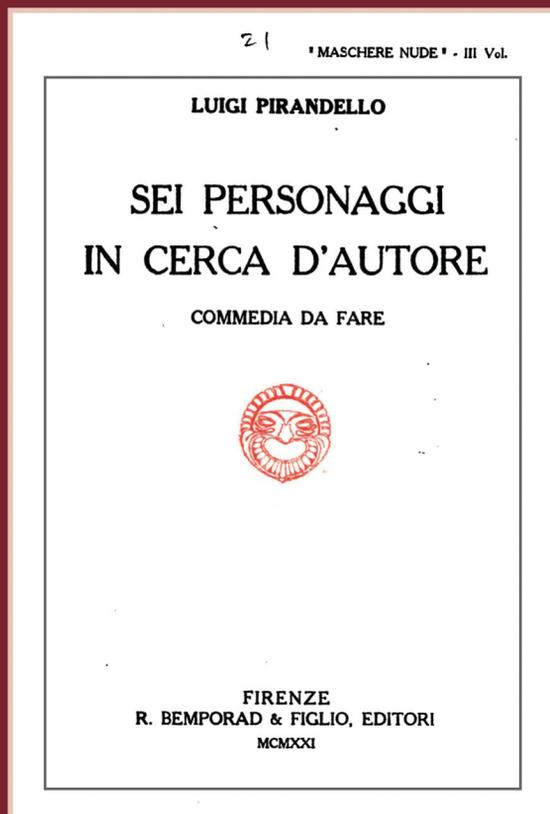


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

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

Lorenzo Mango

I SEI PERSONAGGI SECONDO MEMÈ PERLINI

Il 3 gennaio del 1973 debutta a Roma, al teatro Beat 72, vero e proprio tempio delle più aggiornate forme di sperimentazione teatrale, lo spettacolo di un giovane regista esordiente, Memè Perlini, accompagnato da un gruppo di altrettanto giovani e motivati attori: Franco Bullo, Rossella Or, Ivan Gali, Johna Mancini, Ornella Minetti, Franco Piacentini, Edmondo Zanolini. Nessuno di loro ha una formazione accademica, giungendo al teatro dalle più diverse esperienze. Perlini, in particolare, ha una formazione da artista visivo e disegnatore che si è già confrontata con la scena nel lavoro fatto al Teatro La Fede, come attore e scenografo, con Giancarlo Nanni, uno dei primi in Italia a infrangere le barriere della convenzione rappresentativa della messa in scena.

Il titolo dello spettacolo, *Pirandello chi?*, rende conto del fervore avanguardistico del momento, della volontà di muoversi al di fuori dagli schemi e di istaurare con la tradizione drammaturgica un rapporto del tutto nuovo e impreveduto. Ma su questo dovremo tornare, per adesso restiamo alle ragioni di contesto che hanno un loro importante rilievo. Nel novembre del 1972 avevano debuttato, rispettivamente il 7 e il 16, altri due spettacoli che ebbero, assieme a *Pirandello chi?*, un notevolissimo impatto per il cambiamento di passo che imponevano alle pratiche teatrali italiane, le sperimentali comprese, *La donna stanca incontra il sole* del Carrozone di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo e *Le 120 giornate di Sodoma* di Giuliano Vasilicò. Si determinò, così, una sorta di ideale trittico che rimetteva in discussione gli assetti lungo cui si era andata muovendo l'innovazione teatrale fino a quel momento. Ne scrive Franco Quadri: «dopo gli anni del Living, l'Occhio ritorna padrone»¹ e non è un giudizio del tutto positivo perché in

¹ F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino 1977, p. 31.

questo passaggio dal protagonismo del corpo a quello dell'immagine legge un riemergere del regista autocrate che soppianta le aspirazioni comunitarie degli anni Sessanta (ma, allora, già Carmelo Bene aveva infranto, eccome, quel principio). Resta che Quadri, e non solo lui, colse un momento di svolta che si aggregava attorno a tre spettacoli di autori agli esordi che rifiutavano un certo uso anche politico di utilizzare il corpo, come poteva fare il Living o, in termini diversi, più interiorizzati, Grotowski, a favore di un nuovo rapporto con l'immagine. Silvana Sinisi, in un libro che sin dal titolo richiama il primato della visione: *Dalla parte dell'occhio* sottolinea da un lato «il predominio indiscusso dell'immagine» e dall'altro una parola ridotta a « frammento sonoro, fonema o elemento di provocazione sensoriale». ² Oltre a una cesura rispetto al corpo come mezzo d'espressione privilegiato se ne sarebbe operata un'altra, in quei tre spettacoli, nei confronti della parola sradicata dal suo legame con logos e narrazione, in altre parole di una parola veicolo del senso.

L'immagine, dunque, quale centro d'attenzione del linguaggio teatrale. «Le componenti visive e iconiche del linguaggio scenico – ha ricordato Salvatore Margiotta in uno scritto di natura storica meno coinvolto di quelli di Quadri e Sinisi nel contesto del momento – si assolutizzano al punto da produrre drammaturgia in materia autonoma». ³ È questo il vero punto tematico di quanto accadde in quell'arco di pochi mesi. Ci fu certo la presa di distanze da quanto aveva immediatamente preceduto quei tre spettacoli, ci fu certo un rifiuto dell'uso della parola in scena, che quanto a rapporto col materiale letterario il discorso molto probabilmente è diverso e più sfumato, ⁴ ma il dato centrale è che la costruzione visiva non si offriva più come contorno di una drammaturgia ma come un'istanza drammaturgica in proprio.

Fu questo che indusse Giuseppe Bartolucci, critico ma soprattutto esegeta teorico dei processi in trasformazione nel teatro italiano, a proporre, in occasione del convegno che si tenne a Salerno nel giugno del 1973, che accompagnava la Rassegna «Nuove Tendenze», la definizione di Teatro-immagine, un modo per organizzare programmaticamente dal punto di vista

² S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Edizioni Kappa, Roma 1983, p. 21.

³ S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013, p. 219.

⁴ Si veda al riguardo come Marta Marchetti ha presentato il rapporto fra Nuovo Teatro e romanzo in *Romanzo e Nuovo Teatro (1960-1973)*, in *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo* a cura di M. Fazio, P. Frantz, S. Bellavia, V. De Santis, M. Marchetti, Artemide, Roma 2019.

estetico le nuove emergenze linguistiche. Il Teatro-immagine era, come si cominciò a dire da allora, una «tendenza», vale a dire un orientamento critico attraverso cui assimilare esperienze anche diverse tra loro dentro una specifica sensibilità linguistica. L'immagine, però, non va intesa come pura riduzione dell'azione scenica su di un piano visivo né, tanto meno, va confusa con un qualche decorativismo. Filiberto Menna, non a caso un critico d'arte, proprio in occasione del convegno salernitano affermava che «viene posta in discussione l'immagine come analogon del reale, come segno linguistico continuo, direttamente rappresentativo-espressivo. L'immagine è una struttura linguistica e appartiene come tale al dominio convenzionale-arbitrario del linguaggio».⁵ L'immagine, dunque, assolve una funzione drammaturgica in quanto elemento destrutturante in una maniera analitica il piano della rappresentazione, contraddicendo l'uso degli apparati visivi che aveva fatto e continuava a fare in quegli anni il teatro di regia. Ma c'è anche dell'altro. L'immagine è utilizzata, in questo tipo di sperimentazione linguistica come soglia attraverso cui passare infrangendo non solo le certezze della rappresentazione ma, attraverso di esse, del logos e della ragione. L'immagine, scrive Sinisi, «diviene supporto dell'immaginario segnando il passaggio tra il regime de l'*oeil* a quello del *régard*»,⁶ tra l'atto del vedere e quello del guardare che presuppone un andare dentro e oltre le cose.

Partendo da tutti questi articolati e complessi elementi, anni fa avevo tentato una definizione del Teatro-immagine

Il Teatro Immagine è quello in cui la visualità della scrittura si tinge di sfumature pittoriche trasformando la scena da luogo fisico del cimento del corpo e dello scambio diretto e perturbante con lo spettatore in una rinnovata finestra albertiana che distanzia l'azione, la rende forma visuale in movimento e le schiude i territori dell'immaginario.⁷

È questo il contesto linguistico e culturale all'interno del quale dobbiamo collocare il *Pirandello chi?* per interrogarci attorno ai suoi meccanismi di funzionamento drammaturgico, sia in relazione all'uso dell'immagine sia in rapporto con i *Sei personaggi in cerca d'autore* che sono la sponda dialettica su di un piano letterario dello spettacolo.

⁵ F. MENNA, *Immagine per sé, immagine dell'altro*, in *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, a cura di G. Bartolucci, La Nuova Foglio editrice, Macerata 1975, s.p.

⁶ S. SINISI, *Dalla parte dell'occhio* cit., p. 23.

⁷ L. MANGO, *L'identità come moltiplicazione e differenza*, in S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975* cit., p. 18.

Pirandello chi? è pensato per e nello spazio del Beat 72 di Roma. Non si tratta di un luogo convenzionalmente teatrale ma di una di quelle che furono definite, per destinazione originaria e configurazione architettonica, “cantine”. Un luogo raccolto, diviso in comparti da arcate, dipinto di nero che determinava un rapporto prossimo e intimo con lo spettacolo. Fu proprio questa caratteristica del luogo a motivare la prima e fondamentale scelta registica di Perlini. Lo spettacolo era completamente immerso nel buio, un buio «più nero di un baule di pece» scriveva Ripellino⁸ che assumeva una consistenza quasi solida di materia magmatica al cui interno lo spettatore si sentiva calato fino a perdere il senso dell’orientamento e della volumetria tridimensionale. È da qui, dal buio, che partono sia la scrittura scenica che quella drammaturgica dello spettacolo. «Quando siamo entrati nel nero del Beat – dice Perlini – abbiamo cominciato a pensare il bianco per reazione».⁹ C’è, dunque, alla base della scrittura di Perlini una dialettica di natura cromatica che sottende il livello percettivo e quello simbolico. «La luce e il buio – nota giustamente Cristina Grazioli – determinano non solo il vedere ma la “visione”»,¹⁰ mettendo in gioco, a un tempo, il regime dell’*oeil* e quello del *règard*. E la luce a estrarre dal buio l’azione, non lasciandola mai però del tutto evidente, del tutto chiara ma sporcandola d’ombra, presentandola con un che d’indefinito e d’inspiegato che rimanda al mondo dell’immaginario.

Perlini parte, è ancora Grazioli a evidenziarlo, da un’oscurità generatrice, luogo da cui emergono e in cui si reimmergono i personaggi. Si tratta di una condizione concreta della scena, questa oscillazione tra il buio e la scheggia di luce, perché è esattamente quanto accade di fronte agli occhi dello spettatore ma è anche una condizione drammaturgica. Perlini vuole cogliere i personaggi in una situazione di soglia tra l’apparire e lo sparire, una situazione di soglia che discende direttamente dalla Premessa pirandelliana ai *Sei personaggi*, lì dove si parla di una manifestazione dei personaggi allo scrittore come un’epifania che si accende e dopo si spegne perché il personaggio è drammaturgicamente rifiutato. Il gioco di soglia, pur se di matrice pirandelliana, assume nelle mani di Perlini una configurazione del tutto propria, indipendente e non illustrativa rispetto al testo.

⁸ A.M. RIPELLINO, *Pirandello a testa in giù*, in «L’Espresso» 21 gennaio 1973.

⁹ *Incontro con Memè Perlini e il teatro La Maschera*, in *Teatroltre. Scuola romana*, a cura di G. Bartolucci, Bulzoni, Roma 1974, p. 4 (il volume è una raccolta di fascicoli dedicati ai diversi protagonisti della sperimentazione romana, ciascuno dei quali porta una sua numerazione).

¹⁰ C. GRAZIOLI, *Pirandello chi? Una drammaturgia del buio*, in «Sciami – nuovoteatromadeinitaly. sciami», 2016, p. 2.

Anche se ci torneremo meglio più avanti, per chiarezza di discorso è necessario dire cosa ne è, in questo gioco drammatico di luminescenze e buio, del testo pirandelliano. Che l'operazione registica parta da un dato scenico, anzi ancor prima da un concreto dato fattuale del luogo, la dice lunga su come l'interesse di Perlini si concentri primariamente sulla scrittura scenica e che il suo lavoro sia orientato a costituire un tessuto visuale attraverso il quale orientare la presenza del testo. D'altronde le parole di Pirandello non sono presenti che in piccolissima parte e per frammenti disposti lungo l'azione scenica. Evidentemente non siamo di fronte a una regia che si prefigga l'interpretazione del testo come opportunamente notava Italo Moscati in una sua recensione dello spettacolo, lì dove scriveva: «Sbaglierebbe chi pensasse che lo spettacolo sia stato realizzato per scoprire un Pirandello diverso dentro la trama dei suoi dialoghi e delle sue situazioni drammatiche».¹¹ Quanto vuole dire Moscati è che non ci troviamo di fronte a una regia di tipo interpretativo, che cioè si riproponga, anche in una chiave estrema e radicale, una lettura, nuova quanto si vuole, del testo. Il teatro italiano viene, d'altronde, in quegli anni, da una stagione in cui si è affermato prima e maturato poi un tipo di regia che Claudio Meldolesi ha definito "critica",¹² intendendo con questo che essa nasceva – e il caso più emblematico è quello di Strehler – come atto di revisione analitica del testo da parte di un regista che agiva, in primo luogo, come critico, come colui, cioè, in grado di rivelare strati interni del testo e portarli alla luce.

Il caso di Perlini è diametralmente opposto. Il suo lavoro registico non parte dal testo, anzi apparentemente lo esclude non lavorando né su un'attualizzazione e nemmeno, però, su una contraddizione provocatoria. Sembra, invece, voler evitare che quanto concerne la sua materia drammaturgica si sovrapponga, in una maniera illustrativa o in una prospettiva critica, a quella pirandelliana. Non è un caso che si parlasse spesso, nelle recensioni del tempo, di un uso pretestuale dei *Sei personaggi*, ridotti quasi solo a un richiamo nominale e si sostenesse che la parola pirandelliana fosse presente nello spettacolo più che altro come valore fonico. Il titolo stesso dello spettacolo, d'altronde, autorizzava una simile posizione interpretativa ponendo l'autore come interrogativo irrisolvibile e non il testo come oggetto di rappresentazione. Dietro il chi interrogativo del titolo si rivela certo una qualche vis provocatoria, quasi a dire che si ignora l'autore, ma si cela anche

¹¹ I. MOSCATI, *Un'indagine oltre la parola*, in «Settegiorni», 4 febbraio 1973.

¹² C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.

un'interrogazione su chi possano essere testo e autore al di fuori del regime dell'interpretazione critica. Il rapporto di Perlini coi *Sei personaggi* è, in realtà, più complesso e articolato di una mera nota pretestuale e così proveremo ad affrontarlo ma è comprensibile come l'impatto visivo dello spettacolo, la sua indipendenza drammaturgica, la autosufficienza dell'immagine siano quanto abbiano catturato l'attenzione dei testimoni del tempo e d'altronde sono proprio questi aspetti a segnare l'importanza della presenza di Perlini nei processi di sviluppo del Nuovo Teatro italiano. C'è, dunque, una indipendenza rispetto al testo cui risponde, però, un rapporto che non è solo pretestuale, che non si riduce, cioè, solo a un'assonanza e tanto meno si caratterizza per una vena provocatoria ma agisce in una profondità della scrittura che rappresenta il motore dell'invenzione visiva.

Grazie al buio in cui è immerso lo spettacolo, lo spazio che lo accoglie si presenta come qualcosa di indistinto e indefinito. Al suo interno a marcare l'azione sono i tagli di luce che inquadrano i personaggi, o parte di essi, offrendoli come frammenti, schegge che si manifestano dal vuoto occulto dell'oscurità. In una fase aurorale del lavoro Perlini aveva pensato di utilizzare la soffusa luce naturale (una luce «malata» la definisce)¹³ che proveniva dall'esterno riflettendola su degli specchi che avevano la funzione di concentrarla su zone specifiche dello spazio mettendone in risalto l'azione. «Poi un giorno – ricorda sempre il regista – una settimana prima di debuttare [...] un mio amico [...] mi portò un proiettorino».¹⁴ È una svolta cruciale nel lavoro, l'atmosfera diurna dei primi esperimenti si traduce nella notte oscura del Beat attraversato dai tagli di luce: «fu eccezionale per me, mi si aprì una specie di mondo incredibile tanto è vero che nel giro di mezza giornata lo puntai su tutti i punti del *Pirandello* e frammentai tutto il *Pirandello* in una mezza giornata come se avessi dentro questa frammentazione».¹⁵ Quel tanto di unitarietà che si conservava all'interno di uno spettacolo già nelle sue intenzioni iniziali disperso in frammenti viene ora contraddetto radicalmente, determinandosi un «azzerramento della scena in un'addizione di segmenti che formano un testo apparentemente scoordinato», come scrive Rino Mele.¹⁶ Rifiutata pregiudizialmente la diacronia narrativa, sia quella di Pirandello sia una propria personale, la struttura dello spettacolo

¹³ Da un'intervista contenuta in R. MELE, *Il teatro di Memè Perlini*, 10/17, Salerno 1982, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 15.

si configura come una sequenza di frammenti posti in giustapposizione tra di loro grazie a un montaggio visivo di taglio cinematografico determinato dal faretto manovrato a vista da Perlini stesso.¹⁷ «Uso il frammento perché il frammento è la condizione di oggi», dichiara Perlini¹⁸ e Menna parla di un uso del dettaglio che «apre un varco nella falsa unità del reale, nell'evidenza compatta dell'immagine-superficie».¹⁹ Il frammento, dunque, è elemento che appare caricato di diverse valenze: è lo strumento per la destrutturazione narrativa, è un dato di sensibilità contemporanea, è il tramite per incrinare la verosimiglianza della realtà e accedere a una sfera altra, quella dell'immaginario.

«Strutturato come un flusso ipnotico di sequenze»,²⁰ lo spettacolo inizia al buio. Il pavimento è coperto di sabbia, un po' come una pista da circo. Nel corso dell'azione, d'altronde, c'è una continua ibridazione tra il teatro e il circo che rappresenta la memoria infantile di Perlini e assume configurazioni felliniane nel porsi come doppio del reale. L'azione inizia con un quadrato di luce che si staglia sullo sfondo. All'interno vi scorrono dentro, uno dopo l'altro, i volti degli attori. Sono truccati in una maniera marcata quasi a disegnare una maschera sul viso. Dacia Maraini ricorda una bocca dipinta a mezza luna, un naso deformato a becco, un ragazzo con una folgore dipinta sulla guancia.²¹ Figure di un altro mondo evocano l'apparizione fantasmatica dei personaggi per come li pensò Pirandello nell'edizione del 1925 dei suoi *Sei personaggi* lì dove immagina costumi scolpiti in pieghe rigide e soprattutto propone l'uso di maschere che fissino l'espressione dei personaggi distinguendoli dal gruppo degli attori, pensati invece come figure reali. Le facce/maschere di Perlini, però, non hanno nessun richiamo di natura rappresentativa, sono trasformazioni pittoriche che evocano una matrice clownesca, di cui conservano l'aspetto irrealistico quanto un certo tono melanconico. Ultima apparizione nella cornice luminosa è una colomba che vola via. La troveremo di lì a poco poggiata sulla gamba di un uomo che oscilla, vestito come un generale, su di un trapezio, un evidente suggerimento del circo. La sua figura galleggia nel vuoto. Recensendo una ripresa dello spettacolo nel 1986 Enrico Fiore, suggestionato forse

¹⁷ Mele parla, al proposito, di un «cinema selvaggio» che non approda alla pellicola ma si incarna nella matericità scenica del teatro (*Pirandello chi? Il cinema selvaggio di Perlini in Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine* cit., s.p.).

¹⁸ *Incontro con Memè Perlini e il teatro La Maschera* cit., p. 3.

¹⁹ F. MENNA, *Immagine per sé, immagine dell'altro* cit., s.p.

²⁰ S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975* cit., p. 234.

²¹ D. MARAINI, *Il trionfo dell'immagine*, in «Aut», febbraio 1973.

dai tratti somatici dell'attore, vi leggeva una figurazione di Pirandello.²² Si tratta sicuramente di una forzatura perché cercare Pirandello nello spettacolo significa farlo su un altro piano, non su di un livello di così immediata corrispondenza.

Quella dell'uomo al trapezio è la prima di una serie di figurazioni. Per terra, di fianco al suo oscillare che lo fa entrare e uscire da un raggio di luce che proviene dal basso, un attore disposto di spalle, con una piccola neutra maschera bianca sulla nuca finge di suonare il violino. Sotto, come a tenere in vibrazione l'azione, la musica compatta, seriale e ripetitiva di Philip Glass che scandisce un tempo uniforme, senza cadenze né ritmiche né emotive ma agisce come un collante che satura l'atmosfera uditiva.

A questo punto entra un'attrice il cui corpo è costretto tra due materassi di gommapiuma che inizia «a danzare una lentissima coreografia su ritmi estremamente dilatati».²³ È una soluzione scenica che ricorda le danze dei materiali realizzate negli anni venti da Oskar Schlemmer che determina un momento particolarmente ipnotico dello spettacolo. Si succedono quindi tutta una serie di azioni che è possibile ricostruire grazie alla testimonianza di Bartolucci, al lavoro filologico di Margiotta e a un filmato girato per la RAI nel 1986 in occasione del cinquantenario della morte di Pirandello per il quale Perlino, con una grande fatica perché dell'originale non esisteva uno script ma solo gli appunti molto precisi che aveva preso Rossella Or, aveva ricostruito quel suo primo spettacolo, incastonando, però, nella ripresa televisiva dei momenti di attualizzazione scenica che non appartengono alla prima edizione dello spettacolo.

Si susseguono a questo punto una sequenza di immagini scollegate tra di loro. Dal buco aperto in una tavola disposta verticalmente verso il pubblico compare una testa, dall'alto una mano la solleva per i capelli poi la cosparge di farina. Un grande telo bianco viene sollevato da terra. A un'estremità ha una piccola maschera. Il viso di un attore compare al di sopra di esso. L'uomo indietreggia salendo i gradini di una scala, che lo spettatore non vede, facendo del telo un vestito per la sua altissima figura. Quando il telo si affloscia finisce su di una struttura che sembra un carro. L'attore, che poi è il generale che abbiamo visto all'inizio, lo porta verso l'esterno mentre un Pierrot fa aggraziati gesti di presentazione di quel misterioso carico. Di lì a poco compare, come un'ombra, un attore nudo col corpo coperto da un velo nero che porta in mano una luce e un ventaglio. La musica di Glass

²² E. FIORE, *Dal buio dramma vola una colomba*, in «Il Mattino» 19 marzo 1987.

²³ S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975* cit., p. 234.

continua a dare il suo ritmo monotonale ed epico a un tempo a quanto accade.

Ci sono, poi, a un certo punto due forme emisferiche illuminate dall'interno e mosse da due attori che vi sono accolti all'interno. Comincia una danza astratta accompagnata oltre che dalle note di Glass da un frammento musicale dei Pink Floyd. È un momento di visionarismo onirico. Le emisfere sembrano degli enormi occhi, una figurazione ricca di una carica surreale. Uno dei toni, questo, che più si confà allo spettacolo. La dimensione surreale è sottolineata quando compare un attore di spalle al pubblico. Sulla sua schiena sono dipinti in modo schematico i tratti di un volto. A seconda dei movimenti dei muscoli il volto sorride o, viceversa, piange. Fuori scena si sente la battuta risentita di Madama Pace, offesa perché gli attori hanno riso del suo italiano stentato. Non che quel volto sia Madama Pace ma c'è quanto meno un rimando tra figurazione e parola, caso piuttosto unico nello spettacolo.

La scena si trasforma, a questo punto, in un circo stilizzato. Un'attrice sdraiata tira a sé delle stecche di legno unite per un vertice. La struttura così composta si solleva verso l'alto definendo un'immagine che assomiglia allo scheletro di un tendone. In mezzo a queste stecche il Pierrot improvvisa una danza. Sotto a questa tenda invisibile il generale e un'attrice con la maschera bianca neutra sulla nuca avviano un gioco di schiaffi che vuole ricordare una gag da clown ma che qui, estrapolato dal contesto, assume una tonalità inquietante. Dietro di loro un attore, avvolto da una coperta che lo nasconde alla vista, scalcia come un cavallo.

Ognuna di queste scene ha un suo ritmo interno, uno sviluppo proprio che la rende fine a se stessa. Tra l'una e l'altra non ci sono altri collegamenti che non siano l'immagine di alcuni degli attori che non diventano però per questo, più degli altri, dei personaggi, nemmeno sul piano dell'identità visiva. Sono e restano dei segni, magari ricorrenti.

Verso il finale compare nuovamente un'altissima figura il cui corpo è nascosto da una veste bianca. Stavolta, però, è una donna e quando scende e avanza verso il pubblico quel telo bianco si rivela un enorme cuscino su cui lei prima adagia la testa e poi vi sprofonda lasciando emergere solo una gamba. Dallo stesso cuscino esce fuori il generale, va verso una lampada che dal basso ne scandisce di ombre i lineamenti per poi girarsi e tornare a sparire nel bianco. Il finale dello spettacolo è dominato da un lungo buio. Si sentono dei rumori a cui il pubblico non riesce ad attribuire un senso. Quando torna la luce, il pavimento è coperto di piatti bianchi di plastica. Entra a questo punto un'attrice vestita in abiti anni quaranta e accende una candela legandola a un filo appeso al soffitto. La candela danza con la

sua luce fioca nel buio, poi il filo si brucia, la candela cade, si spegne e lo spettacolo finisce.

Questa sequenza antinarrativa di *silhouettes visive* spinge i critici a utilizzare la metafora dell'ombra, del fantasma, dell'apparizione onirica per indicare la valenza drammaturgica di un quadro immaginario in movimento che, sfuggendo ad ogni collante logico, si apre verso un orizzonte di visionarietà. I fantasmi di Perlini sono figurazioni segniche, significanti che rifuggono a ogni significazione foss'anche di natura simbolica. Del simbolo esse hanno la sfuggevolezza alla dimostrazione, l'inquietudine, l'irriducibilità ad un livello di realtà. Di qui l'impossibilità di ricondurre l'azione su di un piano esplicativo. Ma è a questo punto che interviene Pirandello, non come chiave o sintesi narrativa, ma come incastro con un discorso poetico.

Del suo rapporto col testo Perlini dice: «Ho letto i *Sei personaggi* una sola volta, per caso, e ne sono rimasto incantato. Poi non l'ho più riletto, salvo tenermi in mente alcune citazioni».²⁴ È un'affermazione che può apparire "d'avanguardia", quasi una presa di distanze dal testo, avvalorando la tesi di un uso esclusivamente pretestuale di Pirandello. Non è così, però, se sottolineiamo la dimensione fascinatoria che discende dalla lettura del testo di cui parla Perlini. Se non c'è stato, e lo abbiamo verificato, un lavoro di interpretazione critica del testo, c'è però una forte ascendenza che incide sulla composizione per immagini in una maniera decisa.

Possiamo parlare di una duplice presenza dei *Sei personaggi* in *Pirandello chi?*, una materiale e una metaforica. Cominciamo dalla prima. Perlini utilizza il testo come cosa scenica, ne seleziona alcuni frammenti e li immette nello spettacolo alla stessa stregua di come vi immette un'immagine, una luce. Il testo è un segno che esclude ogni lavoro sulla sua organicità e unitarietà. Il segno è il frammento e la presenza scenica dei frammenti non ha alcun rapporto con l'azione con cui sono messi in rapporto. I frammenti, inoltre, non sono attribuiti a personaggi specifici, non sono il detto dei personaggi scenici, sono puri enunciati verbali in cui le parole contano come cosa a sé, si definiscono quali personaggi immateriali al fianco di quelli materiali dell'immagine.

Di qui il riferimento al valore eminentemente fonico della parola che troviamo in molte recensioni. Franco Quadri scrive, ad esempio, che «la parola è usata come puro valore fonico»²⁵ e Lucio Romeo ribadisce il

²⁴ *Incontro con Memè Perlini e il teatro La Maschera* cit., p. 3.

²⁵ F. QUADRI, *Il gioco della realtà e dell'illusione*, in «Panorama», 10 maggio 1973.

concetto parlando di una «parola pirandelliana che galleggia ancora avulsa dalla realtà e ridotta a una funzione fonica».²⁶ I frammenti pirandelliani sono ricondotti, allora, alla loro consistenza di materia sonora. La loro presenza scenica risulterebbe pre-semantic. In realtà le cose stanno in una maniera più sfumata. Ciò a cui assistiamo non è tanto il depotenziamento semantico della parola ma uno spostamento del materiale verbale dall'asse orizzontale della diacronia dialogica a quello verticale dell'enunciazione poetica. È quanto coglie Ripellino lì dove scrive: «Del testo restano solo brandelli, sparute battute, che acquistano, così divelte [...] una risonanza agghiacciante»²⁷ ed è ciò a cui allude lo stesso Perlini quando afferma di servirsi di alcune battute pirandelliane non «intellettualmente», come evocazione, cioè, e non come discorso.²⁸ Questo uso non interpretativo ma non solo fonico della parola è sintetizzato bene da Cristina Grazioli: «Dal testo di Pirandello si estrapolano “ritagli”, scaglie, particolari che prendono nuova vita in una situazione originale e che costituiscono un'ossatura senza pretesta di intrezza».²⁹

Grazioli apre una dialettica tra frammento e ossatura, disponendo la logica del frammento in una prospettiva diversa, dotata di una sua intrinseca valenza drammaturgica. Che ci sia un rapporto di strutture e non solo di estrapolazione di frammenti, è ribadito dallo stesso Perlini: «L'ossatura pirandelliana mi ha permesso di rendere nevrotica la mia azione e di rispettare il mio groviglio personale».³⁰ Questa ossatura pirandelliana è rappresentata dalla selezione delle battute, dai frammenti di parola che Perlini sceglie. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di brani dei dialoghi tra il Padre, la Figliastro e il Capocomico, poco dopo che, nella prima parte del testo, i personaggi sono giunti in teatro interrompendo le prove. Sono brani concentrati in poche pagine che ruotano attorno al tema dell'identità. Il primo è il passaggio in cui il Padre afferma che si nasce alla vita in tanti modi, e uno di questi è essere personaggio. Nel secondo il Padre si rivolge al Capocomico che cerca un testo dicendo che il copione sono loro, i personaggi. Il terzo è la tirata della Figliastro in cui chiede disperatamente e imperiosamente che la loro storia, di cui dà una silloge poco comprensibile a quel punto della narrazione, venga rappresentata per poter prendere il

²⁶ L. ROMEO, *Pirandello chi?*, in «Il Tempo», 20 aprile 1974.

²⁷ A.M. RIPELLINO, *Pirandello a testa in giù* cit.

²⁸ *Incontro con Memè Perlini e il teatro La Maschera* cit., p. 4.

²⁹ C. GRAZIOLI, *Pirandello chi? Una drammaturgia del buio* cit., p. 3.

³⁰ *Incontro con Memè Perlini e il teatro La Maschera* cit., p. 4.

volò. C'è quindi, posto con un certo risalto, il passo in cui il Padre sostiene l'impossibilità di capirsi perché ognuno è per sé una cosa e un'altra per gli altri. Roberto Alemanno, con una felice intuizione, affermava che era questa la battuta attorno a cui ruotava l'intero spettacolo.³¹

L'insieme di queste battute, pur se disperse nell'azione, si aggregano tematicamente e indicano un'interrogazione irrisolvibile riguardo all'esistenza, da quella teatrale a quella vissuta. Perlini, però sposta queste battute dall'asse dialogico in cui le incastona Pirandello, lasciandole come affermazioni isolate, domande senza risposta, lirici enigmi. Perduta l'originaria destinazione al capocomico della finzione, adesso sono rivolte al capocomico dello spettacolo, a Perlini stesso. I personaggi ombra vengono a lui dai luoghi remoti dell'immaginario e gli si prospettano con un'ansia di esistenza che precede la loro possibile rappresentazione. In un'intervista del 1986 a Giuseppina Manin, Perlini dichiara al proposito: «Mi era piaciuto immaginare queste sei ombre nel momento precedente alla loro "creazione", al loro venire alla luce come personaggi».³²

Ecco la seconda natura del rapporto col testo, quella metaforica. Nota opportunamente Margiotta come Perlini si concentri da un lato sulla dimensione di commedia da fare e dall'altro sull'immaginario pirandelliano.³³ È questa la materia che funziona da ossatura drammaturgica. Non a caso lo spettacolo inizia con il passo della lettera del 1917 al figlio Stefano in cui Pirandello parla della manifestazione minacciosa – un'ossessione la chiama – dei personaggi e del suo strenuo tentativo di resistenza.³⁴ Questa inquietudine del teatro è la stessa che si manifesta a Perlini e mentre Pirandello scrive la storia dei suoi personaggi attraverso una frammentazione narrativa, Perlini scrive la manifestazione delle sue ombre attraverso la frammentazione della luce. «Il viluppo [...] è senz'altro il viluppo pirandelliano, ma distinto dalla sua matrice psicologizzante», scrive Bartolucci e aggiunge

Pirandello ci dà il senso dell'inutilità farsesca del fare teatro e del vivere quotidiano, ma è costretto a imprigionare questo senso in una narrativa drammatizzata attraverso la parola naturalistica; la "singolarità" dell'opera-

³¹ R. ALEMANNO, *Un aggiornamento dei Sei personaggi*, in «L'Unità», 5 gennaio 1973.

³² G. MANIN, *E se a Pirandello togliamo la parola?*, in «Corriere della sera», 24 maggio 1986.

³³ Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia, 1968-1975* cit., p. 232.

³⁴ In L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1993, p. 623.

zione di Perlini è quella di fissare per “sezioni”, per “frammentazioni” di immagini-azione, codesto viluppo pirandelliano». ³⁵

C'è, dunque, a monte di *Pirandello chi?*, un rapporto di consustanzialità tra i *Sei personaggi* e lo spettacolo che non si manifesta per sovrapposizione registica o per interpretazione drammaturgica ma come equivalenza visiva dello spirito inquieto del testo facendo di questo spettacolo, oltre che il campione di una scrittura scenica autonoma e autosufficiente, un momento di importante dialogo contemporaneo con Pirandello e il suo teatro.

³⁵ G. BARTOLUCCI, *Discorso approssimativo su un provinciale di razza*, in *Teatroltre. Scuola romana* cit., p. 7.

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 FAVARO, *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 FAVARO, *'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.