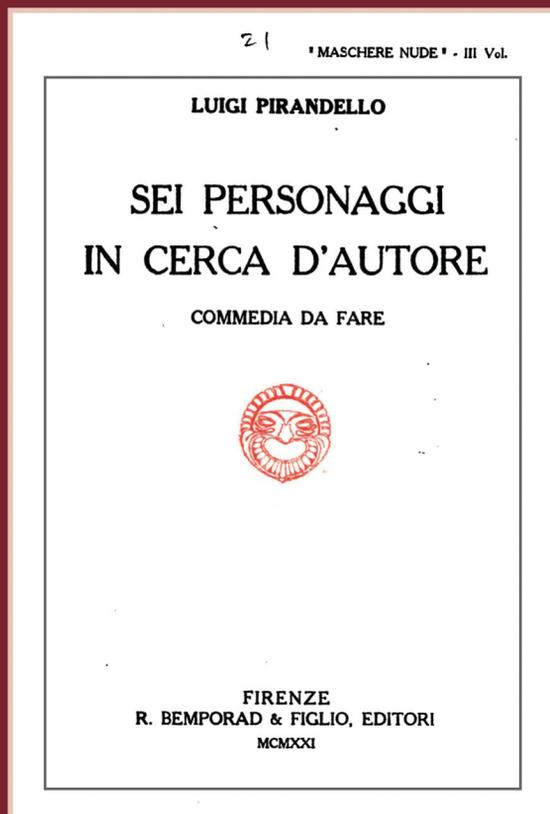


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

Introduzione e cura di
Rosa Giulio



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIII • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

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

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

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

Redazione / *Editorial Board*

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

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

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

Revisori / *Referees*

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

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

I SEI PERSONAGGI
DI PIRANDELLO
DALLA SCENA ALLO SCHERMO

Introduzione e cura di
Rosa Giulio

XXIII – 2022

NUMERO SPECIALE

Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIII – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

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

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

*

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

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

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

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

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

*

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

INDICE

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

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

Marco Manotta

MARIONETTE IN CERCA D'AUTORE.
UN'ELETTRA PER PIRANDELLO*

È il 1943: l'anziano Paul Valéry, ridotto all'inoperosità civile e al silenzio intellettuale dopo aver pronunciato l'elogio funebre di Henri Bergson in qualità di Segretario dell'Académie Française, incontra di nuovo Virgilio. Un fortuito ritrovarsi, come ricorda. È il Virgilio delle *Bucoliche*. Da quel rinnovato, fresco approccio nasce il *Dialogue de l'arbre*. Nell'atmosfera pacata di un confronto scevro dalle sottigliezze dialettiche del modello platonico, Titiro, che dà voce all'intuitiva identità di eros e poesia, dialoga con Lucrezio, il filosofo che tenta di comporre la divaricazione fra logos e vita. Compito inesauribile quello che si propone Lucrezio, che non intende deviare dai retti percorsi del logos di fronte a ciò che appare «par soi, sans cause, sans raison, sans fin qui le précède». Come avviene, appunto, nei sogni:

Non esiste autore, dunque. Tu lo vedi, Titiro; un'opera senza autore non è dunque impossibile. Nessun poeta ha messo ordine per te tra quei fantasmi e mai tu stesso avresti ricavato da te quelle delizie né quegli abissi dei tuoi sogni... Niente autore... Dunque esistono cose che si formano per se stesse, senza causa, e che si formano il proprio destino...¹

Qualcosa che semplicemente accade, *es gibt*, con una sua certezza inspicabile, su una scena disertata dal Direttore, che verosimilmente ha varcato il boccascena per confondersi tra il pubblico. Non riconosce più quei fantasmi, quelle figure che sembrano muoversi autonomamente, non sono i suoi fantasmi. Per un rifiuto ostinato, salutare, sgomento. E intanto, quello

* Si anticipa nella presente sede un frammento compiuto di uno studio monografico di prossima pubblicazione.

¹ P. VALÉRY, *Dialogo dell'albero* [1943], in *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990, p. 130.

che accade sul palcoscenico brucia in ciascun istante irredento in cui è costretto a tornare.

La critica ha proficuamente sviscerato la teoria pirandelliana del personaggio, che insensibilmente approda alla rappresentazione del suo rifiuto, al personaggio in cerca d'autore. Assai angusto è lo spazio per produrre nuove evidenze. Ma si può tentare percorrendo sentieri laterali, obliqui, che incrociano la via di quell'autentico psicopompo che è l'attore. Un mediatore, che ci apre l'accesso al mondo dei defunti, che è lì, attende di essere riconosciuto dopo essere stato posto. Si può ragionare sulla problematica e, per certi aspetti, esiziale riconversione del suo ruolo, a causa di un progressivo processo di assorbimento della rappresentazione in una sorta di esecuzione ritualizzata, attestata sin dai primi approcci teoretici che statuivano l'impossibilità del teatro, dall'articolo *L'azione parlata* (1899) al saggio *Illustratori, attori e traduttori* (1908). In mezzo, *Il fu Mattia Pascal* col suo teatro di marionette. Il brano, notissimo, merita un'ulteriore interrogazione:

– La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! – venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. – Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis. – La tragedia d'Oreste? – Già! *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà l'*Elettra*. Ora senta un po', che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei. – Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle. – Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo. – E perché? – Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta. E se ne andò, ciabattando.²

² L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, pp. 467-468. Non sarà peregrino rammentare che, all'altezza del 1904, prescindendo dalla natura privata della comunicazione epistolare e da quella critica consegnata a saggi e articoli, il narratore e poeta, non ancora drammaturgo, in due sole occasioni fa capolino nell'arsenale della rappresentazione teatrale: nelle novelle *La scelta* («Ariel», 10 aprile 1898) e *Paura del sonno* («Roma letteraria», 25 marzo 1900), sempre al cospetto del popolo delle marionette. Nel caso della *Scelta*, di sogget-

Il significato del passo è tanto chiaro da togliere il risalto ad alcuni dettagli costruttivi, che a uno sguardo ravvicinato risultano opachi. A partire dall'ostentata precisione con cui il signor Paleari riferisce le indicazioni di servizio della locandina, e dal suo comprensibile entusiasmo per la mirabolante novità tecnica delle marionette semoventi,³ in linea con le riflessioni di poco posteriori di Gordon Craig sul *puppet show* e sulla sublimazione dell'attore nella supermarionetta. I fantocci, che si suppone siano autonomi, sono tuttavia istruiti dal mito, che ripetono in una particolare variante attestata dalla tradizione. Ecco il punto: qual è l'oggetto della rappresentazione? L'*Elettra* di Sofocle, come opina correttamente il signor Paleari sulla base della nota esplicativa del manifesto, *D'après Sophocle*. Si deve intendere che le marionette semoventi siano anche 'sedicenti', e porgano in lingua francese? Forse si tratta di una civetteria promozionale dell'impresario o della compagnia figurante. Come che sia, iniziamo a prendere atto che per scorgere il testo originale, ammesso che esista, occorre raschiare uno spesso palinsesto. Peraltro, avendo presente che si tratta di riduzione per teatro di figura: non è chiaro il motivo per cui sia esplicitata quella determinata versione sofoclea del mito, che un palcoscenico di marionette ben difficilmente potrebbe far apprezzare nella sua specificità ideologica e poetica rispetto a quella di Eschilo o di Euripide.⁴ S'intenderebbe se la riduzione volesse concentrare il focus della rappresentazione sul personaggio di Elettra: ma, di per sé, ciò che viene annunciato è «La tragedia d'Oreste». Oreste è il personaggio centrale. Ma, certamente, non lo è nella versione di Sofocle: il giovane principe argivo, incalzato da Apollo, è fermo in una risoluzione di vendetta che non lascia adito a dubbi, resipiscenze, timori per le conseguenze del sangue familiare versato, come invece accade nelle *Coefore* di Eschilo e nell'*Elettra* di Euripide. Così Erwin Rohde:

Nell'*Elettra* [di Sofocle] le ragioni che potrebbero spiegare il diritto delle anime offese ricordando le antiche leggi universali, che imponevano di vendicare il proprio sangue, sono trascurate in modo che finisce per destar meraviglia: l'assassinio deve trovare in se stesso la sua giustificazione; e infatti,

to palesemente autobiografico, fa la sua comparsa il segaligno e taccagno ajo Pinzone, di lì a qualche anno ibrido contrappunto della fanciullezza di Mattia Pascal.

³ Per una pregevole contestualizzazione storica sulla fortuna del teatro di figura nella Roma primo-ottocentesca, cfr. D. MARZATTINOCCHI, *Cassandrino al Teatro Fiano. Il teatro delle marionette a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Junior, Bergamo 2006.

⁴ Anche se, nel caso dell'*Elettra* di Euripide, alcuni dettagli d'intreccio, segnatamente l'omicidio di Clitemnestra, si potrebbero rilevare anche da una riduzione marionettistica.

nei sentimenti e nel carattere di coloro che partecipano all'azione, attivamente o passivamente, si trova così completa che, a differenza da quel che avviene in Eschilo, nessun dubbio tormentoso deve assalire Oreste finché sta compiendo l'azione, nessun rimorso lo deve assalire quand'egli ha già ucciso l'assassino infame.⁵

L'inoppugnabile osservazione dell'insigne ellenista, amico di Nietzsche, consente di illuminare parzialmente il senso di quella erudita (mistificante?) stravaganza intellettuale di Paleari-Pirandello.⁶ Oreste può diventare Amleto di fronte allo strappo nel cielo di cartapesta del teatrino, e di conseguenza il tragico moderno efficacemente differenziarsi da quello antico, solo se il suo *ethos* si versa senza esitazioni o mediazioni nel suo θυμός, se la sua determinazione non si incrina nemmeno di fronte al seno scoperto della madre che lo implora. E l'istituenda polarità sarebbe risultata meno pregnante se il riferimento alla tragedia di Oreste avesse equivocamente coinvolto la versione eschilea. Quindi, da un lato Oreste, quello e solo quello di Sofocle, e dall'altra il principe di Danimarca. Tutto chiaro allora? Non ancora, ma almeno a questo punto balza all'occhio anche l'evidente affinità di situazione tra gli intrighi familiari che funestano le corti di Argo ed Elsinore: un re ucciso, una coppia di impostori, un ordine da ristabilire con la riscossione di un tributo di sangue di cui si fa esattore il principe ereditario. Pirandello non è stato il primo a suggerire, seppure in una chiave cifrata, l'accostamento: il 30 ottobre 1903, quindi qualche mese prima dell'inizio della stesura del *Fu Mattia Pascal*, presso il Kleines Theater di Berlino, sotto la direzione del giovane Max Reinhardt, va in scena *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal. L'ancor giovane esponente di vaglia dei Jung Wien aveva iniziato a lavorare al progetto sin dal 1901; il sodalizio con Richard Strauss sarebbe maturato nell'omonima opera di cui Hofmannsthal realizzò il libretto (1909). In mezzo, oltre alla prima berlinese, la pubblicazione dell'atto unico nel 1904, col titolo *Elektra*, Tragödie in einem Aufzug, frei nach Sophokles (Berlin, S. Fischer). *Frei nach Sophokles, D'après Sophocle*: intrigante rispecchiamento,

⁵ E. ROHDE, *Psyche*, Prefazione di S. Givone, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 454. Diamo di seguito la parte conclusiva del testo nell'originale: «[...] anders als bei Aeschylus, keine Qual des Zweifels während der That, keine Seelenangst nach dem Morde der ruchlosen Mörderin den Orest zu überfallen braucht» (Id., *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, J.C.B. Mohr, Freiburg und Leipzig 1894, p. 526).

⁶ Con ciò, non abbiamo elementi per concludere che Pirandello, a suo agio con la lingua tedesca, abbia letto il volume di Rohde – riedito, in ogni caso, nel 1903, a ridosso dell'ideazione del *Mattia Pascal*.

sebbene non abbiamo elementi per ipotizzare una suggestione diretta. Ma cosa aveva annotato Hofmannsthal nel suo quaderno il 17 luglio 1904? «Die Verwandtschaft und der Gegensatz zu Hamlet waren mir auffallend».⁷ Questo rapporto di affinità-contrasto tra le due venerande tragedie si rivela nella triangolazione istituita dalla moderna ripresa del mito classico nella versione di Hofmannsthal, che guarda al personaggio di Amleto per leggere più a fondo nel carattere della giovane donna tormentata dall'odio e dalla disperazione dell'inerzia.⁸ Oreste è sullo sfondo, tetragono e rigido come nella versione sofoclea.

E quindi, tirando le fila del discorso, qual è l'intuizione, sapidamente provocatoria, di Pirandello? Anselmo Paleari, concediamoci questa possibilità,⁹ sta millantando, sta fornendo al suo interlocutore un'informazione depistante, o quantomeno tendenziosa: quella tragedia d'Oreste per teatro di marionette, *d'après Sophocle*, esiste solo nel soggetto, modernissimo, inventato da quel bizzarro collezionista di curiosità intellettuali; è la tragedia dell'antica marionetta, del νευρόσπαστος, tipicamente caratterizzato dal personaggio sofocleo di Oreste, che scopre di esistere soltanto per approssimazione: come maschera, come figura, di un agire del tutto parziale di cui ormai gli sfugge il senso compiuto. Perché si è aperto uno squarcio nel cielo di carta del teatrino,¹⁰ da cui, a questo punto, «ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena». Quali?¹¹ La rivelazione che lo spazio agito è uno spazio

⁷ H. VON HOFMANNSTAHL, *Aufzeichnungen*, hrsg. H. Steiner, S. Fischer, Frankfurt am Mein 1959, p. 131 [«Il rapporto e il contrasto con Amleto mi hanno colpito»].

⁸ Al fratello, che si è appena rivelato, ella affida la propria strozzata determinazione ad agire: «Die Tat ist wie ein Bette, auf dem die Seele ausruht, wie ein Bett von Balsam, drauf die Seele ruhen kann, die eine Wunde ist, ein Brand, ein Eiter und eine Flamme!» (H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra*, in *Dramen II*, hrsg. H. Steiner, S. Fischer, Frankfurt am Mein 1954, p. 66). Ecco la traduzione di Giovanna Bemporad: «L'azione è come un letto su cui l'anima ha tregua, come un letto di balsamo, su cui può darsi tregua, l'anima, ch'è ferita, incendio, asceso ed una fiamma!» (ID., *Elettra*, Introduzione di G. Benci, Garzanti, Milano 2021⁵, pp. 123-125).

⁹ Che sarebbe parzialmente destituita di fondamento qualora si dimostrasse che a Roma, a inizio Novecento, in via dei Prefetti n. 54, fosse attivo un teatro di figura.

¹⁰ Pirandello argutamente capovolge la prospettiva adottata da Cervantes, che racconta l'ennesima follia dell'Hidalgo de la Mancha: scambiando, come è suo costume, l'illusione (in questo caso scenica) per realtà, Don Chisciotte fa a pezzi il teatro di burattini di Mastro Pedro (cfr. *Don Chisciotte II*, xxvi).

¹¹ Affidiamo la risposta ad Antoine Roquentin, personaggio della schiatta d'Oreste, di questo Oreste rivisitato, nell'*entre-deux-guerres*: «Ainsi ces objets servent-ils au moins à fixer les limites du vraisemblable. Eh bien, aujourd'hui, ils ne fixaient plus rien du tout: il semblait que leur existence même était mise en question, qu'ils avaient la plus grand peine à passer

teatrale, semioticamente profondo. Oreste è travolto dall'orrida consapevolezza di non essere altro che un personaggio, il *λόγος* registra la dissociazione fra *ἦθος* e *πάθος*. E non è tutto: nella repentina apertura dello spazio scenico, di fronte allo sguardo stordito di Oreste aleggiano ora altre larve, prima indiscernibili: quella dell'Autore, quella del mediatore (l'attore). Primo fulgido esempio di potenziale copione metateatrale nell'opera di Pirandello, se si escludono i giovanili abbozzi, non conservati, a cui allude in diverse lettere ai familiari.

Nell'asse lineare di *chrónos*, che dà equilibrio e senso compiuto alle manifestazioni del carattere nelle opere, si è aperto dunque un varco: Oreste è lì, assorto, fra i lembi non suturabili della ferita, il suo sguardo, che va oltre, scava ulteriori lontananze. Rifiuta con ciò la necessità di Ἄτη, di farsi strumento del castigo decretato dagli dèi? In realtà tutto è già accaduto sul piano di *aión*, del mito – dell'arte, ovviamente. Nei momenti di silenzio interiore, dall'improvvida sosta di fronte alla nietzscheana porta carraia del tempo, il personaggio pirandelliano può ricavare l'euforica-eroica determinazione di dissolversi nell'istante, scegliendo l'irresponsabilità della permanenza – la via di fuga 'dimissionaria', didascalicamente e apostolicamente disegnata da Vitangelo Moscarda; oppure può rientrare nel divenire, scientemente disposto a soccombere di fronte alla logica sfalsata della dissociazione, a pagare il prezzo per supposte colpe mai passate in giudicato. Che tornano perché vincolate ad azioni che avvengono sempre, nella temporalità in cui insistono, consapevolmente, i Sei personaggi.

«Qui non si narra!», protesta la Figliastro di fronte agli scrupoli di coscienza eziologici e autoassolutori del Padre. L'abortito progetto del 'romanzo da fare', necessariamente al preterito nel transito dall'ideazione alla realizzazione, deve maturare nella soluzione della 'commedia da fare', che si può immaginare concretamente gestita da personaggi che si rapportano a un sostituto funzionale dell'Autore assente, l'Attore. Nella tensione rappresentativa verso la scena madre nel retrobottega di Madama Pace, la pura virtualità di ciò che ancora non esiste, secondo la prospettiva cronologica, al futuro semplice, del Capocomico, è attualizzata dall'anticipazione, al futuro anteriore, di ciò che da sempre è già avvenuto. Una scena di cui si può

d'un instant à l'autre. Je serrai fortement dans mes mains le volume que je lisais: mais les sensations le plus violentes étaient émoussées. Rien n'avait l'air vrai; je me sentais entouré d'un décor de carton qui pouvait être brusquement déplanté. Le monde attendait, en retenant son souffle, en se faisant petit – il attendait sa crise, sa Nausée [...]. Je me levai. Je ne pouvais plus tenir en place au milieu de ces choses affaiblies» (J.-P. SARTRE, *La nausée* [1938], Gallimard, Paris 1972, pp. 114-115 [nostro il corsivo]).

parlare al passato mentre al contempo si esprime il desiderio di viverla, finalmente, per compensare un torto che, nell'asse di *chrónos*, ancora non si è subito:

Il figlio – E s'è comperato il diritto di tiranneggiarci tutti, con quelle cento lire che lui stava per pagare, e che per fortuna non ebbe poi motivo – badi bene – di pagare.

La figliastra – Eh, ma siamo stati proprio lì lì, sai!

Scoppia a ridere.

La madre (*insorgendo*) – Vergogna, figlia! Vergogna!

La figliastra (*di scatto*) – Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena!¹²

Si ha l'impressione che la situazione presenti tratti di simmetria e di continuità con la tragedia di Oreste immaginata dal signor Paleari. In questa si sospende l'esecuzione di un copione, scolpito nel marmo del mito, che richiede, nel frangente specifico, l'eterno ripetersi del gesto vendicativo; Oreste, sconcertato, viene fissato nell'irrisoluzione determinata dal dubbio radicale. Ma Elettra, stranamente trascurata nella riduzione scenica per teatro di marionette, compare sulla ribalta, ormai perfettamente consapevole del ruolo di personaggio, indossando l'abito di scena di una giovane donna, orfana di padre, animata da un sentimento di incoercibile rancore nei confronti del patrigno. Sul suo volto è calzata una maschera, espressamente richiesta dalla didascalia che introduce i personaggi:

Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastra, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre con fisse lacrime di cera nel livido delle occhiaje e lungo le gotte, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della *Mater dolorosa* nelle chiese.¹³

La moderna ripresa di Hofmannsthal si chiude sulla ferale danza ebbra di gioia con cui Elettra festeggia, invasata *wie eine Mänade*,¹⁴ fino a stramazzone

¹² L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, vol. II, Mondadori, Milano 1993, p. 691.

¹³ Ivi, p. 678.

¹⁴ H. VON HOFMANNSTHAL, *Elektra* cit., p. 74 («come una menade», ID., *Elettra* cit., p. 141).

al suolo, il compimento della vendetta. La Figliastro, che pure ha provocatoriamente danzato nel corso della *pièce*, celebra la tragedia compiuta che ha appena sancito il ricongiungimento dell'essere dei Personaggi con la loro ragion d'essere,¹⁵ lanciandosi nella corsa (il volo) che verosimilmente la proietterà fuori dal teatro, mentre in sala continuano a echeggiare le sue sinistre risate di giubilo e di scherno.

E l'attore? Ricordiamo che un passo dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* aveva attirato l'attenzione di Benjamin, colpito dalle acute considerazioni del narratore sul rispecchiamento anamorfico della viva presenza del corpo dell'attore nelle immagini guizzanti sullo schermo.¹⁶ Naturalmente, la prospettiva critica adottata in quell'occasione consente a Benjamin di evidenziare il ruolo straniante svolto dal medium tecnologico. Ma la sua lettura può essere proficuamente integrata. Cosa accade all'attore quando si vede? Apparentemente, nulla di straordinario, l'attore è per definizione un ὑποκριτής, è sempre presente a se stesso, si vede, mentre recita, a conferma dell'immarcescibile problematicità denunciata dal noto paradosso diderotiano. Vive nella dissociazione, è Oreste che si guarda mentre compie il matricidio. Ma Serafino Gubbio intuisce che il 'novissimo' medium fa conflagrare l'intima contraddittorietà dei predicati che con precario equilibrio definivano l'orizzonte teoretico della recitazione. È stato introdotto uno scollamento: gli attori si sentono in esilio da loro stessi, «l'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, sulla tela dei cinematografi, non c'è più»:¹⁷ c'è l'immagine, che recede dalla sua funzione vicaria di rimando deittico, per assumersi l'onere della rappresentazione, in totale autonomia, indefinitamente replicabile. È per questo motivo che l'attrice Varia Nestoroff, esemplare caso di

¹⁵ «Ogni fantasma, ogni creatura d'arte, per essere, deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere. Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere, rifiutando la ragion d'essere» (L. PIRANDELLO, Prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 659).

¹⁶ «Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura. Uno dei primi che abbia avvertito questa trasformazione dell'interprete in seguito a un tipo di prestazione fondata sul test è stato Pirandello. [...] per la prima volta – ed è questo l'effetto del film – l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*» (W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 32).

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi* cit, vol. II, p. 585.

studio per il narratore, si inquieta, al punto di sbottare in accessi al limite tra l'isterismo e la mania:

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla. Forse da anni e anni e anni, a traverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace. Nessuno, che non abbia gli occhi velati da una passione contraria e l'abbia vista uscire dalla sala di prova dopo l'apparizione di quelle sue immagini, può aver più dubbii su ciò. Ella è veramente tragica: spaventata e rapita, con negli occhi quello stupor tenebroso che si scorge negli agonizzanti e a stento riesce a frenare il fremito convulso di tutta la persona.¹⁸

L'attrice si vede ma non si riconosce nelle immagini, in cui pure si sente implicata, oscuramente. Soltanto l'incontro con quell'«ossessa che è in lei» potrebbe, forse, donarle la pace. La tecnica cinematografica, che non a caso Pirandello assimilerà a un «linguaggio di apparenze», ha realizzato l'emancipazione dell'immagine, ponendo sotto gli occhi della veglia il dinamismo autonomo dei fantasmi onirici: «il cinema dovrebbe trasformarsi in pura visione: cioè dovrebbe cercare di realizzare il suo effetto nella stessa maniera che un sogno (tanto quanto una pura visione) influenza lo spirito di una persona addormentata».¹⁹ Quelle immagini, come aveva ben visto il Lucrezio di Valéry, hanno perduto l'autore, ovvero, per esprimere la lacerazione dall'altro punto di vista, l'autore (l'attore) ha dolorosamente preso atto che l'intima solidale convergenza dei plurimi moventi degli atti intenzionali è stata sottoposta a un processo di centrifugazione, che ha restituito, per la prima volta, visibili immagini del sé che sono sentite come altre, autonome. Inizia una rincorsa spasmodica, equivoca, che costituisce il saldo positivo dell'arte pirandelliana, verso un'ipotetica ricostituita unità, atteso che, come conclude il protagonista della novella *La carriola*, rinfrescando una sapienza antichissima, «Conoscersi è

¹⁸ Ivi, p. 557.

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Il dramma e il cinematografo parlato* [«La Nación», Buenos Aires, 7 luglio 1929], in F. CALLARI, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991, p. 125.

morire».²⁰ Come è noto, è il rischio concreto a cui è andata incontro l'attrice che ha impersonato Mommina in *Questa sera si recita a soggetto*, allorché l'esecuzione ritualizzata della recita all'improvviso termina nell'invasamento, di nuovo. Dimidiato il ruolo dell'autore, abrasa la testualità di un funzionale canovaccio, estromesso dunque il medium, che solo garantisce la sia pur sfibrante distanza della differenza, l'immagine, il personaggio, reclamano il tributo. È l'orizzonte, ormai senza redenzione, di un *non ancora* che è diventato un irrevocabile e infernale *qui*.

²⁰ L. PIRANDELLO, *La carriola*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. III, t. I, Mondadori, Milano 1990, p. 558.

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.