, conta in effetti

⁷ Intervista a Cecchi/Maselli di P. ZANUTTINI, *Che personaggio la nipote di Pirandello*, in «Il Venerdì di Repubblica», n. 87/88, 2005.

⁸ *Sei personaggi in cerca d'autore* va in scena per quattro stagioni di seguito dal 2003 al 2006 raggiungendo numeri straordinari di spettatori, recite, teatri, saggi e recensioni, servizi televisivi. Grazie alle numerose riprese, nel 2005 Cecchi riceve il premio "Maschera d'oro" come miglior interprete e agli "Olimpici", oscar del teatro italiano, gli attori Paolo Preziosi (il padre) e Antonia Truppo (la figliastra) vincono il premio rispettivamente come miglior attore e miglior attrice esordiente.

⁹ *Sei personaggi in cerca d'autore*, regia di Carlo Cecchi. Scene e costumi di Titina Maselli; luci di Paolo Manti. Interpreti: Carlo Cecchi, Luisa De Santis, Paolo Graziosi, Angelica Ippolito, Antonia Truppo, Francesco Ferrieri, Cecilia Finetti, Federico Olivetti, Alessandro Baldinotti, Isabella Carloni, Paola Giorgi, Paolo Mannina, Rino Marino, Stefano Tosoni. Produzione Teatro Stabile delle Marche/Teatro Mercadante Stabile di Napoli. Prato, Teatro Metastasio, 12 novembre 2003.

pochissimi tagli e l'aggiunta di qualche battuta (per lo più piccati riferimenti al teatro contemporaneo). Si tratta di una compressione generale delle pause e dell'andamento abituale della rappresentazione, nella costruzione di un ritmo sostenuto che accompagna le battute degli attori e il movimento di tutti gli elementi della scena.¹⁰

Lo spazio, con fedeltà didascalica, si presenta privo di scenografia, area iconica che immortala la prova quotidiana di una compagnia di professionisti. Il disegno scenografico di Titina Maselli inserisce un'organizzata catasta di bauli sul fondale privo di quinte, una fila di poltroncine lignee a sinistra e poche sedie all'estremo opposto, mentre al centro è sistemato un tavolino con uno sgabello. In controcena è presente un'enorme valigia color cuoio, quasi una citazione «magrittiana»,¹¹ dietro la quale si scorge un grosso imballaggio disteso in orizzontale. Gli attori, caratterizzati da abiti che contengono elementi che vanno dal rosso ai toni del bordeaux, cercano di avviare una giornata ordinaria di lavoro tra attese, capricci e interruzioni che disturbano la prova, com'è noto, de *Il giuoco delle parti* dello stesso Pirandello. A gestire il gruppo non è il consueto capocomico/direttore, ma il regista (come indicato in locandina) in completo nero con bombetta sul capo, bastone e sigaro.¹² Tutto si svolge come “da copione”, nel rispetto delle azioni, delle battute e delle atmosfere presenti nell'edizione originale, nell'arco temporale che precede l'evento annunciato dal titolo.

La prima grande prova di ogni rilettura scenica del capolavoro pirandelliano è l'ingresso dei personaggi, che Pirandello stesso sente l'esigenza di modificare nella riscrittura del 1925 (facendoli apparire dalla platea e non più dal palcoscenico), dopo la celebre edizione parigina del 1923 diretta da Pitoëff¹³ nella quale i personaggi calano dall'alto, mediante un montacarichi, avvolti in una luce verdastra.¹⁴ Da allora, un vasto campionario di soluzioni

¹⁰ L'analisi che qui si propone può contare sulla visione diretta dello spettacolo da parte di chi scrive (avvenuta nell'ottobre del 2003) e sulla registrazione video integrale presente in rete su www.youtube.com (url consultato l'ultima volta il 9 ottobre 2021).

¹¹ G. CAPITTA, *Quanti segreti tabù dietro la verità*, in «Il Manifesto», 22/10/2003.

¹² F. IACOBELLI, *Il capocomico Carlo Cecchi*, in «Primafila», febbraio/marzo 2005.

¹³ I. PUPO, *La giornata perduta di un capocomico. Sei personaggi nella traduzione di Cre-mieux e negli appunti di Pitöëff*, in ID., *Crimini familiari e scena teatrale: Ibsen, Pirandello, De Filippo*, Liguori, Napoli, 2015, pp. 83-137.

¹⁴ Per le versioni integrali del 1921 e del 1925, nonché per alcune varianti apportate nel 1923, 1927 e 1933, si rimanda a L. PIRANDELLO, *Le Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano, 1985, vol. II. Per una riflessione sul significato delle trasformazioni tra le stesure, si segnalano in particolare A. D'AMICO, *Sei personaggi uno e due: dallo stupore al terrore*, in *Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri, Il Mulino, Bolo-

ha attraversato le versioni realizzate nel tempo dalle più diverse regie, confermando l'importanza strategica di questo momento sul piano drammaturgico.¹⁵ Cecchi sceglie l'effetto sorpresa utilizzando l'area centrale della scena che si rivela pedana girevole quando, in un movimento vorticoso, porta in avanscena il valigione e il pacco collocati sullo sfondo. Tra i due oggetti è accovacciato un uomo che repentinamente si solleva e apre i due involucri: mentre la superficie continua a girare, vengono fuori due donne, un giovane, un ragazzo e una grande bambola, impolverati, scuri nel viso e negli abiti rigidi. Sono i sei personaggi più famosi del teatro di tutti i tempi, che visivamente si distinguono subito dagli attori come blocco grigio, incolore, che quasi si confonde con il buio intorno.

La reazione della compagnia degli attori mostra il prevedibile stupore di fronte all'incursione fastidiosa di un gruppo di estranei, all'interruzione improvvisa di una consuetudine teatrale destinata a ospitare un inspiegabile prodigio. Ben presto però lo sgomento è sensibilmente ridimensionato dalla reazione disincantata del regista che, con sguardo ironico, intraprende un sistematico declassamento delle istanze che vorrebbero emergere sul piano concettuale, imponendo allo spettacolo un brusco cambio di rotta, come a voler evidenziare una linearità da interrompere. In primo luogo, a partire dalla comparsa dei personaggi in scena, il gruppo degli attori si trasforma in un interlocutore apparente, appiattito dagli eventi, attonito osservatore che lascia spazio al progressivo fallimento di ogni possibile dramma.

Contando sulla conoscenza diffusa del testo originale, la cui trama apparirebbe scontata anche in questa sede, l'impostazione registica può definirsi «post-pirandelliana»¹⁶ nella misura in cui rinuncia a tutte le convenzioni maturate in quasi un secolo di rappresentazioni e destabilizza lo spettatore. Il canonico dualismo vita e forma, con il carico delle questioni speculative relative all'essere e all'apparire, lascia il posto alla demolizione di tutte le tensioni solitamente coinvolte. Così che le vicende della misteriosa famiglia si riducono a essere lo stigma di una società sordida e ipocrita, una borghesia

gna 1990, pp. 379-386; C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 73-118; P. PUPPA, *La recita interrotta. Pirandello: la trilogia del teatro nel teatro*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 13-72.

¹⁵ P. PUPPA, *La recita interrotta* cit., pp. 64-68; J. O'KEEFE BAZZONI, *Pirandello per il pubblico americano. Traduzioni e adattamenti dei «Sei personaggi»*, in «Rivista di studi pirandelliani», n. 5, 1990, pp. 59-70.

¹⁶ S. MAMONE, *Sei personaggi in cerca d'autore*, www.drammaturgia.it, pubblicato il 28/11/2003 (ultima consultazione sul web 28/9/2021).

dedita all'occultamento di vizi come all'ostentazione di false virtù.¹⁷ Il depistamento dalle altezze filosofiche verso ragioni banalmente umane e triviali che pregiudicano i rapporti tra le parti, si estende dai contenuti alle tecniche che assorbono lo straniamento, il grottesco, l'attenzione alla corporeità di tanto teatro del Novecento come armi per sovvertire le sorti della messinscena.¹⁸ Il coagulo scabroso dell'incesto è abilmente schivato dallo scollamento tra ciò che ci si aspetterebbe dai protagonisti e dalla loro espressione scenica che restituisce disordinatamente fatti e personaggi: un padre *raisonneur* per forza, una figliastra disorientata e una madre poco ancestrale eseguono sulla scena una partitura ritmica farsesca volta a eliminare ogni traccia di immedesimazione e progettata per inibire ogni tentativo di azione.

Analogamente, con evidente e premeditata distonia dei piani interpretativi, l'impianto teorico relativo alla dialettica attore-personaggio (oggetto di sconfinati studi critici) è trattato con insofferente sarcasmo. L'entrata stessa delle sei "entità", praticamente corpi stipati e riversati sulla scena come oggetti, priva l'evento di eventuali tracce di ieraticità o aura sacrale consolidate nell'immaginario collettivo. La caratterizzazione di ognuno dei personaggi, concentrata su una fissità di tratti fisici e inflessioni recitative, elude qualsiasi psicologismo o empatia. Il padre e la figliastra, in particolare, svolgono con evidente premeditazione tale funzione: il primo, distinguendosi non già per l'accorata rivendicazione della propria natura, ma per un ostentato artificio retorico che trasforma le argomentazioni poetiche quasi in affettate arringhe difensive; la seconda, sfoggiando uno sguaiato accento partenopeo e una gestualità iperbolica che diventa «caricatura di una femminilità travaiata e, nello stesso tempo, icona di una vocazione recitativa da animale da palcoscenico».¹⁹ Complessivamente tutti i personaggi non cedono mai a cadenze tragiche, anche nella scena centrale (l'incontro nel retrobottega/bordello della sartoria) o nell'apparizione di Madama Pace, ostentando invece una cifra stilistica «così antipatetica, così pinocchiesca, così carognesca»²⁰ da non consentire derive identificative.

Cecchi ritaglia per sé il ruolo del regista facendone il perno assoluto sul quale ruota l'intero gioco teatrale che ridimensiona, di fatto, il tradizionale

¹⁷ R. PALAZZI, *Sei personaggi, una famiglia di viziosi*, in «Il Sole 24 ore», 16 novembre 2003.

¹⁸ S. COLOMBA, *Pirandello si recita col grottesco*, in «Il resto del Carlino», 18 ottobre 2003.

¹⁹ T. DE MATTEIS, *Cecchi reinventa i sei personaggi di Pirandello*, in «Il Tempo», 19 gennaio 2005.

²⁰ F. CORDELLI, *Carlo Cecchi, attore assoluto si divora i 'Sei personaggi'*, in «Corriere della Sera», 22 ottobre 2003.

protagonismo del padre. L'abbigliamento, l'incedere sicuro nello spazio scenico e il commento che infrange ogni segmento della prova, risultano la stilizzazione di una figura centrale del teatro europeo e, al contempo, il volontario sberleffo dei suoi eccessi. La sua recitazione si mantiene fortemente misurata, composta di gesti minimi e pause sospese che interrompono una figura che giganteggia sulle altre pur nella la semi-immobilità, rivestendo le battute di velati interrogativi che ne accentuano l'ambiguità. L'impressione, falsa e opportunamente studiata *ad hoc*, è che Cecchi si conceda la possibilità di improvvisare simulando una studiata esitazione che sottrae austerità al ruolo mentre magnifica l'attore.²¹ Ma lo spazio apparente che egli riserva all'estemporaneità non si pone solo come strategia relazionale, ma diventa il grimaldello con il quale egli sovverte lo spirito dell'opera, debordando nell'irrisione di ogni istanza presente nelle arcinote rivendicazioni dei personaggi o nel ricco sottotesto che rimanda alla poetica pirandelliana, smascherando così gli elementi del dramma dall'interno attraverso la strada del metateatro che qui esercita tutte le possibili varianti.²²

Indizio principale di tale percorso è l'ascolto quasi distratto riservato agli sconosciuti avventori, una svagata attenzione che si ribalta in più punti nella feroce decostruzione di attesi e collaudati meccanismi drammaturgici. Man mano che i personaggi provano a chiarire la loro natura e a spalancare l'orizzonte mitico che da sempre accompagna l'opera, il regista ostacola sul nascere ogni tentativo di conquistare una statura aulica con acuta freddezza, lucida determinazione degna di un narratore onnisciente impossibile da stupire. Le convenzioni rappresentative, maturate in oltre ottant'anni di allestimenti, sono infrante dall'uomo di teatro che dei cliché conosce i pericoli e della scena maneggia i trucchi.

Ma a ben riflettere, pur nella trasgressione di una regia anticonvenzionale che intenzionalmente ironizza su decenni di speculazioni teoriche e automatismi rappresentativi, *Sei personaggi in cerca d'autore* mantiene la sua energia e non smarrisce la sua funzione. Nonostante le scelte provocatorie offerte dalla lettura di Cecchi, lo spettacolo conferma lo slancio contraddittorio del capolavoro pirandelliano, la sobria resistenza dell'antinomia irrisolvibile fra il teatro e la sua realizzazione. Al di là delle modalità, degli stili, dei cliché maturati nel tempo, il testo mantiene la sistematica negazione della messa in

²¹ G. MANZELLA, *Cecchi in cerca dei personaggi*, in «Grazia», 14 ottobre 2003.

²² S. MAGGIORELLI, *Il folgorante Pirandello di Cecchi*, in «La Nazione», 14 novembre 2003; A. SAVIOLI, *Riusciranno quei poveri sei personaggi a trovare questo benedetto autore?*, in «l'Unità», 23 gennaio 2005.

scena come espressione compiuta che, nell'analisi proposta in questo esempio, si estende all'abiura verso qualsiasi automatismo rappresentativo cristallizzatosi nel tempo.

Com'è noto, nell'assioma consolidato della forma drammatica come dialettica tra parola e azione, Pirandello rintraccia una limitazione insormontabile e dannosa della vita artistica, interiore, infinitamente complessa e molteplice. La biografia artistica del drammaturgo siciliano, infatti, traduce la contraddizione di un autore indissolubilmente legato al teatro (come scrittore e come capocomico), ma consapevole della inadeguatezza della forma drammatica nel tradurre fedelmente immagini, personaggi e situazioni, coltivando l'utopia di uno spazio abitato dalla creazione autentica dell'autore. La ricca produzione teatrale (considerando nello specifico quella compresa tra il 1915 e il 1934)²³ è l'elaborazione multiforme dell'aporia strutturale tra la difesa della posizione estrema di Pirandello nei confronti del teatro e l'incapacità di rinunciare al fascino della scena, contraddizione vissuta tra parziali mediazioni e ripensamenti anche a distanza di tempo.²⁴ Ebbene, Carlo Cecchi esaspera la difficile conciliazione tra opera d'arte e teatro che ha ossessionato la vita artistica di Pirandello «poiché paradossalmente (ma solo fino a un certo punto) ha messo in scena il faticoso capolavoro proprio non mettendolo in scena».²⁵ Egli percorre un crinale solitario ondeggiando tra il dentro e fuori dell'opera, sfidando il limite tra irrepresentabilità e gioco scenico, spingendosi fino allo smascheramento di tutti i meccanismi previsti da una materia oggetto di un numero smoderato di analisi critiche e riletture sceniche, rafforzando suo malgrado la consapevolezza dell'inarginabile e affascinante fragilità del teatro cui giunge l'autore siciliano.²⁶ Così

²³ Il riferimento è alla produzione pirandelliana scaturita dopo il lungo silenzio teatrale (1899-1909) e i primi timidi ritorni rappresentati da *Lumie di Sicilia* (1910), *Il dovere del medico* (1911) e *Cecè* (1913), opere nelle quali non è ancora esplosa la teoria del personaggio. C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro* cit., pp. 33-72.

²⁴ Il rapporto sofferto di Pirandello con il teatro, ciclico e continuo, è espresso in un articolo apparso nel 1925 su un quotidiano francese, ancor più sorprendente poiché l'autore è al culmine della carriera e dell'affermazione internazionale. L. PIRANDELLO, *En confidence*, in «Le Temps», 20 luglio 1925.

²⁵ E. FIORE, *Carlo Cecchi e il pappagallo di Pirandello*, in «Il Mattino», 24 ottobre 2003.

²⁶ Della copiosa bibliografia sul teatro di Luigi Pirandello ci si limita a citare solo i contributi fondamentali relativi a *Sei personaggi in cerca d'autore* quali R. ALONGE, *Pirandello, tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1972; *Madri baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Costa & Nolan, Genova 1997; *Discesa nell'inferno familiare. Angoscia e ossessione nel teatro di Pirandello*, UTET Università, Torino 2018; G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981; C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*,

che anche il parziale compromesso, maturato in Pirandello dalla fine degli anni Venti in poi, verso il teatro inteso come azione non già impossibile ma precaria, sembra catturare Cecchi nell'irrinunciabile attrazione del mestiere, nell'incoercibile magia del palcoscenico che trasforma questa sfida registica in un «saggio da camera».²⁷ Le istanze profonde, così come tutte le possibili soluzioni praticabili offerte dal testo e dalla memoria di decenni di rappresentazioni, sono sadicamente invalidate dal regista che sogghigna di fronte ad ogni cedimento tradizionale, opponendo la sfacciata impudicizia di una scelta che toglie qualsiasi innocenza al teatro e rivendica la possibilità di infrangere ogni modello.

All'alba del terzo millennio la teoria del personaggio, che dona densità al testo nell'oscillazione tra arte e mondo reale, è destinata con Cecchi a subire il più feroce attacco, non per una convincente smentita delle argomentazioni, ma per una programmata indifferenza alla questione. Le fasi nelle quali si sviluppa la poetica teatrale pirandelliana, si articolano in un ampio intervallo cronologico che parte dall'attività saggistica negli anni del silenzio teatrale (*L'azione parlata*, 1899; *Illustratori, attori e traduttori*, 1907),²⁸ continua in tre racconti apparsi a distanza di alcuni anni l'uno dall'altro (*Personaggi*, 1906; *La tragedia di un personaggio*, 1911; *Colloqui con i personaggi*, 1915)²⁹ sfocia nella trilogia del "teatro nel teatro" (1921-1920) e serpeggia in tutta la produzione successiva. L'elaborazione finale del nucleo fondante della poetica pirandelliana culmina nella fede in una sorta di autonomia genetica dei personaggi, un'essenza originaria che consente loro di imporsi al punto da ricusare ogni forma di rifiuto da parte di chi, autore o uomo di teatro, sia

Mursia, Milano 1985; ID., *Pirandello. Il disagio del teatro* cit.; P. PUPPA, *Il «giuoco» in cerca d'autore*, in ID., *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 27-50; *La recita interrotta* cit.; A. BENTOGGIO, 'Sei personaggi in cerca d'autore' per Giorgio De Lullo, ETS, Pisa 2007; M. CAMBIAGHI, *La trilogia del teatro nel teatro: la "miccia" di Pirandello*, in *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Bruno Mondadori, Milano 2009; A. ANDREOLI, *Le maschere famigliari di un capolavoro*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Ead., Mondadori, Milano 2019, pp. V-L; P. VESCOVO, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 137-170.

²⁷ E. GROPPALI, 'I sei personaggi' con la regia di Cecchi è uno straordinario saggio da camera, in «Il Giornale», 6 novembre 2003.

²⁸ L. PIRANDELLO, *L'azione parlata*, in «Il Marzocco», 7 maggio 1899 (l'edizione consultata è contenuta in *Pirandello in guanti gialli*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Sciascia, Caltanissetta 1983); *Illustratori, attori e traduttori*, in «Critica militante», Trimarchi ed., Messina, 1907 (l'edizione consultata è quella contenuta in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, «I classici contemporanei italiani», Mondadori, Milano 1965).

²⁹ L'edizione consultata in questa sede è L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1985-90.

in grado di organizzare le condizioni affinché essi vivano e compiano la loro storia. Ed è tale tentativo che Cecchi invalida con reiterato sberleffo, impedendo alle sei presenze di affermare la propria natura, le ragioni intrinseche della bizzarra incursione, il mondo di provenienza, la sostanza segreta che li qualifica. La scelta di trasformare la bambina in una bambola inanimata appare, in tal senso, particolarmente emblematica: mentre nell'originale la morte della muta protagonista è fulcro drammaturgico che fa esplodere l'incompatibilità tra il mondo degli attori e quello dei personaggi, qui nega anche solo l'ipotesi di un'azione possibile manifestando il diritto al falso autorizzato della scena e ricavando, senza scandalo, una cifra comica dalla vicenda della scabrosa famiglia denudata della sua patina borghese.

Soprattutto nella seconda parte dello spettacolo, la contrapposizione dei due gruppi in scena raggiunge toni quasi esilaranti nell'acredine metateatrale con la quale Cecchi allude e schernisce esplicitamente rigorismi registici, facendo il verso alla recitazione sincopata tipica dello stile di Luca Ronconi, ridendo delle disquisizioni semiologiche tra significante e significato o dichiarando un chiaro dissenso per ogni forma di laboratorio o di improvvisazione (sbrigativamente qualificati come «relitti sessantotteschi»). Fa da corollario la citazione di *A view from the bridge* di Arthur Miller (testo del 1949 e, quindi, lontano dall'epoca di scrittura dei *Sei personaggi*), che diventa attraversamento metatemporale che parafrasa la necessità del regista di avere uno sguardo d'insieme nel faticoso tentativo di allestire la presunta tragedia di sei misteriosi invasori del palcoscenico. Lasciandosi andare a intercalari napoletani (eredità linguistica acquisita da Cecchi in lunghi trascorsi formativi), il regista indugia in una comicità che, mentre stride con l'intensità delle questioni in campo, coinvolge e conquista il pubblico che asseconda inconsapevolmente un crudele meccanismo demistificatorio dell'opera e del suo autore, del quale il suggeritore seminascolato sembra assumere la funzione di arbitro.³⁰ Si tratta dunque di un autentico «boicottaggio di schemi intellettuali, trappole della parola, scene madri, dicotomia realtà-finzione»³¹ legati all'universo pirandelliano, paludate interpretazioni che qui rivolgono una sfacciata smorfia sia al teatro ufficiale che all'orizzonte sperimentale.

³⁰ «A guidare gli attori c'è uno smagliante Carlo Cecchi, che sfrutta la presenza di un suggeritore attento a dare anche a lui le battute, e ci ricorda l'inventiva del grande Vittorio Caprioli nell'edizione di Patroni Griffi, puntando sulla satira del regista intellettuale che sfodera frasi fatte chiedendo interpretazioni demistificanti». F. QUADRI, *Sei personaggi in cerca di suggeritore*, in «la Repubblica», 20 ottobre 2003.

³¹ R. DI GIAMMARCO, *Cecchi, così si gioca con i 'Sei personaggi'*, in «la Repubblica», 15 gennaio 2005.

Sei personaggi si conferma così metafora assoluta dell'arte scenica, manifestazione del teatro che esamina sé stesso senza sconti. Nonostante la graffiante irrisione di cui si ciba, Cecchi amplifica la dimensione simbolica facendo della scena un macroscopico laboratorio nel quale le questioni inaugurate dal Novecento teatrale si vestono dell'esperienza di un uomo di spettacolo che ha attraversato più di mezzo secolo tra sfide e azzardi.³² I confini tra la consacrazione dell'idea rivoluzionaria di Pirandello e la demolizione dei relativi cliché appaiono estremamente labili, in bilico tra passato e presente, riaffermando una complessità dalla quale anche l'abiura verso la facile dicotomia vita/forma non riesce a sottrarsi. Nel finale, dopo lo scoppio della rivoltella da parte del "giovinetto" che rompe la tensione tra i due mondi, la fuga di tutti i presenti in scena è seguita dalla discesa dall'alto di una gabbia contenente un pappagallo finto che ripropone in tono meccanico il tremendo e imperituro interrogativo latente: «Realtà-finzione? Realtà -finzione?».³³ Anche in questo caso, pur nella volontà estrema di una regia che intende spiazzare totalmente lo spettatore, la forza della macchina teatrale pirandelliana risulta intatta e torna ad offrirsi generosa, disponibile e inafferrabile in tutta la sua potenza immaginifica.

³² R. SALA, *Pirandello e Cecchi è il trionfo del teatro*, in «Il Messaggero», 16 gennaio 2005.

³³ S. PACINI, *Un pappagallo metateatrale*, novembre 2003 in www.fattiditeatro.it (url consultato il 9/10/2021).

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.