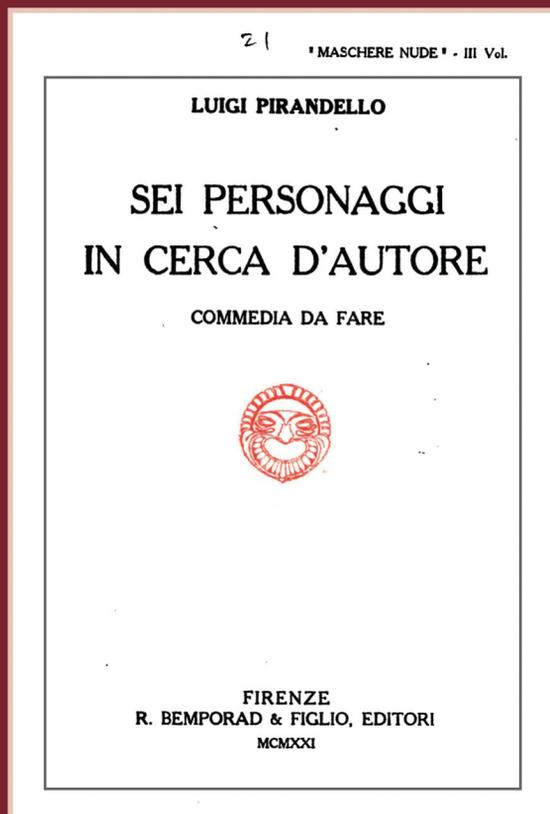


# *I Sei personaggi* di Pirandello dalla scena allo schermo

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. 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

Florinda Nardi

SEI PERSONAGGI IN CERCA DI SCENA

*Sei personaggi in cerca d'autore* è sempre stata identificata come l'opera – la prima della trilogia metateatrale firmata da Luigi Pirandello – che ha rivoluzionato il modo di fare teatro nel Novecento, che ha stravolto il rapporto con la scena. Se è vero che al centro del dramma è posta la relazione tra autore e i personaggi che egli rifiuta, così come quella tra i personaggi e gli attori che dovrebbero interpretarli o ancora tra le loro vicende umane e la modalità di scrittura che deve dar loro vita, è altrettanto vero che il senso di queste relazioni, così come quelle del dramma familiare che rappresentano, sono rese più efficaci e dirompenti dalla rivoluzione scenica attraverso la quale vengono rappresentate. La rottura della quarta parete, il dialogo tra finzione e realtà, l'ingerenza nell'azione scenica di un autore assente ma autoreferenziale, la fluidità e continuità di movimento tra palcoscenico e platea sono certamente gli elementi che hanno fatto sentire maggiormente il divario tra quest'opera e tutte quelle che il panorama italiano aveva offerto sino ad allora e probabilmente sono anche le ragioni alla base del fallimento decretato alla prima rappresentazione al Valle la sera del 9 maggio 1921.<sup>1</sup>

Il 'romanzo da farsi' preannunciato al figlio Stefano, le tante novelle sui personaggi disseminate nella sua produzione letteraria per anni, dovevano trovare sulla scena una forma nuova capace di veicolare un messaggio metodologico del teatro pirandelliano giunto finalmente a una sua precisa identità. A doversi confrontare con la scena è stato per primo proprio Pirandello

---

<sup>1</sup> Per una ricostruzione delle prime testimonianze, reazioni, recensioni alla prima dei *Sei personaggi* vedi F. NARDI, *A cent'anni dalla prima rappresentazione dei Sei personaggi in cerca d'autore*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Manfredi, La Molfiscola, Doria di Cassano allo Jonio 2021, pp. 25-40.

che ha dovuto trovar forma teatrale a un'invenzione narrativa e che, subito dopo, ha dovuto fare i conti con il suo fallimento scenico per farne tesoro.

Come e quanto sonora sia stata la *débâcle* di quel 9 maggio del 1921 è noto, nel 1936, alla morte di Pirandello, Orio Vergani descrive quel difficile momento ancora con questa vividezza:

A mezzanotte, dopo la "prima" dei *Sei personaggi* al Valle, voleva tornare a casa, evitando, se possibile, la folla che lo aveva insultato in teatro con il grido plebeo dell'antipirandellismo: "Manicomio!" Era con la figlia Lietta, e temeva che soffrisse troppo degli insulti lanciati contro lui. La figlia non voleva andar via sola, e abbandonare il padre, sia pure per pochi minuti, in quel momento. Pirandello non soffriva e non si stupiva nemmeno di quel che era accaduto in teatro. Era calmo. Aveva ringraziato l'attrice che aveva resistito alla bufera e che, un mese dopo, doveva portare la commedia al trionfo di Milano, di Spagna e dell'America. Non per la porta grande: era consigliabile uscire per la porta di servizio, sul vicolo, un losco vicolo da gatti morti. Di là avrebbe potuto raggiungere la fermata del tranvai a Sant'Andrea della Valle. Far venire un tassì – allora rarissimi – avrebbe dato sospetto e avvisato il pubblico che attendeva all'uscita per fischiare. Uscì, con la figlia sottobraccio. Nella luce del primo lampione fu riconosciuto. Lo si circondò per difenderlo. Belle dame ridevano ripetendo, con le bocche laccate: "Manicomio!" Eleganti giovani incravattati di bianco sghignazzavano e insultavano. La figlia, al braccio del padre, tremava e non riusciva quasi a muovere un passo. Altra gente accorreva, fischiando e ridendo. Anche i pizzardoni non sapevano se dovevano intervenire per "quel matto di Pirandello". Un tassì si avvicinò. Pirandello, nella luce della piazzetta, riceveva in viso, con le labbra appena toccate dall'ironia, gli insulti. Noi si doveva evitare di venire alle mani, finché non fosse partita l'automobile. Fece salire la figlia. Poi montò a sua volta, e nel quadrato del finestrino mentre dava l'indirizzo della casa lontana e mesta dove, all'indomani, avrebbe ripreso a lavorare, si vide ancora il suo viso. I giovanotti eleganti lanciavano delle monetine. E le signore anche, aprendo in fretta le loro preziose borsette. Odo ancora il rumore del rame sul selciato, il riso e l'oltraggio. Credo che per questo il grande Maestro abbia voluto, dopo tanti anni, far l'ultimo viaggio col carro dei poveri, a un'ora ignota.<sup>2</sup>

Un aneddoto che è piuttosto presente nella memoria collettiva della storia del teatro italiano, meno frequentemente e con ancor meno enfasi, però,

<sup>2</sup> O. VERGANI, *L'ora dei "Sei personaggi"*, in *La "prima" dei "Sei personaggi in cerca d'autore"*. Scritti di Luigi Pirandello, testimonianze, cronache teatrali, a cura di G. Davico Bonino, Tirrenia Stampatori, Torino 1983, pp. 57-62, 61-62.

viene ricordato quanto siano state proprio le messe in scena a decretare il destino del primo dramma della trilogia e forse dell'intera produzione drammaturgica pirandelliana.

Prima ancora di riflettere su cosa avvenne dopo quel contrastato risultato di pubblico, bisognerebbe ragionare su chi e come accettò di agire un testo che già alla prima lettura si poteva intuire fosse rivoluzionario. In realtà, lo racconta Pirandello stesso nelle lettere, l'autore si era immaginato Ruggero Ruggeri nel ruolo del padre e sperava potesse essere lui a interpretarlo, invece, a raccogliere la sfida fu Dario Niccodemi che, nell'aprile del 1921, ricorda di aver letto il copione e di essere «rimasto stordito, tanto dalla grandezza veramente nobile del tema, quanto dalla stranezza della forma».<sup>3</sup>

Niccodemi, dal 1902 in Francia dove aveva seguito da Buenos Aires Gabrielle Réjane compagna di scena e di vita, aveva fatto una grande esperienza di teatro europeo dal respiro ampio e innovativo, lontano da quello stantio e provinciale in cui riteneva ancora essere il teatro italiano. Aveva avuto modo di frequentare gli intellettuali della Parigi di inizio Novecento, Antoine, Sardo, Bataille, e soprattutto confrontarsi con maestri della neonata regia a partire da Konstantin Stanislavskij, André Antoine, Adolphe Appia, Gordon Graig, Georg Fuchs, Max Reinhardt. Fu in grado di capire quanto il teatro italiano fosse arretrato tanto organizzativamente – privo di sovvenzioni statali, legato ancora all'attore 'mattatore' e alla tradizione del mestiere per i 'figli d'arte' – quanto tecnologicamente – incapace di tenere il passo con «le esigenze dei progressi verificatesi nell'arte scenica» –,<sup>4</sup> ma altrettanto capace di comprendere che il rinnovamento vero, il suo 'incivilimento', sarebbe potuto venire solo dall'interno, da una riforma delle compagnie di giro, dalla rivoluzione operata sui capocomici, sugli attori, sugli autori, sui testi di un nuovo teatro italiano. Il suo impegno allora mutò, la sua riforma prese le mosse da se stesso, dal togliersi dal palcoscenico per guidare i propri attori ad agire su di esso. Fu così che, nonostante la distanza dal teatro pirandelliano per temi e per forme, intuì la portata innovativa del testo del Maestro e non ebbe timori a metterla in scena, riuscendo anche a dare la giusta misura al giudizio sulla prima e le successive rappresentazioni sottolineando quanto pubblico e critica rimanessero

---

<sup>3</sup> D. NICCODEMI, *Diario 1921*, 17 aprile, Archivio Niccodemi, Livorno, cit. in G. DONATEO, *Dario Niccodemi: il regista di Pirandello*, La conchiglia di Santiago, Pisa 2019, p. 96.

<sup>4</sup> G. DONATEO, *Dario Niccodemi* cit., p. 36.

incollati al testo, alle polemiche con l'autore, incapaci di vedere i prodigi della scena.

Le memorie 'a caldo' di quei giorni lo dimostrano: nonostante fosse stato molto apprezzato da critica e pubblico il lavoro del direttore Dario Niccodemi e degli attori tutti – da Luigi Almirante, il padre, «veramente straordinario», a Vera Vergani, la figliastra, di «mirabile vigoria» e di «umanissima drammaticità», ad Alfonso Magheri, il Direttore-Capocomico «addirittura perfetto» –,<sup>5</sup> in data 9 maggio, il diario dello stesso Niccodemi registra la *débâcle*:

Il pubblico fece prodigi di attenzione per penetrare nel groviglio di bizzarrie cerebrali di questo potente lavoro; e ci rimase per due atti; ma al terzo, come se quel che avveniva in scena oltrepassasse tutte le comprensioni e tutte le pazienze, si ribellò. E fu battaglia. Poche volte ho veduto maggior passione di dissidio in un teatro.<sup>6</sup>

Come si è già letto, molta critica fu concorde nel credere di trovarsi davanti a una rivoluzione, ma allo stesso tempo di essere anche di fronte a un tentativo fallito, denunciandone disordine, incompiutezza, confusione e molte altre riserve probabilmente suscitate dalla feroce reazione del pubblico.

Ancora Niccodemi nel suo diario, il 10 maggio del 1921 appunta:

2da Sei personaggi in cerca d'autore

Poca gente. La stampa, eccettuate due o tre eccezioni, è stata d'una incomprendimento totale, assoluta, enciclopedica. Ed è stato, come le accade spesso, vile. Non conduce l'opinione del pubblico ma la subisce. Alla prova generale mi sono sentito dire dell'esecuzione cose che, forse, mai nessun direttore ha udito; e dopo lo spettacolo, nei rendiconti, i più entusiasti della prova generale hanno appena tributato un omaggio a Vera e ad Almirante e a Magheri che meritavano degli inni. La stampa italiana, contrariamente a quella degli altri paesi, tutti, ha l'abitudine di dilungarsi smisuratamente nel racconto e critica della commedia e di non dire che poche righe alla sfuggita, dell'interpretazione che tante volte salva la commedia.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, Mondadori, Milano 1951, vol. IV, p. 630. Da qui sono tratte anche le citazioni a seguire.

<sup>6</sup> Ivi, p. 631.

<sup>7</sup> Ivi, p. 632.

Purtroppo, agli occhi della stampa e del pubblico, il lavoro della sua Compagnia, dei suoi attori, suo stesso per la direzione, non fu considerato bastevole (di attenzione o di merito) per salvare il dramma pirandelliano e il 13 maggio, dopo un calo rovinoso nella vendita dei biglietti, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello allestito dalla compagnia di Dario Niccodemi venne tolto dal cartellone.

Ma quel primo incontro con la scena del nuovo metateatro di Pirandello, fondamentale per Niccodemi, fu solo il primo passo per futuri confronti che cambiarono il modo di far relazionare il pubblico e la critica del nuovo teatro italiano. Come puntualmente ricorda Annamaria Andreoli nella *Nota al testo*, e in particolare modo in *Rappresentazioni a varianti*, alla recente edizione a *Sei personaggi in cerca d'autore*, molti furono i cambiamenti apportati 'al copione per le recite itineranti verso il Nord' e che decretarono il successo indiscusso della messa in scena del 27 settembre 1921 al Teatro Manzoni di Milano e lanciarono l'opera verso un successo indiscusso soprattutto all'estero, perché furono proprio le interpretazioni di registi stranieri a portare il dramma pirandelliano sulla scena internazionale e a una fama mondiale, Stati Uniti, Francia, Germania, la fascinazione dei *Sei personaggi* non lascia indifferente nessuno: Pemberton a New York, Pitoeff a Parigi, Reinhardt a Berlino si confrontano e affrontano, anche modificandola, la scena pirandelliana.<sup>8</sup>

Pirandello non potrà fare a meno di nutrirsi dei risultati di queste interpretazioni, nel 1925, sarà lui stesso a portare in scena al Teatro Odescalchi di Roma, per il suo 'Teatro d'Arte', i *Sei personaggi* in una nuova edizione definita di «particolare interesse poiché è la prima edizione completa, arricchita di nuovi dettagli, ed è poi in contrasto con le edizioni famose di Berlino, Parigi e New York». <sup>9</sup> E nonostante si presenti in contrasto con quelle interpretazioni 'altre', si deve concordare che l'edizione definitiva dell'opera tiene ampiamente conto delle loro soluzioni sceniche:

“Completa”, l'edizione, nel senso che include fitte e circostanziate istruzioni per la regia prima inesistenti, con in più l'abbattimento della “quarta parete” e la premessa di un saggio, Come e perché ho scritto i “Sei personaggi in cerca d'autore”, ben lungi dal mantenere quanto promette. Nuovi sono an-

---

<sup>8</sup> Cfr. A. ANDREOLI, *Nota al testo*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 2019, pp. LIII-LXXIII.

<sup>9</sup> Cfr. ivi, p. LXI.

che l'inizio e l'epilogo, tutt'altro che "dettagli". Marcando ai due estremi il territorio del copione, Pirandello ne fissa ora i confini per contrastare le scorriere degli intrusi.<sup>10</sup>

Sarà dunque inevitabile l'attenzione richiesta dalla messa in scena per tutte le successive rappresentazioni dell'opera di Pirandello, chiunque accetterà la sfida di confrontarsi con i *Sei personaggi* sarà necessariamente condizionato dall'impatto che l'opera ha avuto sul suo primo pubblico, dalle soluzioni sceniche che ne hanno determinato la forma anche contro la volontà del suo autore, dalle indicazioni di regia dell'autore stesso, ma soprattutto dall'impatto che l'opera deve avere, anche scenicamente, sul pubblico.

La portata innovativa del metateatro di Pirandello ossia la necessità di riflettere sul teatro stesso – la sua forma, i suoi contenuti, la sua realizzazione, i suoi protagonisti – deve condurre per forza di cose tutte le generazioni successive a porsi le medesime domande, a ragionare sull'essenza del teatro nella propria epoca e, di conseguenza, anche ad utilizzare i *Sei personaggi* come un banco di prova per la propria autorialità di registi.

Come ricostruisce Leonardo Bragaglia in *Luigi Pirandello in 100 anni di rappresentazioni teatrali*, finalmente Ruggiero Ruggeri diventa protagonista di una rappresentazione dell'opera in qualità di direttore e interprete con una prima al teatro Argentina di Roma del 30 novembre del 1936: «si trattò, probabilmente, dell'ultima apparizione in pubblico di Pirandello, dieci giorni prima della sua dipartita». <sup>11</sup> La successiva direzione di Guido Salvini del 1942 consolida il rispetto della regia d'Autore disegnata da Pirandello nel 1925 e apre ad anni di realizzazioni dell'opera «divenuta insospettatamente opera di "cassetta", cioè di grande chiamata sul pubblico». <sup>12</sup>

Ciò che più interessa, però, nel taglio che si vuole dare a questa lettura delle tante interpretazioni sceniche del testo pirandelliano, è proprio l'attenzione alle soluzioni tecniche trovate dai vari registi nel corso degli anni per restituire non solo l'essenza di un'opera ma anche, come si diceva, dell'impatto che questa può avere sul pubblico che la fruisce e sulla riflessione metateatrale che ne scaturisce.

<sup>10</sup> Ivi, pp. LXI-LXII.

<sup>11</sup> L. BRAGAGLIA, *Luigi Pirandello in 100 anni di rappresentazioni teatrali*, Persiani, Bologna 2015, p. 261.

<sup>12</sup> Ivi, p. 264.

Alcuni esempi, distanti tra loro nel tempo e nelle scelte, possono aiutare a comprendere quanto il testo pirandelliano abbia sempre posto problemi le cui soluzioni hanno spesso portato a ulteriori innovazioni. La prima messa in scena che merita di essere portata ad esempio è quella realizzata da Orazio Costa al teatro Quirino di Roma il 29 novembre del 1946. A 25 anni dalla prima, tutto il carico di novità portato da Pirandello era ormai stato completamente assimilato dal teatro italiano e non solo, i *Sei personaggi* da opera dirompente e non compresa erano, si può dire, entrati nel canone del teatro (e della letteratura) nazionale persino arrivando a diventare, come detto sopra, opera di ‘cassetta’. L’interpretazione di Costa allora non insiste su quegli elementi scenici che erano stati dirompenti e che sono ormai assimilati da pubblico e critica, ma su elementi della messa in scena che andava sviluppando con i giovani allievi dell’Accademia Nazionale di Arte Drammatica, vale a dire tramite la recitazione in ‘composizioni corali’ ben orchestrate e un sapiente ed espressivo gioco di luci capace di valorizzare l’azione scenica. La realizzazione fu di grande successo, le repliche numerose, le tappe e le stagioni altrettanto, nel 1948 alla Fenice di Venezia, poi Londra e Parigi, nel 1949 inaugurò il Piccolo Teatro di Roma al teatro delle Arti. Minimo comune denominatore, e forse maggior innovazione per la sua contemporaneità, fu la capacità di dirigere giovani attori e attrici spesso al loro primo confronto con un personaggio pirandelliano, ottenendo sempre risultati molto alti apprezzati costantemente da pubblico e critica. L’impatto che le sue scelte ebbero, dunque, si può dire che fu altrettanto potente, se non rivoluzionario, rispetto a quello della prima pirandelliana, per lo stato del teatro a lui contemporaneo perché – a dirla con Bragaglia – grazie «all’innovatore e disossatole Orazio Costa [...] i sei personaggi tornarono ad essere un’opera vergine».<sup>13</sup>

Per avere una portata altrettanto innovatrice nella rappresentazione di *Sei personaggi*, dopo Costa – nonostante la rappresentazione di Strehler del 1953 – bisogna aspettare la Compagnia dei giovani e la regia di Giorgio De Lullo del 1964. La particolarità della loro prima rappresentazione è data, almeno inizialmente, anche e soprattutto dallo spazio scenico in cui ha preso forma ovvero i giardini di Palazzo Reale a Torino. Nella Mostra dedicata alla Compagnia dei Giovani e i *Sei personaggi* al Teatro Valle (25-28 aprile 2021), in occasione del centenario della prima dell’opera, è emerso felicemente, da

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 267.

testimonianze, foto di scena, documenti, quale sia stata la peculiarità della lettura di De Lullo e dei suoi compagni: evitare il ‘pirandellismo’ o meglio spogliare il testo dalle stratificazioni attoriali incapaci di arrivare direttamente al pubblico ammantandosi di un tono troppo riflessivo, raziocinante, speculativo e tornare a un Pirandello capace di parlare al pubblico contemporaneo proprio perché capace di parlare a tutti gli uomini nella misura in cui affronta i problemi di ciascuna società. La tournée porto i ‘giovani’ in tutta Europa, Londra, Parigi, Mosca, ma soprattutto, registrata per la televisione, la loro versione fu replicata centinaia di volte e resiste tutt’ora con incredibile freschezza proprio perché come disse Bernardelli nel recensire la prima su «Il Dramma»:

ha trionfato soprattutto per la versione interiore, per un’interpretazione sollecitata da una regia accorta, fantasiosa, intelligente. [...] Niente riesumazioni storicistiche, niente archeologia, niente date, i personaggi sono vestiti come ci si veste oggi, la loro sensibilità è quella di oggi, di ieri, di sempre.<sup>14</sup>

A distanza di tanti anni dalle interpretazioni di Costa e De Lullo, vale la pena fare un grande salto temporale per verificare come la distanza dall’originale e i cambiamenti delle tecnologie scenotecniche abbiano portato a nuove riflessioni e nuove soluzioni.

Nelle stagioni dal 2002 al 2006, ha dominato la scena la versione dei *Sei personaggi in cerca d’autore* di Carlo Cecchi, quasi 300.000 spettatori, 295 recite, più di 70 città tra cui Berlino, Parigi e ovviamente Roma con due stagioni consecutive proprio al Teatro Valle.

La particolarità dell’interpretazione di Cecchi la si legge già nelle note di regia:

Il canovaccio del “dramma doloroso” è talmente confuso e ambiguo, da far sospettare le peggiori cose – come spesso succede coi canovacci italiani – (vedi “l’affaire” Telekom Serbia).

Anche qui, “la nobile sanità morale” (l’onore), vessillo del Capo-Famiglia, sembrerebbe essere soprattutto la menzogna. Padre e Madre mentono, nascondono, depistano. Perfino la figlia (intesa “la Figliastro”) – che pure smentisce spesso quei bei genitori che si ritrova –, perfino lei sembra diventare, a volte, la loro complice. (Sì, sì, lo so: il tabù dell’incesto; le diverse e accertate rimozioni; il rimosso che ritorna; il palcoscenico hanté; ecc. ecc.).

Mammà teneva l’amante.

<sup>14</sup> Cit. in *ivi*, p. 270.

Papà favorisce la tresca, poiché non pare bello che mamma tenga l'amante motu proprio, depista "l'infamità" di mamma giustificandosi – anzi vantandosi – con la trovata del Demone dell'Esperimento.

Papà non è uno, è tanti; e benché solo uno di questi tanti stia, un giorno, lì lì per scoparsi la figliola, i tanti che sono papà, tutti d'accordo, stabiliscono che la figliola è la Figliastra, cosicché – essendo in più essa Figliastra povera e già rotta al vizio – il "congresso carnale" si può chiudere con una bella unanimità, che lascia tutti contenti: sinistra, destra, centro, cattolici, laici, mugliere, cugate, suocere, ecc. ecc.

Questi i fatti. Quindi: odi disprezzi sdegni vendette fra sorelle fratelli fratellastri sorellastre Padre Madre Figlio figlia Figliastra ecc. ecc.

Il bel quadretto è narrato-agito dai Personaggi attraverso un canovaccio che si inceppa di continuo: l'ansia di nascondere li porta a inventarsi fandonie inverosimili, abbellite dalle molte chiagnute di mamma e dalla celebre filosofia di papà.

Tutto per il Bene della Patria.

Del Bene della Figliastra ci si occupa poco o nulla: quella Legittima non ne vuole sapere e parla poco; quella illegittima viene fatta fuori brutalmente; quella a statuto speciale, forse per punirla del suo troppo parlare e non proprio conforme al volere di papà e mamma, viene mandata a battere nella giungla della città.

I depistaggi che costituiscono la trama vera del canovaccio del dramma fanno cadere, ahimè, nella tentazione, così poco corretta, della dietrologia.

A parte la risposta ovvia alla domanda più volte posta: chi è il Padre della Figliastra?, altre domande sorgono. Per esempio: come faceva la Madre a sapere che proprio a quell'ora la figliola si incontrava con un signore nello sgabuzzino del laboratorio della mezzana? Gliel'avrà detto la maga? E ancora: ciò che racconta il Figlio su quanto è avvenuto dopo che la Madre ha sorpreso il Padre e la figliola in "congresso carnale", farebbe intravedere una specie di ricatto verso il pover'uomo. La Madre ne era all'oscuro? Forse il Padre è caduto in una trappola? – ecc. ecc.

Ci vorrebbe Di Pietro, con la consulenza del Prof. Freud a sbrogliare la matassa.

Ma, tutto è bene quel che finisce bene. Dopo tanta guerra, lotte, strazi, conflitti, la famiglia Legittima si ricomponе. L'Ordine si ristabilisce. Di lì a poco il futuro Duce farà marciare le sue truppe su Roma

E la trama nera di questo canovaccio, così esemplarmente italiano, continuerà ad essere, nei decenni successivi, nascosta sotto la maschera del conflitto fra finzione e realtà, vita che cangia e forma che non cangia.

L'impronta del regista – fuori e dentro la scena, perché Cecchi ha riservato per sé proprio quella parte – è forte e non si limita questa volta

all'interpretazione del testo pirandelliano in chiave contemporanea o alla attenzione riservata al lavoro degli attori, torna invece ad agire sulla scena attraverso gli artifici della scena stessa. Con la scenografia di Titina Maselli, Cecchi sembra aver voluto ricercare l'effetto dell'improvvisa apparizione dei personaggi sul palcoscenico, non rompendo la quarta parete come in Pitoeff, nemmeno arrivando dal fondo buio e pacato come in De Lullo, ma 'meravigliando' il pubblico con una vera e propria comparsa di fantasmi che in realtà sono sempre stati in scena. I personaggi infatti escono fuori da un baule, da dietro un appendiabiti, da sotto robe buttate sul palco, grazie anche all'utilizzo di una pedana rotante, un movimento scenico improvviso e opportuno che restituisce, in una nuova interpretazione, le intenzioni della didascalia pirandelliana:

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere l'effetto che questi *Sei personaggi* non si confondano con gli Attori della Compagnia. [...] Si interpreterà così anche il senso profondo della Commedia. I *Personaggi* non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.<sup>15</sup>

Se la scenotecnica – ancora esclusivamente meccanica – viene in soccorso di Cecchi per risolvere la 'traduzione scenica' richiesta da Pirandello, nella nostra contemporaneità non si può più pensare di poter tenere fuori dallo spartito di un teatro sempre più pluricodificato la linea dell'apporto tecnologico capace di incidere fortemente, tanto per l'illuminotecnica quanto per la tecnologia del suono (se si vuole *light* e *sound design*), sull'armonia e la connotazione dell'intero spettacolo.

Un ultimo esempio, in questa direzione, può essere la versione dei *Sei Personaggi* per la regia di Luca De Fusco, al Teatro Argentina di Roma nel febbraio del 2018 – scene e costumi Marta Crisolini Malatesta, luci Gigi Saccomandi, musiche Ran Bagno, video Alessandro Papa, movimenti coreografici Alessandra Panzavolta –, che già come spiegato nel comunicato stampa di presentazione dell'opera vuole essere uno spettacolo capace di andare oltre il codice teatrale:

<sup>15</sup> L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano 1993, vol. II, p. 678.

Un duplice spettacolo, teatrale e cinematografico, in cui le figure reali e visibili ad occhio nudo sono riprese da telecamere e proiettate sulla scenografia come giganti onirici. L'intuizione si adatta in modo speciale all'opera di Luigi Pirandello, massima riflessione sulla natura stessa del teatro nella drammaturgia del Novecento. Infatti, i personaggi sembrano provenire dal mondo del grande schermo e chiedere di far sfociare il cinema nel teatro.

I personaggi, ancora una volta nel rispetto delle intenzioni pirandelliane, non compaiono come fantasmi ma come 'realtà create' in compromissione e con l'ausilio, però, della settima arte. Appaiono e agiscono come da 'un altro mondo', secondo alle intenzioni del regista attraverso un'ispirazione e citazione diretta ai protagonisti di *Broadway Danny rose* di Woody Allen.

Del resto, e il cerchio qui si chiude, nella nostra contemporaneità multimediale, intermediale, crossmediale – che la sperimentazione teatrale postpandemica ha poi accelerato – non può essere altrimenti, soprattutto con un autore, quale Pirandello, che la fascinazione del cinema ha fortemente subito, pur nelle sue contraddizioni, dalla 'cinemelografia' a *Si gira*, dal prestito del *Mattia Pascal* al primo Marcel L'Herbier del 1926 o a Pierre Chenal nel 1937, ma soprattutto al desiderio di realizzare un film da questa sua opera che si ritrova nella *Novella cinematografica di Luigi Pirandello e Adolf Lantz* e al *Treatment for Six Characters in Search for an Author*, ma qui si aprirebbe un altro capitolo di ricostruzione storico-critica di messe in scena cinematografiche, nonché l'analisi di prospettive di nuove frontiere tutte ancora a venire.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> I testi sono riportati in appendice a L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli, cit.

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.