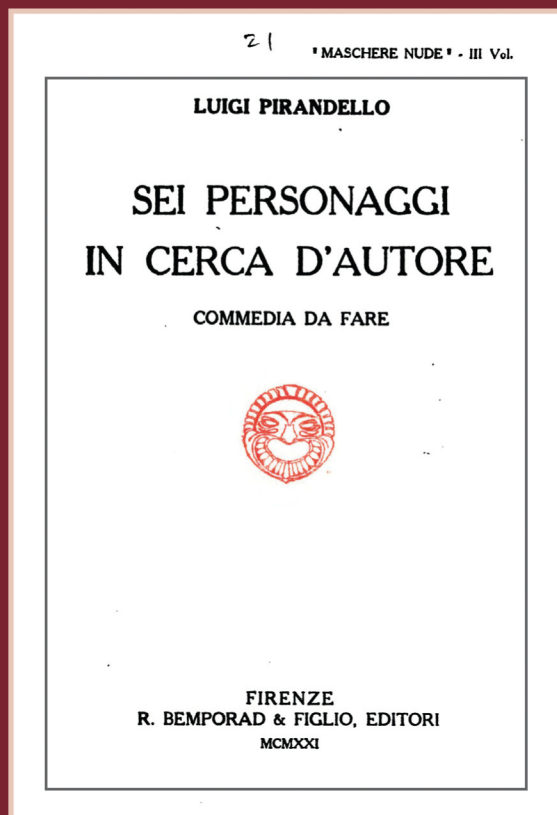


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

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)



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, CARLANGEO 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 Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@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 «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestiesirivistadistudi.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 Sinestesie sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

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

MARCO MANOTTA, <i>Marionette in cerca d'autore.</i> <i>Un'Elettra per Pirandello</i>	173
ALDO MARIA MORACE, <i>Sulla variantistica dei 'Sei personaggi'</i>	183
FLORINDA NARDI, <i>Sei personaggi in cerca di scena</i>	201
PAOLO PUPPA, <i>Il Figlio ('Sei personaggi in cerca d'autore'</i> <i>nella versione del Figlio)</i>	213
LORENZO RESIO, «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:</i> <i>la regia di Carlo Cecchi dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'</i>	241
ANTONIO SICHERA, <i>I 'Sei personaggi' tra intelligenza e pathos</i>	253
MONICA VENTURINI, «Giù il sipario». <i>Personaggi, cifre, motivi</i> <i>tra novelle e teatro</i>	267
<i>Abstracts</i>	279

Aldo Maria Morace

SULLA VARIANTISTICA DEI *SEI PERSONAGGI*

L'insuccesso fu clamoroso. La sera del 9 maggio 1921 i *Sei personaggi in cerca d'autore* vennero presentati dalla compagnia Niccodemi per la prima volta nella loro storia a un pubblico, quello del Valle di Roma. E l'esito è ben noto: il testo destinato a rivoluzionare il teatro mondiale cade rovinosamente (appena due le repliche) scatenando fra i tradizionalisti una violenta reazione di rifiuto («Manicomio! manicomio!»; e solo dopo quasi un'ora l'autore poté lasciare il teatro), contestata altrettanto fortemente dagli spettatori più giovani e aperti alla sperimentazione di nuove forme.¹ Ben diversa l'accoglienza da parte del pubblico milanese quattro mesi dopo, la sera del 27 settembre, quando al teatro Manzoni il successo fu addirittura clamoroso, tanto che vennero registrate ben quattordici chiamate dell'autore alla ribalta nell'arco dei tre tempi dell'opera. E certamente non furono i pochi – pur se cospicui e appropriati – tagli operati sul copione dall'attore Luigi Almirante (secondo la sua testimonianza), ma recepiti con piena

¹ Ricordando quella serata, così scriveva Pirandello a Marta Abba da Berlino, il 1° giugno 1930, dopo una reazione consimile e diversa del pubblico a una rappresentazione di *Questa sera si recita a soggetto*: «[...] serata tempestosa. M'è parso di ritornare alla "prima" dei *Sei personaggi* a Roma. Ma la tempesta di quella serata memorabile fu scatenata da nobili passioni, fu l'urto violento dei giovani contro i vecchi; jersera invece fu l'osceno livore d'una masnada d'invertiti che si scatenò aizzata dal Feist, dalla sua famigerata cugina, e da altri del gruppo Reinhardt e da altri avversarii dell'Hartung e del Saltenburg. Questa oscena gente, ostensibilmente, nel *foyer* del teatro, prima che cominciasse lo spettacolo, ha fatto la prova dei fischietti di cui s'era armata venendo a teatro. [...] Purtroppo il lavoro offriva il fianco ai nemici per la sua pessima iscenatura. [...] Pareva un'orchestra in cui, cacciato via il direttore, ogni strumento si fosse messo a sonare per conto suo. E i fischietti del pubblico sonavano dal canto loro, guazzanti in una gioja che non Ti dico. Io, guardando dal palco, mi divertivo un mondo. Alla fine, la reazione della maggior parte del pubblico (più dei tre quarti del teatro) prese il sopravvento, e allora scoppiò un delirio d'applausi».

convinzione da Pirandello, e vertenti soprattutto su alcune elucubrazioni non scenicamente felici del Padre,² a motivare il ribaltamento coassiale della ricezione da parte del pubblico. Comunque ancora contrastata se più di un anno dopo – come Pirandello registra in una lettera a Dario Niccodemi del 24 dicembre 1922 – «i buoni veneziani» riservarono «segni d'orrore e di furore», «rumoreggiando», ai *Sei personaggi in cerca d'autore* («Così farebbero, ne son sicuro, anche gli abitanti della beatissima Luna»).

Il dissenso non angosciava Pirandello: era la prova che il suo teatro colpiva ed erodeva nel profondo le sclerotizzazioni consolidate, i *tòpoi* perpetuati, le strutture fatiscenti.³ Ed era il traguardo che si era prefisso da quando si era riconvertito al genere teatrale con deflagrante frequentazione (nel triennio a partire dal 1918 vengono scritte con ritmo febbrile ben quindici opere) a seguito della frattura epocale impressa alla Storia dalla Prima guerra

² C. PISANI, *Un copione dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'. Tagli per la messa in scena*, in *Dario Niccodemi e il teatro italiano del primo Novecento*, «Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani», n.s. 1, Bulzoni, Roma 2021, pp. 179-98.

³ E sui *Sei personaggi*, come foce epocale di tutta l'opera pirandelliana, si chiude la splendida biografia di A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano 2020. Una stringata bibliografia *millennial* sul testo: A.R. PUPINO, *Luigi Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000; G. LANGELLA, *Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui 'Sei personaggi' di Pirandello*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia 2002, pp. 409-440; W. SAHFELD, *L'immagine riflessa. P. e la cultura tedesca*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 69-102; J. LORCH, *Six Characters in Search of an Author*, Cambridge University Press, Cambridge 2005; S. ACOCCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori, Napoli 2006, pp. 36-62; B. ALFONZETTI, A. FERRETTI LEVI MONTALCINI, *'Sei personaggi in cerca d'autore': il fuoco bianco dell'incesto*, in *L'ascolto del testo*, a cura di S. Teroni, Nicomp, Firenze 2007, pp. 80-123; A. CASCETTA, *Dentro il testo*, in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, ETS, Pisa 2007; M. CAMBIAGHI, *La "trilogia del teatro nel teatro": la miccia di Pirandello*, in *Id.*, *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Bruno Mondadori, Milano 2009; *In cerca d'autore da Pirandello a Ronconi*, in «Ariel», II, 1, genn.-giugno 2012, num. monogr.; I. PUPO, *La giornata perduta di un capocomico. Sei personaggi nella traduzione di Crémieux e negli appunti di Pitoëff*, in «Il castello di Elsinore», XXV, 2012, pp. 57-98 (poi in *Crimini familiari e scena teatrale. Ibsen, P., De Filippo*, Liguori, Napoli 2015, pp. 83-137); B. ALFONZETTI, *P. L'impossibile finale*, Marsilio, Venezia 2017; P. VESCOVO, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 137-170; A. CINQUEGRANI, *P. e la persuasione. Note sui 'Sei personaggi'*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda e A. Zava, Ed. Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 89-100; P. PUPPA, *La recita interrotta. P.: la trilogia del teatro nel teatro*, Bulzoni, Roma 2021, pp. 13-71; *Sei personaggi in cerca d'autore 1921-2021* (atti del 58° convegno di studi pirandelliani), a cura di S. Milioto, Ed. Lussografica-Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Caltanissetta 2021 (imperiato soprattutto sulle messinscene e sulla ricezione estera dell'opera).

mondiale e dalle convulsioni sociali postbelliche:⁴ «Il gusto della forma narrativa – scrive – era svanito. Non potevo più limitarmi a raccontare mentre tutto attorno a me era azione [...]. Altre cose si agitavano, ribollivano nel mio spirito, che esigevano di essere espresse in maniera immediata [...]. Le parole non potevano più restare scritte sulla carta, bisognava che scoppiassero nell'aria, dette o gridate».⁵ Il teatro, dunque, ora attira nuovamente Pirandello perché è il luogo in cui la parola scritta diviene fatto sonoro, visualizzazione fisica e scenica, azione appunto. Ma il bisogno spasmodico

⁴ Ed è, invece, il dato sul quale insiste giustamente Annamaria Andreoli (cui si devono due acutissime note – introduttiva e filologica – ricche di nuove e numerose chiavi esegetiche e notizie documentarie, nella esemplare edizione Oscar del 2020, da lei curata), che istituisce un'ottima correlazione – di solito trascurata dagli esegeti dei *Sei personaggi* – fra la fortissima innovatività del testo e le convulsioni postbelliche. La commedia-tragedia va in scena il 9 maggio 1921 «alla vigilia delle elezioni politiche (15 maggio) nell'anno in cui crolla la Banca italiana di sconto e si fondano sia il partito comunista che il partito fascista», dopo l'occupazione delle fabbriche. «Sembra che la Storia corrisponda ai tetri scenari di un'arte, quella di Pirandello, tentata dal nichilismo», «con i disastri della guerra alle spalle e per l'avvenire il miraggio della rivoluzione», che sfocerà nella dittatura e che instaura «nuovi modi di percepire la vita, la morte, il tempo, la storia» (*Omaggio a Luigi Pirandello. Il centenario di un capolavoro. 'Sei personaggi in cerca d'autore' (1921-2021)*, a cura di A. Andreoli, Ed. Sinestesie, Avellino 2021, pp. 11 e 22). Sul rapporto pulsante di Pirandello con la Storia vd. la mia *Introduzione* a L. PIRANDELLO, *I Vecchi ei Giovani*, a cura di A.M. Morace, Mondadori, Milano 2021 («Romanzi 3» dell'Ed. Nazionale dell'Opera Omnia), che riprende ed amplia sistematicamente quella già apparsa come tale, nel 2018, per l'ed. Oscar del testo 1913.

⁵ Si è soliti, analizzando i *Sei personaggi*, sottolinearne la genesi novellistica, citando giustamente come avantesti i *Colloqui con i personaggi* e la *Tragedia d'un personaggio*. Ma si dimentica che nella sua prima nebulosa formulazione il testo doveva realizzarsi in un altro genere, poiché, scrivendo da Roma al figlio Stefano il 23 luglio 1917, Pirandello confidava di avere «la testa piena di nuove cose! Tante novelle... E una stranezza così triste, così triste: *Sei personaggi in cerca d'autore* – romanzo da fare. Forse tu intendi. Sei personaggi, presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso, per esser composti in un romanzo, un'ossessione, e io che non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro e che non m'importa più nulla, e loro che mi mostrano tutte le loro piaghe e io che li caccio via... – e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori tutto». Inoltre, nel dialogo con Bemporad alla vigilia della prima stampa in volume di *Sei personaggi*, per bocca di Stefano, Pirandello sottolinea, in sintonia con i suoi assunti teoretici e alla vigilia della prima milanese, che l'opera non è destinata unicamente al teatro ma si rivolge anche al «pubblico che legge», presso il quale avrà «una sicura affermazione certo meglio nel libro che nella integrazione scenica» (22 settembre 1921). E infine, quasi a chiudere il cerchio in rapporto al primo proposito, nel 1930 Pirandello scrive con lo sceneggiatore viennese Adolf Lantz una geniale «Novella cinematografica» dei *Sei personaggi*, che doveva tradursi in realizzazione filmica, agognata ma abortita, e che risente dell'influsso di Reinhardt (vd. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi. Novella cinematografica*, trad. di M. Cometa, introd. di U. Cantone, Casagrande, Bellinzona 2017).

di annullarsi come autore nello strazio dialogico e dialettico dei personaggi non cancella la radicata certezza che la perfetta materializzazione scenica dell'opera immaginata dall'autore è impossibile: convinzione, questa, che in quegli anni trovava riscontro in Craig, Copeau e, poi, in Artaud («Le parole hanno valore in sé stesse. Ma scene, costumi, gesti e grida false non sostituiranno mai la realtà»). Ancora nel '20 Pirandello annunciava l'intenzione di chiudere la parentesi teatrale per ritornare *in toto* alla narrativa; e, al tempo stesso, iniziava a fare dell'impossibilità del teatro il soggetto stesso della «trilogia del teatro nel teatro», attuando un interscambio geniale tra piani rappresentativi e teoretici.

Gli espressionisti tedeschi, i dadaisti e i cubisti e i surrealisti francesi, i suprematisti russi, i futuristi italiani erano accomunati nella loro spinta avanguardistica da un'esigenza pressante di rompere le abitudini di ricezione, di rinnovare *ab imis* la costruzione dei conflitti teatrali e dei personaggi, di sperimentare tutte le forme della semiotica teatrale (corpo, movimento, voce, luce, scenografia); il che comportava il rifiuto di una trama in movimento, la riflessione del teatro su sé stesso, sino a divenire opera aperta. Ma se questo è il contesto europeo in cui Pirandello s'innesta col suo discorso metateatrale, è pur vero che vi perviene per rigorosa logica interna: il contrasto tra Forma e Vita è realizzato attraverso l'annullamento del dramma nella rappresentazione e la messa in dubbio sistematica del rapporto fra autore e testo, tra regista e rappresentazione, tra attore e personaggio, in un gioco di sdoppiamento continuo e innovativo dei piani e dei livelli e delle funzioni. E nell'impossibilità di rappresentare senza infeltrimenti la vita Pirandello allegorizza, nei *Sei personaggi*, la condizione di ogni discorso teatrale, giunto sull'orlo del silenzio, e la fine della tragedia come genere teatrale nella tragedia come evento reale.

Nell'eversione dirompente dei codici teatrali fatiscanti Pirandello abroga la presenza consueta del gioco amoroso, in ogni sua schermaglia e forma, per impennare antiteticamente i *Sei personaggi* su un erotismo torbido e impregnante, tanto più pervasivo quanto più oscuro e inespresso e intuitivo. Non c'è solo il mancato incesto, che costituisce la punta emergente dell'*iceberg*: è nel «Demone dell'Esperimento», che porta il Padre a dare la moglie (che non sa essere amante, perché è Madre e non donna) al Segretario, seguendo poi da *voyeur* ossessivo la vita della nuova famiglia – in una sorta di libidinoso e represso *ménage à trois* – e soprattutto della Figliastrà, quando era bambina, con una pulsione pedofila che rimane inconfessata anche a lui stesso; è nella frequenza sistematica dei bordelli, da parte del Padre, e in particolare di quello di madama Pace, figura in specularità rovesciata e oscena della Madre, con la sua opera perversa di iniziazione al sesso contaminato della

Figliastra. E l'edipismo – se trova il suo momento più eclatante nell'incesto sfiorato, quando il Padre sta per realizzare con la complicità dell'inconscio la inconfessata voglia che nutriva da anni – è anche nell'avversione del Figlio al contatto con la Madre: il ribrezzo, che nutre nell'aver colto qualche frammento della ritrovata congiunzione carnale fra il Padre e la Madre, è in realtà il disgusto che prova per l'attrazione edipica che è scattata in lui, dopo anni di separazione dolorosa, con il ritrovamento della Madre, dalla quale cerca di difendersi respingendola, così come l'invidia inconscia verso il Padre, che possiede carnalmente la Madre, origina la colluttazione che lo getta a terra fra l'orrore degli astanti.

Ma nell'architettura segreta dei *Sei personaggi* c'è ancora altro – al di là delle effrazioni nella tecnica drammaturgica – a rompere i canoni tradizionali. Il gioco degli specchi istituisce congiunzioni nascoste ma percepibili fra la funzione mancata dell'Autore, che non dà vita alle sue creature, e il Padre, che tenta di assumerla e di adempierla in sinergia con il Capocomico, *double* dell'Autore nella remota possibilità di organizzare in un ordine sistemico le tensioni deflagranti dei Personaggi, di comporre in uno sviluppo teatrale la loro dilaniata disperazione, di rendere dialogico il loro monadismo irrelato. Ma senza poterlo realizzare, perché ciò sarebbe stato possibile, per Pirandello, solo all'opera «illuminata» di un Autore che sapesse «comporre armoniosamente le loro scomposte passioni in contrasto», mentre invece il Capocomico si è limitato a rappresentare il vano tentativo dei Sei di avere vita «su queste tavole di palcoscenico». Il che ha prodotto in questo 'teatro di specchi' – ed è il dato storicamente più rilevante a livello europeo – il trionfo del disorganico, della disarmonia, della dissonanza, in omologia a quanto avverrà qualche anno dopo con la rivoluzione della musica atonale di Schönberg, nella interpretazione adorniana. In un'epoca di crisi di valori e di crisi dei linguaggi tradizionali, ormai saturi ed impossibilitati ad esprimere la nuova sensibilità che scaturisce dall'incontro-scontro col mondo, l'Autore deve dare espressione radicalmente nuova a un'arte che accolga nella sua struttura interna la negatività e rispecchi la frattura esistente fra il soggetto ed il mondo, fra il soggetto e la Storia, fra il soggetto ed una società che tende ad annientarlo. E la negazione dell'opera compatta, conchiusa, armoniosa, non può che dar vita ad un'arte che porta impresse le stigmate della società da cui è nata, obbligandola al movimento negativo contro il negativo che la soffoca; e in questa modalità essa entra nel contesto vivo della Storia e ricerca nuove codificazioni per creare forme complesse nelle quali i significati si intrecciano e si sovrappongono, come accade nella vita dell'uomo *entre-deux-guerres*, ridotto nella condizione prigioniera di essere oggetto degli altri e di sé stesso.

All'estero – e non a caso – il successo dei *Sei personaggi* fu immediato e trionfale: a Londra e a New York nel '22, tanto che a Broadway, con la regia di Brock Pemberton, la «commedia da fare» venne rappresentata per centotrentasei serate; a Parigi, il 10 aprile del '23, con la regia di Georges Pitoëff, che faceva scendere i sei personaggi da un montacarichi (e che poi definì Pirandello un «mediocre *metteur en scène*»); a Berlino, il 30 dicembre del '24 con Max Reinhardt, che imperniava scenograficamente la sua lettura sulla dimensione onirico-metafisica, focalizzandosi sugli aspetti metateatrali e accentuando il gioco di specchi che già era nel testo (Pirandello ha parlato di «trionfo dello specchio» per la densa tramatura di specularità e di simmetrie che lo percorre), da lui non poco rivisitato. Fu una messinscena memorabile,⁶ e importante anche per l'autore, come già lo era stata quella parigina, per i ripensamenti sui significati profondi che esse suscitavano e per le varianti '*in progress*' che scaturivano dalle sperimentazioni sulle tavole del palcoscenico, in Italia e fuori d'Italia. L'edizione del '21, già sottoposta a importanti modifiche nel '23, veniva nuovamente innovata, anche a livello di struttura, in quella del '25, e corredata da una illuminante prefazione autoriale.⁷ Né la storia testuale aveva qui termine: Pirandello, implacabile

⁶ M. COMETA, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Novecento, Palermo 1986, pp. 33-109. Nel suo esemplare saggio lo studioso cataloga fra il 1924 e il '25 ben settantadue messinscenes tedesche dei *Sei personaggi*.

⁷ La prefazione venne pubblicata in anteprima su «Comoedia» nel gennaio del 1925, con il titolo *Come e perché ho scritto i 'Sei personaggi'*; e si tratta di un testo di assoluta rilevanza per gli esegeti della «commedia da fare», perché l'autore vi fornisce tutta una serie di chiavi interpretative *par lui même*. Fra le carte pirandelliane, però, è stata ritrovata (e pubblicata da d'Amico nella sua edizione: vd. nota 11) una stesura dattiloscritta della prefazione, che nella sua ultima metà (a partire dal capoverso «Non tutti i sei personaggi») è «quasi un abbozzo del testo pubblicato, con il quale coincide solo per frammenti». E questo potrebbe dare qualche credito alla rivendicazione, affidata ad annotazioni private, apposte su una copia di *Maschere nude*, da parte di Stefano Pirandello, circa una sua cooperazione autoriale al *ne varietur* della prefazione. È l'impervio problema dell'ultima fase della produzione pirandelliana, quando Stefano divenne parte attiva dell'officina letteraria del padre, con la conseguente necessità, da parte del filologo, di dover esaminare caso per caso, cercando di sceverare ciò che è del padre da quello che è stato interpolato dal figlio, pur se con il suo *imprimatur*, finché era in vita. Diverso, invece, è il problema per quanto è stato pubblicato *post mortem*, quando Stefano, non più sotto tutela, ha ritenuto suo dovere sacrale integrare, sviluppare e dare una compiutezza a tutto ciò che permaneva come *disiecta membra* e che, soprattutto, era rimasto a uno stadio sperimentativo di possibile scrittura. Non credo che a muovere Stefano sia stata la prospettiva del guadagno economico, pur presente, quanto piuttosto il dare vita pubblica a scritti in cui esercitava una funzione demiurgica nell'appagante congiunzione letteraria con il 'Padre'. Il figlio, insomma, assolutizzava quanto Luigi aveva pensato di mettere in atto, ma senza perseguirlo fermamente: come

revisore della propria opera, introduceva altre varianti – questa volta di limitata entità – nel '27 e poi ancora nel '33;⁸ e quest'ultima stampa rappresenta il *ne varietur* editoriale, vivente l'autore, mentre è attualmente in corso una sequenza di ritrovamenti – che non esito a definire vorticoso – di varianti sparse ed estemporanee, consegnate a copioni di scena sino ad oggi rimasti colpevolmente inesplorati.⁹

Questa 'liquidità' di nuove acquisizioni rimane in attesa di una compaginazione organica, che solo l'Edizione nazionale dell'Opera Omnia potrà dare attraverso lo scrutinamento e la messa in sistema delle varianti estemporanee, ma solo se autografe o con tale valore. S'impone metodologicamente, pertanto, che allo stato attuale uno studio variantistico non possa che imperniarsi sulla solidità delle edizioni a stampa,¹⁰ repertate e recensite

è il caso, ad esempio, di *Giustino Roncella nato Boggiolo*, del quale l'impianto del supposto rifacimento autoriale – sulla scorta dei testimoni agrigentini – è da attribuire senza dubbio a Stefano, cui si deve il montaggio mistificatorio del testo.

⁸ I *Sei personaggi in cerca d'autore*, *commedia da fare*, venne pubblicata da Bemporad nel terzo volume della seconda raccolta di *Maschere nude* (= B²¹); poi, sempre dallo stesso editore, nel '23 (= B²³), con ininfluente ristampa nel '24. Nel 1925 appare la fondamentale «quarta edizione riveduta e corretta con l'aggiunta di una prefazione» (B²⁵), seguita nel '27 da una «quinta riveduta e corretta» (= B²⁷), più volte ristampata, fino a quella definitiva del 1933, questa volta per i tipi di Mondadori (= M³³), primo volume della terza raccolta di *Maschere nude*, che riordinava la produzione teatrale di Pirandello ponendo in congiunzione i *Sei personaggi* con *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, a formare – secondo le definizioni autoriali nella *Premessa* – la «trilogia del teatro nel teatro, non solo perché hanno espressamente azione sul palcoscenico e nella sala, in un palco o nei corridoi o nel ridotto d'un teatro, ma anche perché di tutto il complesso degli elementi d'un teatro, personaggi e attori, autore e direttore-capocomico o regista, critici drammatici e spettatori alieni o interessati, rappresentano ogni possibile conflitto [...] e ben per questo essi, se nei loro pretesti o argomenti restano incompiuti o interrotti, sono poi per sé stessi compiutissimi e perfetti, e possono andare uniti a formare, come s'è detto, una trilogia del teatro nel teatro».

⁹ Ed è un dato di filologia teatrale che, nel caso di Pirandello, è da mettere in sistema: come regista, apportava sui copioni sinora riemersi una sequenza robusta di interventi di diversa tipologia che solo fino all'edizione del '25 e solo parzialmente trapassano nel testo a stampa, per poi quasi annullarsi in quelle del '27 e del '33, di contro alla massa di varianti estemporanee che venivano invece prodotte di volta in volta sui copioni, adeguandoli alla consistenza della compagnia in scena, alle disponibilità delle risorse scenografiche e illuminotecniche e, talvolta, anche alle reazioni del pubblico nella specifica piazza di rappresentazione.

¹⁰ Come ha fatto, in modo molto approssimativo, J. MOESTRUP, *Le correzioni ai Sei personaggi e il Castelvetro di Pirandello*, in «Revue romane», 1967, 2, pp. 121-35, che ha molto insistito – forzando inaccettabilmente gli elementi testuali – sulla funzione maieutica esercitata dall'interpretazione di Adriano Tilgher (*Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienza e Lettere, 1922) sulla revisione dei *Sei personaggi*. Al filosofo – è il caso di ricordar-

apprezzabilmente da Alessandro d'Amico nella sua edizione del secondo volume delle *Maschere nude*. In appendice, con scelta filologicamente corretta, il curatore ha messo a confronto speculare la *princeps* del '21 e quella ultima (con ulteriori ristampe) del '33, segnalando con il corsivo i segmenti soppressi o mutati e con diversificazioni tipografiche sul corpo del testo ultimo o con apparato in nota le varianti estrapolate dalle edizioni intermedie.¹¹ La resa a stampa non è sempre perspicua e funzionale, ma consente comunque di poter estrapolare le linee vettoriali del sistema correttorio che Pirandello ha applicato nei momenti editoriali dei *Sei personaggi*, fermo restando che esse devono sempre essere proiettate sullo sfondo delle sperimentazioni degli effetti suscitati nel pubblico e dei fermenti innovativi che provenivano dalle messinscene. Rispetto a un possibile itinerario genetico *à rebours* si preferisce, in questa sede, quello evolutivo, che parte dalla *princeps* e segue lo snodarsi della vicenda correttoria lungo le successive edizioni di riferimento; e questo permette di ripercorrere e focalizzare fruttuosamente i ripensamenti progressivi e metateatrali sull'opera che va a solidificarsi nella fissità *ne varietur* di ogni singola stampa, di contro alle fermentazioni fluttuanti del testo teatrale di volta in volta variato dall'autore o dai registi o dagli attori (penso, ad esempio, alle libertà d'intervento che alcuni registi si arrogavano, fino a introdurre – come è stato il caso di Reinhardt – nuove battute o interpolazioni situazionali), nel susseguirsi incalzante delle messinscene e delle compagnie che le allestivano.

lo a questo proposito – Pirandello ha indirizzato il 29 agosto 1921 un'importante lettera nella quale invitava Tilgher a un ripensamento di ciò che aveva già scritto sull'opera: «Ho speranza che, riassistendo alla rappresentazione, e rileggendo adesso il lavoro, Le sia apparso chiaro che il “Capo-comico” non rappresenta lo “spirito coordinatore”; e che appunto in questo consiste anzi la vera tragedia dei personaggi, cioè nel non trovarlo questo spirito coordinatore e nel trovare invece un capo-comico qualunque, che vuole soltanto la così detta esigenza del teatro e vorrebbe sacrificare in loro quella vita, che in un primo tempo essi ebbero infusa da un autore, il quale non volle poi far la commedia o il dramma. La tragedia, dunque, della vita infusa ma non espressa ancora, non ancora “costruita”, che vorrebbe vivere e non può, poiché le fu negato da chi forse sente la vanità di ogni espressione» (L. SCIASCIA, *Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1953, pp. 89-90). Qualche utile chiave ermeneutica è enucleabile, invece, in C. VICENTINI, *Pirandello riscrive i “Sei personaggi in cerca d'autore”*, in *Pirandello: il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 108-117.

¹¹ L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, II, a cura di A. d'Amico, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 1993: il testo di riferimento è alle pp. 619-758; la nota testuale e l'apparato alle pp. 933-1052 (= *Mn*). Nell'analisi delle varianti, condotta sulla scorta di quest'ultimo, il corsivo segnala – nel confronto speculare e non – i segmenti espunti; il grassetto in corpo ridotta quelli aggiunti o interpolati.

Dall'epistolario si evince che la commedia «senza autore»¹² nell'agosto del 1919 era in corso di elaborazione insieme a *Come prima, meglio di prima*; il 12 ottobre 1920 Pirandello informa Ruggero Ruggeri, dopo una esternazione dolorosa, che avrà pronte due nuove commedie «prima che finisca l'anno: *La signora Morli, una e due*, e *Sei personaggi in cerca d'autore*», che avrebbero potuto essere ultimate «durante l'estate» se non ci fosse stata la «lunga preparazione d'un discorso sull'opera e l'arte di Giovanni Verga»; nell'aprile del '21 consegna a Bemporad il manoscritto dei *Sei personaggi* per la stampa, che avrebbe dovuto essere pubblicata in concomitanza con la rappresentazione romana, ma che venne protratta sino agli inizi di settembre, uscendo invece a ridosso di quella milanese.¹³ Poi è il successo (risosso soprattutto all'estero e, di rimbalzo in Italia), insperato e compensatorio, travolgente ed epidemico, che le lettere registrano con narcisistico orgoglio: «colossale» a Londra (1 aprile 1922); ancora più eclatante a New York (1 novembre 1922 e 19 gennaio 1923); non meno rilevante a Parigi, il 10 aprile 1923, dopo che la prima rappresentazione al teatro dei Champs-Élysées, prevista per l'ottobre precedente, era stata rinviata per un grave incidente occorso a Ludmilla Pitoëff (nell'estate la commedia venne pubblicata, sempre a Parigi, nella traduzione di Benjamin Crémieux); e a dicembre è la volta di Madrid e di Barcellona, quando Pirandello è andato per la prima volta in America, investito da una popolarità che è ormai mondiale.

Nell'anno di grazia 1923 viene anche pubblicata, per i tipi di Bemporad, la seconda edizione dei *Sei personaggi*, nella quale vengono accolti i ripensamenti maturati a partire dalla rappresentazione milanese, che oggi sappiamo – grazie a un recentissimo e accurato studio¹⁴ – essere confluiti solo in parte nel testo rivisitato. Come sempre avviene negli autentici scrittori di teatro, è l'esperienza della scena in diretta che funziona da cartina di tornasole per il testo da scrittoio, mettendone impietosamente a nudo i momenti 'deboli' della struttura drammaturgica nella tenuta complessiva dell'opera e nella captazione del pubblico. Ma senza che le variazioni suggerite di volta

¹² Così è titolata nella lettera a Enrico Bemporad del 23 agosto 1919, nella quale propone all'editore di acquisire tutta la sua opera, passata e futura, repertandola sistematicamente per generi letterari (A. BARBINA, *Editori di Pirandello*, in «Ariel», XIII, 1-2, 1998, 257-352: 296-98).

¹³ Il 19 settembre 1921 una copia fresca di stampa viene consegnata a Niccodemi, ma già il 28 agosto scriveva ad Adriano Tilgher (un ampio stralcio è già stato dato nella nota 10) invitandolo a ripensare il giudizio critico che aveva dato nella sua recensione alla rappresentazione, sulla scorta della rilettura cartacea, resa possibile dalla stampa.

¹⁴ C. PISANI, *Un copione dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'* cit.

in volta dalla pratica scenica si compaginino poi nel testo a stampa, che ha una diversa caratterialità di ricezione; e lo dimostra proprio il ritrovamento del copione Almirante (peraltro ri-dattiloscritto in pulito), con interventi che talvolta sono sicuramente autoriali, e non solo attoriali o registici, ma soprattutto con tagli estemporanei sul testo di *B*²¹ che vengono ignorati in tutte le successive edizioni.¹⁵ Andando nello specifico, in *B*²³ Pirandello sistematizza il ruolo del Direttore di scena, che sussume tutte le battute del Trovarobe, così come il Direttore passa a Capocomico e, nelle didascalie, il presente verbale viene costantemente mutato in futuro. Poche le interpolazioni aggiuntive, e di breve respiro: un siparietto in cui la Prima Attrice viene fatta sloggiare dal Capocomico, che chiede sul proscenio solo la presenza degli attori che provano un segmento del *Gioco delle parti* (*Mn* 949); una divertita presa in giro di sé stesso da parte dell'autore (il Capocomico lamenta di essersi ridotto a dover mettere in scena «**commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico restino mai contenti**» *Mn* 951); un'altra sottolinea la difficoltà attoriale di mimare la scena in cui il Padre, nella «casa equivoca», ha l'incontro con la Figliastro, sconosciuta come tale, e lui si augura non sia «**la prima volta, è vero? che lei viene qua**» (*Mn* 1012-13), sino alla formulazione finale per bocca del Figlio, rivolta al Capocomico («**questa commedia non la può fare**», perché «**noi non siamo mica dentro di lei, e i suoi attori stanno a guardarci da fuori**» *Mn* 1042), che sancisce l'impossibilità della speranza di poter sostituire l'autore renitente con il *metteur en scène*.

Non sono molti, ma nodali, i tagli inferti sul corpo di *B*²¹, e tutti coincidenti con quelli presenti nel copione Almirante (che però ne presenta molti di più). Il primo è un contraddittorio fra la Figliastro e il Padre, che rivendica la sua perseguita aspirazione a una «solida sanità morale»,¹⁶ subito irriso dalla ragazza che gli rinfaccia il suo essere abituale «*cliente di certi ateliers come quelli di madama Pace!*»; e il Padre non può negare «*l'incongruenza*», derivante dalla fragilità della carne che lo ha «*ridotto a soffrire quello che soffro*». Decisiva è invece la consistente amputazione che riguarda una

¹⁵ È il caso esemplare di «IL PADRE. Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre, chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!» (*Mn* 969): casato nel copione Almirante, permane in tutte le edizioni seriori alla *princeps*.

¹⁶ Alla quale ascrive pure la scelta della moglie, di umili origini, «*che era stata come una parentesi d'aberrazione nella mia vita*».

scenicamente inaccettabile prolessi dell'epilogo, quando il Padre prefigura – dopo «*la morte della bambina*», «*la tragedia di quel ragazzo*» e «*la fuga della maggiore*» – il dramma ultimo, costituito dal ricomporsi impossibilitato della famiglia originaria, con tre «*estranei [...] l'uno all'altro, in una desolazione mortale che è la vendetta [...] del Demone dell'Esperimento che è in me*»,¹⁷ ovvero del suo tentativo demiurgico di creare una realtà altra e diversa da quella che «*ciascuno ha in sé*» e «*che va rispettata*» (Mn 983-84). Ma per Pirandello doloroso deve essere stato l'espanto più ampio ed epicentrico fra tutti (Mn 1028-30), perché in questo lungo segmento l'autore aveva coagulato alcuni nuclei irradianti del 'pirandellismo': la realtà dell'arte è più vera e definitiva – perché «*fissata per sempre*» – rispetto alla proteiforme transitorietà della dimensione umana, con «*l'intelletto*» che elabora «*illusioni di realtà, rappresentate in questa fatua commedia della vita che non conclude, né può concluder mai*». E in risposta al Capocomico che contestava «*lei ragiona troppo*», essendo stato ideato come personaggio da «*un certo autore ch'io singolarmente detesto [...] quantunque, purtroppo, mi sia impegnato a rappresentarne anch'io qualche lavoro*», il Padre protestava che delle bestie «*è il soffrire senza ragionare*», mentre l'uomo «*non ragiona mai tanto [...] come quando soffre*»; e lui continuava a ragionare per poter gridare «*così il perché delle mie sofferenze*». E sempre su questa linea vettoriale s'inscrive l'ultima amputazione del testo (Mn 1032 e 1033), con il Capocomico che iterava l'accusa di eccedere più di tutti nella «*pervicacia con cui s'ostina a farsi credere un personaggio! E bisogna che ragioni meno, ecco ragioni meno!*», perché «*il dramma è azione, azione, e non filosofia*». Ma se non posso «*rap-presentare il tormento del mio spirito*» – replica il Padre, pur accettando in parte l'obiezione – lei mi sopprime «*come personaggio*», perché ogni uomo «*non vive per vivere, senza saper di vivere, ma per dare un suo senso e un suo valore alla vita*». ¹⁸

¹⁷ Viene così ad essere incrementata la tragedia umana dei personaggi, che quando vivono sulla scena ancora non conoscono il loro destino ultimo, mentre nella redazione di B²¹ non solo veniva anticipato ciò che sarebbe accaduto alla Bambina e al Giovinetto ma anche l'impossibilità della famiglia originaria – quella distrutta dal «Demone dell'Esperimento» – a potersi in qualche modo ricostituire dopo la fuga della Figliastra, che comunque segna sempre la dissoluzione di tutto e la fine senza catarsi del dramma.

¹⁸ In B²³ Pirandello ha immesso una fitta rete di correzioni puntiformi che sostanzialmente sono da ricondurre al già ricordato e sistematico passaggio, nelle didascalie, dal presente al futuro come tempo verbale. Per il resto, si registra qualche caso di espansione, sempre nelle didascalie («l'impressione di uno spettacolo non preparato. **Due scalette, una a destra e l'altra a sinistra, metteranno in comunicazione il palcoscenico con la sala. Sul palcoscenico il cupolino**» Mn 945), di inversione ritmica («qua non recitano i personaggi, caro signore.»

A distanza di altri due anni Pirandello torna ancora sul testo per dare una versione che – secondo la *vulgata opinio* – ne innova profondamente la struttura e ne suggella la portata rivoluzionaria. A ben guardare, però, l'unico importante intervento – perfettamente calibrato nella sua sequenzialità di espunzioni e di dislocazione – è apportato all'inizio del secondo tempo: la Figliastro usciva dal camerino del Direttore insieme con la Bambina e il Giovinetto, rifiutandosi di cooperare alla messa a punto dei particolari da concertare in vista della rappresentazione («*Non voglio saperne, io, di codesti pasticci*») e producendosi in un monologo prolettico a loro rivolto,¹⁹ che viene ad essere traslato nel momento decisivo del terzo tempo (Mn 987-89 → 1039-41), quando lei conduce la Bambina alla vasca, nel pieno del tentativo di dare vita e corpo alla «commedia da fare»,²⁰ evitando così l'anticipazione della fine e acuendo l'orizzonte d'attesa. Poi però (e ritorna in atto l'intervento soppressivo) la Figliastro aderiva contro voglia all'invito del Capocomico, rientrando in quel camerino da cui erano appena usciti la Madre e il Figlio. Nel vano tentativo di instaurare

→ «qua, caro signore, non recitano i personaggi» Mn 994), nonché altre minime varianti, di diversa tipologia: «(Siede sulla poltrona)» → «(Sedendo sulla poltrona) Attenzione, signori. Chi è di scena?» Mn 949; «di qua» → «da questa parte» 950; «E neanche io» → «E io nemmeno» 952; «Noi veramente» → «Ecco, noi...» 955; «sgomberare» → «sgombrare» 959; «vedermi più» → «più vedermi» 972; «modesta e per bene?» → «modesta, bene allevata e virtuosa» 979; «**La greppina famosa di Madama Pace!**» 992; «stupidamente dello spirito» → «la spiritosa» 1008; «A lei.» → «A lei, a lei, séguiti!» 1013; «alla rappresentazione dei suoi rimorsi e dei suoi tormenti» → «alla rappresentazione (caricando) dei suoi travagli spirituali» 1017; «(si commuove)» → «(dirà queste ultime parole con voce tremante di commozione)» 1019; «Come dovremmo dire? L'illusione, sissignore.» → «E come dovremmo dire allora? L'illusione» 1024. In Mn 990-91 c'è un segmento testuale («Rappresentare!... ____ da far loro vergogna, se noi lo vediamo?») che viene minutamente rimaneggiato in B²³ e poi scompare in B²⁵.

¹⁹ Alla Bambina: «che cosa orribile è stata pensata per te», ovvero l'annegamento nella vasca del giardino di casa, mentre gli altri personaggi sono sopraffatti dai «diavoli» che hanno in testa; e al Giovinetto, scoprendo la rivoltella che lui nasconde nella tasca: «Sciocco, in te, invece d'ammazzarmi io, avrei ammazzato uno di quei due; o tutti e due: il padre e il figlio» (Mn 987-89).

²⁰ Nella traslazione e nella nuova contestualizzazione s'instaurano, com'è ovvio, tutta una serie di varianti, che riguardano soprattutto le didascalie, ma non solo, e delle quali si dà qualche sparso *specimen*: «Il guaio è questo, carina: che è tutto finto, qua! Meglio immaginarsela; perché, tanto, se te la fanno, sarà di carta dipinta: di carta la roccia in giro, di carta l'acqua, di carta le piante... Ah, ma già forse a te, bambina,» Mn 988 → «Il guaio è questo, carina: che è tutto finto, qua! Ah, ma già forse a te, bambina,» Mn 1039; «(Gli strappa la mano dalla tasca: poi gli guarda dentro la tasca, e resta, scorgendovi il luccichio d'una rivoltella) Ah!» Mn 989 → «Gli strapperà la mano dalla tasca e, tra l'orrore di tutti, scoprirà ch'essa impugna una rivoltella. Lo mirerà un po' come soddisfatta; poi dirà, cupa:) Ah!» Mn 1040.

un contatto dialogico con quest'ultimo, la Madre deprecava la «*frenesia*» del Padre di «*dare uno spettacolo di tanta crudeltà*», di «*tanto strazio*», dandolo «*a vedere agli altri*»; e il Figlio, a sua volta, faceva altrettanto (è il segmento che precedentemente era stato già riscritto in *B*²³), corrodendo crudelmente la volontà esibizionistica del Padre («*ce l'ha cavato, lui, il senso*», quasi che «*ciascuno, da ogni caso della vita, non potesse cavarci il suo*»), ma soprattutto il fatto di aver dovuto scoprire, suo malgrado, il lato nascosto e repulsivo della vita sessuale dei genitori.²¹

Al di là del consueto reticolo di puntiformi microcorrezioni formali, suggerite da una riposata rilettura, anche le varianti aggiuntive a livello verbale sono ben poche e di modesta entità: il Direttore di scena che manda via il Macchinista, reo di inchiodare assi mentre lui deve «**disporre la scena per il secondo atto del Giuoco delle parti**» (*Mn* 946); l'enfaticizzazione dell'arrivo e dell'importanza del Direttore-Capocomico, che pone fine al ballo scherzoso degli Attori (*Mn* 947-48); il siparietto 'comico' del ritardo della Prima Attrice – immesso immediatamente prima e a contatto con quello già inserito in *B*²³ e avente sempre lei come protagonista (*Mn* 949-50) – che giunge trafelata e consegna il suo cagnolino al Direttore di scena, pregandolo di chiudere la bestiola in camerino. Ma ad aggettare in questo quadro di limitate interpolazioni dialogiche è l'inserito metateatrale di *Mn* 1034-35, con il Capocomico che opera il montaggio della scena facendo disporre nuovi elementi di ambientazione (due cipressetti davanti alla vasca; il fondalino che viene calato dietro di essa; l'atmosfera lunare, data da una luce bluastra, che induce «**gli Attori a parlare e muoversi come di sera, in un giardino, sotto la luna**»; e soprattutto, in ultimo, il rafforzamento geniale del gioco ancipite fra realtà e finzione nella tragica morte per annegamento della Bambina e nel suicidio del Giovinetto (*Mn* 1046), con una «**vivissima luce**» che irrompe a marcare

²¹ Più stringente e incisiva, rispetto a *B*²¹, la formulazione di *B*²³, prima della definitiva espunzione: «Rappresentare!... E perché poi? Lui che si lamenta d'essere stato scoperto dove e come non doveva essere veduto, in un atto della sua vita che doveva restar nascosto, non ha fatto forse in modo che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio dovrebbe mai? Come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella immagine di padre e di madre che avevano per noi? La madre, una donna d'altri; il padre un libertino, e la nostra vita che dipende allora dalla loro come una morta vergogna da nascondere?». Che è, anche, uno degli assilli della vita – prima filiale e poi genitoriale – di Pirandello; e a ben ragione Annamaria Andreoli, nella prefazione all'edizione dell'opera negli Oscar Mondadori, ha posto in piena luce la dimensione autobiografica di questo segmento, correlandola alla dimensione erotomane che, a intermittenza, rianimava il rapporto coniugale fra Luigi e Antonietta, fra lo sconcerto dei figli che percepivano l'erompere della passione nei «furenti amanti».

la sospensione e lo smarrimento degli Attori, mentre il **«Capocomico rifiatelà come liberato da un incubo»**.

Ma, allora, cos'è che rende il testo pirandelliano, così come è configurato in *B*²⁵, tanto innovato e innovativo, in rapporto al suo passato prossimo, sino al punto di divenire la sperimentazione teatrale in assoluto più rilevante degli anni *entre-deux-guerres* nell'intera Europa? È l'impianto sapiente e disseminato di nuove e numerosissime didascalie, che imprimono una rivoluzionata grammatica drammaturgica, scaturita dalla pratica quotidiana sul palcoscenico e dalla messa in valore delle potenzialità insite nel copione, che solo l'autore-capocomico – consapevole delle interpretazioni e delle sperimentazioni prodotte dalle rappresentazioni estere – poteva immettere nel suo testo. Sono quasi un centinaio le didascalie – ora breviformi, ora articolate e sostanziali – che vengono inoculate nel corpo testuale dei *Sei personaggi*, regolando minutamente i movimenti scenici, l'espressività facciale degli attori, l'alternanza dei momenti sistolici e diastolici, l'elisione della quarta parete, le simbolizzazioni e le sequenze metateatrali nel farsi dell'opera sulla scena.

Questa prescrittività didascalica si estrinseca in primo luogo sugli Attori: Pirandello ha percepito che troppo spesso rimanevano di contorno inerte all'azione scenica ed è intervenuto capillarmente perché vi fossero coinvolti. A partire dal loro ingresso, che ora è felicemente movimentato da un estemporaneo strimpellare al pianoforte e da un accenno di ballo (*Mn* 947): un *vaudeville* subito bloccato dall'arrivo del Direttore-Capocomico e dal successivo siparietto con la ritardataria Prima Attrice, renitente poi a lasciare il palcoscenico, benché non immediatamente coinvolta nella prova del *Giuoco delle parti* (ed era il segmento aggiunto in *B*²³). In successione, gli Attori estrinsecano forte stupore all'arrivo dei Sei personaggi (*Mn* 955); applaudono la Madre che sale gli ultimi gradini della scaletta del palcoscenico, **«come per uno spettacolo che è stato loro offerto»** (*Mn* 958); fanno ugualmente quando la Figliastra canta e balla, muovendo verso di lei che però rimane **«astratta e lontana»** (*Mn* 962); e prorompono in **«esclamazioni di sdegno»** al racconto dei raggi perpestrati da Madama Pace, per tenerla nella prostituzione, e in **«azione d'orrore»** quando la Figliastra accusa il Padre di averla indotta al marciapiede (*Mn* 978 e 980), mentre il Capocomico – come anche i Personaggi e gli stessi Attori – più volte scende dal palcoscenico in platea e vi risale (questo prima non avveniva), per cogliere l'impressione della scena, implementando così l'effetto abolitivo della quarta parete.

Il movimento contrassegna la funzione aggiuntiva degli Attori nel secondo tempo di questa tragedia in forma di commedia: all'apparizione di Madama Pace, che ora è una **«megea d'enorme grassezza, con una pomposa**

parrucca di lana color carota» e con altri accessori orripilanti,²² **«schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento precipitandosi dalla scaletta»** per fuggire verso il corridoio (*Mn* 1000-01), poi vi risaliranno accennando **«a scappar di nuovo»** (invece di scoppiare a ridere) mentre il Padre decrypta l'allusione velata della Figliastra alla sua attesa – dietro l'uscio del finto retrobottega sartoriale di Madama Pace – per andare alla consumazione del coito a pagamento (*Mn* 1003). La separazione fisica dai Personaggi marca la differenziazione delle funzioni, in apertura al terzo tempo (*Mn* 1022), e lo sgomento degli Attori (per il Giovinetto che spia dolorosamente con «occhi sbarrati e vani», come una marionetta disarticolata in una realtà allucinata: *Mn* 1036 e 1040) nella progressione verso l'epilogo drammatico, che non a caso è innescato dal distacco della Seconda Donna e dell'Attor Giovane dal loro gruppo per avvicinarsi alla Madre e al Figlio e **«poterne poi rifare le parti»**. È l'ultima volta in cui vibra ancora l'illusione di poter mettere in scena la vicenda dei Sei Personaggi (*Mn* 1041): subito e definitivamente dissipata dal Figlio (già in *B*²³: la commedia «non si può fare»), dalla sua colluttazione con il Padre, gettato a terra **«tra l'orrore di tutti»**, e dalla sua narrazione della duplice morte in scena (quella della Bambina e del Giovinetto). Lo sparo della rivoltella apre un nuovo movimento pendolare e fa sparire **«dietro il fondalino abbassato»** gli Attori, che **«parlottano angosciosamente»** per poi rientrare **«in iscena»** e reiterare e implementare il gioco ancipite fra realtà e finzione (*Mn* 1046), che rimane sospeso sul loro esodo e sul saluto al Direttore-Capocomico, come al termine di una rappresentazione; e una luce straniante proietta, dopo il buio che l'ha preceduta, le ombre **«grandi e spiccate»** dei Personaggi superstiti, **«forme trasognate»** nel risuonare stridulo della triplice risata della Figliastra, che corre via dal palcoscenico attraverso il **«corridojo tra le poltrone»**, suggellando ancora una volta la metateatralità dell'epilogo.

È un esito a circuito chiuso che va a saldarsi con la prima apparizione dei Sei Personaggi, profondamente rivisitata – sempre nella dimensione

²² In *B*²¹ era «una grossa megera dai boffici capelli ossigenati», «tutta ritinta», vestita «con goffa eleganza» e, soprattutto, aveva «una lunga catena d'argento attorno alla vita, da cui pende un paio di forbici», che le davano una connotazione non solo da sarta ma da Atropo, poiché è stata lei in realtà ad avere tagliato, senza possibilità alcuna di reviviscenza, la vita della famiglia. In *B*²⁵ Pirandello ha accentuato parodisticamente la sua consistenza di *maitresse*: l'atroce parrucca è guarnita da «una rosa fiammante su un lato, alla spagnola»; il vestito non è più di seta nera ma «rossa sgargiante», con «un ventaglio di piume in una mano» e «una sigaretta accesa nell'altra»; e verso di lei la Figliastra accorrerà masochisticamente «umile, come davanti a una padrona».

didascalica – in *B*²⁵ (ed è l'elemento che più ha colpito i rari lettori che si sono interessati a questa storia testuale). In *B*²¹ e in *B*²³ erano accompagnati, al loro ingresso – che come per gli attori avveniva dalle quinte – da una «*strana tenuissima luce*», «*lieve respiro della loro realtà fantastica*», che poi si spegneva senza che essi perdessero la «*loro naturale levità di sogno, in cui son quasi sospesi*». Ora invece «**una diversa colorazione luminosa**» li distingue dagli Attori, come anche una diversa «**disposizione degli uni e degli altri**»; e l'entrata avviene adesso dalla sala (come anche per la Prima Attrice e il Capocomico), in funzione dello sfondamento della 'quarta parete'. Ma soprattutto Pirandello introduce ora – avendo metabolizzato le suggestioni simbolico-metafisiche di Reinhardt – l'uso di «**speciali maschere per i Personaggi**» che interpretino «**il senso profondo della commedia**»: perché essi non devono «**apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori**». Ogni maschera²³ dovrà esprimere «**l'impressione della figura costruita per arte e fissata immutabilmente**» nel proprio sentimento caratterizzante, e in particolare quella della «**Mater dolorosa**», con «**fisse lagrime di cera sul livido delle occhiaie e lungo le gote**» e un vestiario di «**volume quasi statuario**» (*Mn* 953-54). La movimentazione insistita dell'ingresso dei Sei personaggi, con le rifrazioni che esso suscita negli Attori-spettatori, ha la sua arsi nel momento in cui la Madre, che è «natura» ed è «**velata di nero**» come una Moira, sale – aiutata dal Padre e accompagnata dalla Bambina e dal Giovinetto – gli «**ultimi scalini**» che portano al palcoscenico, subito illuminato «**d'una fantastica luce**», fra gli applausi degli Attori (*Mn* 958).

L'illuminotecnica è il dato nuovo della didascalica e dell'incidenza esercitata sull'autore dalle esperienze maturate nel corso delle rappresentazioni, soprattutto estere. E se la drammatizzazione della vicenda trova un nuovo impulso nella Madre che strappa la parrucca di Madama Pace (*Mn* 1005), è indubbio che essa trova la sua più compiuta e incisiva e organica rivisitazione (sugerita e suggestionata, senza ombra di dubbio, dal primo incontro

²³ Questo transito verso la prescrizione dell'uso della maschera era stato mediato dalla coeva esperienza dell'*Enrico IV* e, in particolare, dalla interpretazione che ne aveva dato Ruggero Ruggeri, il quale aveva accentuato il trucco per imprimere al suo viso una vera e propria maschera della pazzia; e c'era stato anche il successo delle rappresentazioni all'estero, dove si era imposto il protagonismo della maschera, tanto che l'imperatore eponimo era stato soppiantato, nella titolazione angloamericana, da *The living Mask* (e anche in questo caso non si può non rimandare a L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, a cura di A. Andreoli, Oscar Mondadori, Milano 2019, e alla sua articolata nota introduttiva).

con Marta Abba e dalla fascinazione umana e attoriale che lei ha subito esercitato su Pirandello) nella figura della Figliastro,²⁴ nella sua alternanza di rabbia e di astrazione dolorosa, nel suo rapporto materno con la Bambina (incrementato splendidamente dallo spostamento del lungo segmento monologante a lei rivolto) e nell'astiosità ulcerata che scaglia contro il fratellastro, che ora incrementa il suo essere il perno del momento apicale del dramma,²⁵ poiché è toccato a lui, «**cupo**» ed esitante, «**fosco**» e «**assorto**» ed «**esasperato, nascondendo il volto con un braccio**», raccontare quasi in diretta tra «**l'angosciosa attesa di tutti**» – dopo avere colluttato con il Padre, gettandolo a terra – le morti innocenti dei due personaggi che non hanno retto il contatto rivelante con l'arido vero della vita.

È nuovamente la luce a contrassegnare il ripensamento geniale dell'ultima sequenza, nel margine ancipite fra tragedia e commedia, fra realtà e finzione: «**vivissima**», invaderà «**tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro**»; e «**tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti**» (Mn 1046). Poi, al 'rompete le righe' del Capocomico, all'esodo degli Attori, il teatro tornerà

²⁴ Che domina, non a caso, tutto il terzo tempo, in un climax ascensionale ed emozionale che ha il suo perno nel «**pianto lungo, disperato, abbattendo il capo sulle braccia abbandonate sul tavolino**», che chiude la rievocazione drammaturgicamente potente della lenizione che le dava l'allegria della Bambina che giocava nel giardino, di contro all'orrore che scaturiva dal contatto, nel letto comune, del suo «corpo contaminato», quando lei la «stringeva forte forte coi suoi braccini, amorosi e innocenti» (Mn 1034). Lo strazio del ricordo suscita la «commozione di tutti»; e il Capocomico, quasi per confortarla, monta la scena metateatrale del dramma annunciato che andrà a consumarsi, con i cipressetti e la vasca, il fondalino e la luce lunare (Mn 1035). Poi il Figlio-fratellastro non potrà corrispondere all'invito della Figliastro, che lo sfida ad abbandonare il palcoscenico; e in immediata successione, grazie al geniale spostamento del soliloquio rivolto ai fratelli (Mn 987-89 → 1039-41), «**prenderà la Bambina e la calerà dentro la vasca, mettendovela a giacere in modo che resti nascosta**» e restando accasciata «**lì, col volto tra le braccia appoggiate all'orlo della vasca**», a occultare visivamente l'annegamento narrato – ma «**singhiozzando perdutamente**» per l'accaduto, «come un'eco dal fondo» della vasca e del dolore – e a rendere verosimile il margine ancipite fra realtà e finzione.

²⁵ Nella scena che prepara la rappresentazione ancipite, fra realtà e finzione, del dramma ultimo, dopo che il Giovinetto con coerente sviluppo avrà accentuato il suo smarrito sgomento divenendo una sorta di automa, incapace di «**tener dritto il capo che ogni volta ricasca giù**», il Figlio continua a dichiarare la sua pronta e felice adesione all'invito, rivolto irridentemente dalla Figliastro, ad abbandonare il palcoscenico, mentre invece la Madre ne è angosciata; ma non a caso, giunto davanti alla scaletta, «**come legato da un potere occulto, non potrà scenderne gli scalini; poi tra lo stupore e lo sgomento ansioso degli Attori, si muoverà lentamente lungo la ribalta, diretto all'altra scaletta del palcoscenico; ma, giuntovi, resterà anche lì proteso, senza poter discendere. La Figliastro, che lo avrà seguito con atteggiamento di sfida, scoppierà a ridere – Non può, vede? Non può!**» (Mn 1037-38), per la forza incoercibile del destino che deve compiersi, per l'ineluttabilità di ciò che accade perché deve accadere.

per un momento nell'oscurità; ma subito «**s'accenderà un riflettore verde**», che proietterà le ombre lunghe e tragiche dei Personaggi e che poi lascerà il campo ad un «**notturno lunare**», quello già apparso in *Mn* 1035. Lentamente, nella fissità immodificabile della loro forma, dal lato destro avanzerà il Figlio, «**seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui**», a simbolizzare il contatto comunicante che ha invano inseguito; da quello sinistro verrà il Padre, a chiudere il trittico di «**forme trasognate**» nel mistero e nell'incubo e immobilizzate nella vita che hanno comunque avuto (*Mn* 1047-48); e la riapparizione trascorrente della Figliastra e il risuonare della sua triplice stridula risata – straniante ed agghiacciante – reiterano, nuovamente, il dubbio ontologico sulla consistenza della realtà rappresentata.²⁶

²⁶ E le edizioni del 1927 e del 1933? Sono complessivamente neppure una decina gli interventi, quasi sempre micrometrici, apportati in *B*²⁷, precisando che nel computo mi sono limitato solo ai casi in cui la lezione definitiva viene raggiunta in essa: «Frasì!» → «Frasì?» (*Mn* 967); «siano?» → «siano!» (986); «>sgombrino<» (994); «trovare» → «trovarle» (995); «Ma!...» → «Mah!» (998); «perché» → «per che» (1000); «bene» → «ben» (1003); «Sì, signore,» → «Sissignore» (1014). Sono invece più consistenti (una trentina), quelli di *M*³³ (in cui, inglobata nel trittico del «teatro nel teatro» non è più una «commedia da fare»), e di più varia tipologia, poiché vanno dal semplice ritocco ortografico o interpuntivo, lessicale o formale, all'interpolazione di nuovi elementi recitativi o didascalici. Per campionatura: «Giovannetto» → «Giovinetto» (*Mn* 944); «IL TROVAROBE (eseguendo) Via! (fa per spingerli all'uscita)» → «IL DIRETTORE DI SCENA (facendosi avanti, ma poi fermandosi, come trattenuto da uno strano sgomento) Via!» (959); «che» → «ché» (963); «concitazione» → «eccitazione» (963); «Frasì!» → «Frasì.» (967); «Il rimorso! Non è vero!» → «Il rimorso? Non è vero;» (967); «Ma io non comprendo più nulla!» → «Io non mi raccapezzo più!» (968); «Ma bastava» → «Bastava» (971); «mia figlia?» → «mia figlia...» (978); «Un pochino, sissignore» → «Non saprò suggerire, ma la stenografia...» (993); «Oh guarda! – Il mantello soltanto?» → «Anche il mantello? E poi?» (1000); «Eseguisce con fretta» → «eseguirà in fretta» (1007); «È chiaro! Non possono esser loro» → «Come vuole che sieno, «loro»», (1014); «Già gliel'ho detto» → «Gliel'ho già detto» (1015); «perduta del tutto!» → «perduta, perduta...» (1020); «per se stesso» → «a volte,»; «giardino, è vero?» → «giardino, è possibile?» (1034); «per uscirne» → «per non fare una scena» (1043).

