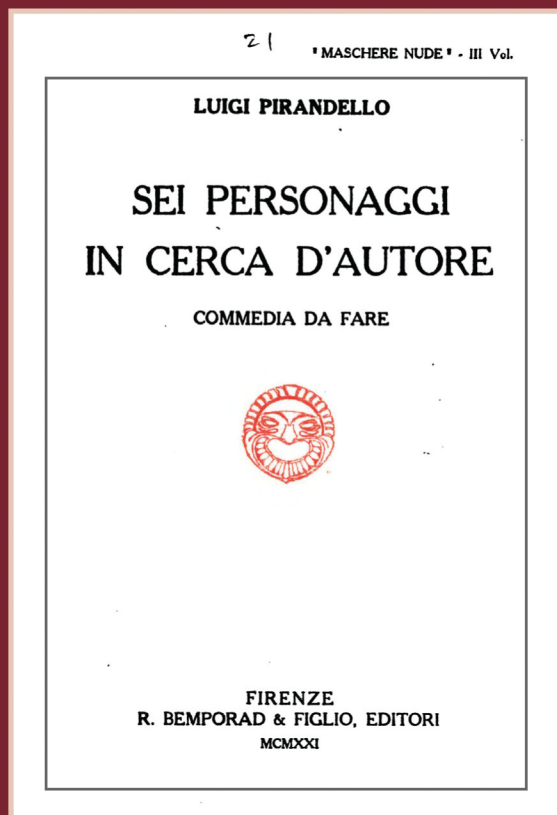


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

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

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

*

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

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

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

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Francesca Cattina

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

*

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

INDICE

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

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

Angelo Favaro

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE:
VIOLAZIONE/CAPOVOLGIMENTO DELLA TRAGEDIA
NEL PIRANDELLIANO TEATRO DEL DUBBIO

Se nel canone del teatro occidentale, inteso nella condizione prima di qualcosa ormai fissato nell'immaginario collettivo come ineludibile, ma più esattamente da intendersi come dispositivo di un processo di assestamento e conferma, sia nell'orizzonte valoriale sia per quel complesso meccanismo di tecniche e continuità o discontinuità drammaturgica, riconfigurazioni e sempre nuove messe in scena, andassimo a reperire nuovamente, oggi, un "copione" senza il quale non si potrebbe costituire quel canone, con i conseguenti strumenti normativi e modellizzanti, orientativi e di orientamento, pur fra ripensamenti e dinamicamente mobili processi selettivi, con i quali si distingue una costruzione canonica, *Sei personaggi in cerca d'autore* costituirebbe ancora un testo drammatico tanto multiforme e indefinibile, quanto consapevolmente necessario nel cosmo antiaristotelico e antinaturalistico del teatro, che dal XX si slancia in questo XXI secolo, e senza il quale il canone sarebbe colpevolmente mutilo.¹

È dai primi anni del secolo scorso che, in modo differente e con infrazioni specifiche, si è progressivamente interrotta ogni sottomissione convenzionale a forme drammatiche *regulatae*: si sono prese le mosse dalla destrutturazione del testo, con la scissione e frammentazione della rappresentazione, sufficiente ricordare le prove del teatro antiromantico e antinaturalista, e del teatro futurista e le molteplici forme del grottesco: attraverso uno strabiliante modo di concepire il movimento, lo spazio scenico ed extrascenico, suoni e luci, si è giunti fino alla de-composizione dello spettacolo in quanto tale. Da non tacere, inoltre, la movimentata relazione fra autori, registi, attori, pubblico, che entra in crisi grazie all'attivazione

¹ Giova rimembrare che nel sondaggio di «Le Monde», svolto nel 1999, alla ricerca dei cento capolavori del XX secolo, viene annoverato anche *Sei personaggi in cerca d'autore*.

di una dialettica plurale e, dal punto di vista storico e di storia del teatro, di peculiare e radicale messa in discussione dei ruoli. Pirandello, pur non ignorando la forma teatro e i generi della drammaturgia, al contrario proprio perché li conosce e pratica, sa provocare una profonda crisi con conseguenti esiti innovativi sperimentandone fino in fondo, dopo la scrittura poetica e novellistica, dopo i romanzi, le possibilità strumentali, e avviandosi così verso ignoti itinerari e intentate, fino ad allora, produzioni drammatiche. Scardinare ribaltando dall'interno la dialettica drammaturgica fra spettatori, attori, personaggi e regia, e dichiarare insieme all'impossibilità di consistere al di fuori degli schematismi imposti dalla società un vuoto di valori che quasi senza soluzione di continuità sta investendo la civiltà occidentale, a partire dal Primo Conflitto Mondiale, è l'obiettivo primo del drammaturgo di Girgenti.

A cento anni dalla composizione e prima messa in scena romana al Valle, in quel 9 maggio 1921, con tutti i ripensamenti e le riscritture e variazioni e edizioni,² che impegnano Luigi Pirandello fino a quella definitiva, il testo drammatico continua a interrogare e coinvolgere tanto l'attività di registi e

² L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, in *Maschere nude. Teatro di Pirandello*, III, Bemporad & Figlio Editori, Firenze 1921. Già nella seconda edizione del 1923 e nella terza del 1924, si può notare un profondo lavoro di revisione che riguarda non soltanto i dialoghi e i personaggi, ma financo le didascalie. Nel 1925 Pirandello pubblica l'edizione definitiva "riveduta e corretta" con l'aggiunta di una *Prefazione*, che cambierà nel 1930 e nel 1933, per i tipi Mondadori e non più Bemporad. L'edizione definitiva vedrà la luce soltanto nel 1936 con ulteriori correzioni di non particolare significato alla *Prefazione* e al testo, ma con una *Premessa* ai tre drammi contenuti nel volume: oltre al suddetto, vi si trovano *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. «Riassumendo, le stampe utili a ricostruire la vicenda testuale sono cinque: Bemporad: 1921, 1923, 1925, 1927 e Mondadori 1933» afferma Alessandro d'Amico, curatore per Mondadori ("I Meridiani") del secondo volume di *Maschere Nude*, nelle *Note ai testi e varianti a Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 1993, p. 935. Specifica, inoltre, Annamaria Andreoli: «La vitalità del "movimento" rende scontata la riscrittura o, piuttosto, le riscritture. Della trafilà non rimane traccia, ma il copione del debutto romano non è lo stesso della recita milanese, con ogni probabilità affine, quest'ultimo, alla prima stampa presso Bemporad nell'autunno 1921. Stampa corretta sobriamente per la seconda edizione, in uscita, sempre da Bemporad, nel 1923, come la terza, rifatta, però, da cima a fondo a due anni di distanza, nel 1925» in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2019, pp. LVIII-LIX. La bibliografia su *Sei personaggi in cerca d'autore* è sconfinata, difficilmente reperibile nella produzione planetaria, di conseguenza si provvederà a citare e riferire soltanto quanto realmente necessario per il presente lavoro di ricerca. Per una bibliografia specifica a cura di D. Saponaro e L. Torsello si vedano, nel medesimo volume, pp. LXXVII-LXXX.

metteurs en scène, quanto la formulazione dei congegni interpretativi della critica letteraria e teatrale.

Si può, tuttavia, decidere almeno un punto d'avvio per qualsiasi speculazione argomentata intorno a questo testo drammatico.

Ogni testo drammatico vive in scena, uguale e differente ad ogni rappresentazione, come testo spettacolare: se il copione scritto sul quale l'autore ha lavorato, il regista gioca la messa in scena, gli attori apprendono le parti, è necessario e rimane un indispensabile oggetto di analisi, tuttavia il testo di riferimento è quello pubblicato nell'edizione curata dal drammaturgo. *L'impasse* è insuperabile quando si tratta di un'opera da mettere in scena: i registi operano tagli, adeguano, mutano le scene; gli attori dimenticano qualche battuta, recitano liberamente, interpretano la parte in modo a volte molto differente da quel che il drammaturgo avrebbe desiderato e segnalato nelle didascalie; scenografi e costumisti, e tutti gli altri professionisti delle scene agiscono secondo la concertazione dello spettacolo, che è stata approntata con il regista, non, o solo raramente, con il drammaturgo in persona. Cosa ne è del testo drammatico che fa bella mostra nel volume in libreria? Difficile da rilevarsi, certamente persiste un testo di riferimento, ma non meno determinante risulta il testo spettacolare. Ritengo che soltanto dall'interazione e corrispondenza fra i due si possa operare una seria e compiuta analisi dello spettacolo, che di volta in volta muta nel tempo e in relazione ai molteplici fattori della messa in scena. Qualcosa rimane statico e come riferimento, ed è il testo drammatico, in sostanza i *Sei personaggi in cerca d'autore* nell'edizione pubblicata con l'imprimatur del drammaturgo; qualcosa muta e si trasforma, ovvero il testo spettacolare nelle realizzazioni in scena, condotte dai registi dal 1921 al 2021, nei vari paesi del mondo. I testi drammatici nascono per le scene, dunque prendono senso compiuto dalla messa in scena, così come la messa in scena dà vita e adempimento a qualcosa che resterebbe sempre privo della propria completezza, nella sua amputata condizione, qualora durasse solo come parola sulla pagina scritta. È questa natura anfibia del testo drammatico che in particolare nel caso dei *Sei personaggi* consente all'autore di perfezionarne l'articolazione, le parti, la teatralità e di riorientarne la valenza espressiva e poetica.

«... i futuristi *scompongono* e basta. Ma l'arte è, necessariamente, una *composizione*. E se io, nei *Sei personaggi* per esempio, *scompongo* quella vita nelle forme in cui essa vita si rivela e si costruisce, la *fisso* però in una composizione che è l'opera d'arte»; e conclude la riflessione Pirandello: «La quale poi – e questa è la sua differenza dalla vita – resta *quella*, mentre la vita

diviene *un'altra*»:³ la commedia da fare è composizione che nella previsione del drammaturgo dovrebbe rimanere la medesima, per sempre, mentre la vita continua a mutare. Invece, anche il testo muta e varie volte nel corso dei quattro anni dalla prima al Valle. Attraverso lo studio delle numerose messe in scena italiane e straniere, Pirandello perviene all'edizione del 1925, ovvero quella che sembra soddisfarlo maggiormente, le variazioni nelle edizioni successive sono irrilevanti.

Così apprendiamo dalla *Prefazione*, premessa al volume, le ragioni del dramma e la sua genesi:

O perché mi dissi non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare; vedono già se stessi come tali; hanno imparato a difendersi da me; sapranno ancora difendersi dagli altri. E allora, ecco, lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico. E stiamo a vedere che cosa ne avverrà.⁴

Pertanto, qualsivoglia discorso intorno ai *Sei personaggi* principia, a mio avviso, dall'operazione drammatica e *mission* di Luigi Pirandello drammaturgo e al contempo regista, che il 18 maggio 1925, con ben nove repliche successive, presso il teatro Odescalchi, ristrutturato e rinnovato con gli interventi architettonici di Virgilio Marchi, raggiunge un pieno successo di pubblico e di critica, proprio con la rappresentazione del dramma doloroso di quei personaggi, nati vivi nella sua fantasia e che non si sono rassegnati al suo diniego.⁵ Un testo che, rispetto a quello del 1921, ha subito sostanziali

³ L. PIRANDELLO in *Pirandello aggredito*, intervista di Virgilio Martini sul «Nuovo Giornale» del 12 dicembre 1992, in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Pupo, Rubettino, Soveria Mannelli 2002, p. 180.

⁴ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere Nude*, vol. II, Mondadori («I Meridiani»), Milano 1993, p. 656.

⁵ Quella mutevole Compagnia del Teatro d'Arte, comunque, durante i tre anni della sua brevissima vita, porta in scena i *Sei personaggi* per 106 recite, in 39 città italiane, 27 in 18 città europee, 15 in 6 città sudamericane, per complessive 148 recite in 63 città: cfr. A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma. 1925-1928*, Sellerio, Palermo 1987, p. 140.

tagli e una revisione completa,⁶ palesa numerose correzioni e soprattutto un finale inatteso e nuovo. Un volantino circola e avverte che lo spettacolo che si sta per approntare è di “particolare interesse” perché è la “prima edizione completa”, e sarà “arricchita di nuovi dettagli”, ma soprattutto avrà la peculiarità di essere messa in scena “in contrasto con le edizioni famose di Berlino, Parigi e New York”. Ed è Marchi ad informare di un fatto non secondario: Pirandello nell’allestire i suoi *Sei personaggi in cerca d'autore* non può non “vagliare” le messe in scena di Reinhardt, Pitoëff, Pember-ton, ovvero quelle avvenute a Berlino, Parigi, New York,⁷ e non di meno il drammaturgo conosce non solo quelle italiane, in particolare di Roma e di Milano, ma ha letto gli articoli di critica teatrale sul suo capolavoro, redatti in quel torno d’anni. La pubblicazione in volume, del 1925, si giova e si avvale, dunque, non solo di quanto Pirandello era venuto apprendendo dalla prima messa in scena, ma ancor più dell’esperienza stessa del drammaturgo che aveva indossato la divisa di capocomico-regista.

Soltanto un anno prima, rispondendo ad un’intervista di Alfio Beretta, Pirandello affrontava in modo diretto e senza attenuare minimamente la sua posizione il dilemma della critica ancora fervida nei confronti del suo teatro: da sei anni egli è “sulla breccia del palcoscenico”, e a coloro che affermano avere le sue “commedie o drammi o tragedie” come punto di partenza tutte un medesimo “nucleo filosofico” dimostra il loro marchiano errore. Se probabilmente il punto d’origine sembra essere lo stesso, poi si differenziano nello svolgimento: ad esempio i *Sei personaggi* sono “l’antitesi” di *Ciascuno a suo modo*. «Infatti, è la vita che non si muove, che cerca di fissarsi definitivamente nella forma» osserva Pirandello per *Sei personaggi*; invece «in *Ciascuno a suo modo* è l’insofferenza della vita che si vede fissata. In una parola è la vita che assalta la forma e la distrugge, facendola apparire nella sua reale volubilità e instabilità». E aggiunge: «Per questo ho introdotto tra un atto e l’altro i cori, con la stessa funzione di commento che avevano nella tragedia greca».⁸ Il drammaturgo evoca la tragedia greca per *Ciascuno a suo modo*, ma con maggiore risolutezza avrebbe dovuto invocarla per i *Sei personaggi*,

⁶ Cfr. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere Nude*, vol. II, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 1993, pp. 944-1048, ove Alessandro d’Amico confronta l’edizione 1921 con l’edizione 1933, con minime variazioni rispetto all’edizione 1925.

⁷ Cfr. A. D’AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d’Arte di Roma. 1925-1928* cit., p. 132.

⁸ L. PIRANDELLO, *Sulla breccia del palcoscenico*, in «La Sera» 21-22 maggio 1924, intervista rilasciata ad Alfio Beretta, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 2006, pp. 1261-1262.

in quanto tutto il dramma potrebbe essere interpretato come violazione e capovolgimento delle dinamiche e delle strutture della tragedia classica.⁹

Alessandro d'Amico individua le ormai più che confermate peculiarità di questo testo drammatico nella condizione dolorosa dei personaggi, nel tormento della creazione artistica, nella sperimentazione metateatrale;¹⁰ se provassimo a tralasciarle, solo per lo spazio di questo lavoro, e ci lasciassimo guidare invece da un'idea differente ad una permutazione problematica, che suppone una cognizione del teatro che è avanzato e si è prodotto nei secoli per generi e per conseguente infrazione o ibridazione degli stessi, nella moderata vulnerabilità del dramma, della commedia, della tragedia, scopriremmo che l'infrazione o l'ibridazione hanno saputo portare alla luce e rendere riconoscibili gli ascendenti e gli ingredienti principali del testo drammatico, attraverso le tracce difficilmente cancellabili della voce e dei dispositivi stratificati dal teatro occidentale, almeno fino a quella data fatidica della messa in scena dei *Sei personaggi*, nel 1925. Inoltre, fra le pieghe della "commedia da fare" o del dramma borghese da disfare, scorgeremmo annidarsi le vicende di una insensata tragedia già consumata, prima di essere rappresentata. È la tragedia sconclusionata che i personaggi si portano dentro fin dal loro apparire in scena, «come "realtà create", costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori».¹¹ Pirandello programmaticamente aggredisce gli spettatori con una violenta trasgressione di tutte le convenzioni del teatro, volendo violarle e capovolgerle, e stimolando coraggiosamente la coerenza e la sensatezza a rispecchiarsi nel loro opposto.

Il dramma dei personaggi suscita nei critici la necessità di una riconfigurazione dell'idea di tragico e di tragedia. La tragedia in scena è il modello di produzione del tragico; tuttavia il tragico in quanto tale non è completamente espresso dalla tragedia, in particolare da quella greca antica, anche se è questa che offre gli architesti o gli archetipi funzionali di riferimento per ogni tentativo di dare una forma letteraria al tragico. O come sostiene Szondi: «Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico».¹² La provocazione del critico e filo-

⁹ Nel presente lavoro di ricerca se ne individueranno soltanto alcune, fra molte, per non esuberare dallo spazio concesso.

¹⁰ In L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere Nude*, vol. II cit., p. 625.

¹¹ ID., *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di A. Andreoli cit., p. 23.

¹² P. SZONDI, *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, Introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1996, p. 3.

sofo ungherese non si consideri in modo letterale, impone qualche ulteriore precisazione che non è possibile in questa sede, ma conduce ad una sapida testimonianza dell'origine: la tragedia greca offre non solo la prima nozione di tragico in azione, ma si trasforma in cornucopia di temi, riflessioni, personaggi, offre un linguaggio del tragico, procura schemi, affronta e risolve il problema della qualità mimetica dell'azione e della rappresentazione, mette al centro dei testi il rapporto fra responsabilità e destino, fato e libera decisione. Inoltre, sovente in quegli architetti greci ancora leggibili o fruibili in scena, con le tragedie di Eschilo, Sofocle, Euripide, è presente l'ironia tragica e in molti passi difficilmente si distingue il confine fra grottesco, assurdo, dramma e tragedia propriamente identificabile. L'archeologia del tragico permane fra le pieghe della poesia corale, delle sticomitie, delle *rheseis*, dei dialoghi che formano e sostengono quelle tragedie del quinto secolo ateniese, sulle quali si struttura e si puntella lo spirito del tragico, fino alla contemporaneità.

Il testo spettacolare tragico assume proprio dalla pratica scenica la capacità di concedere una rappresentazione di aspetti del reale, che è una forma di rapporto mediato col mondo, esponendo le ambiguità insoffribili, le insolubili contraddizioni, un prospettivismo percettivo, che talvolta diviene radicale, connaturati alla condizione umana. Dunque, ogni tragedia classica, a proprio modo, appare, quando se ne voglia decodificare tanto il testo drammatico, quanto quello spettacolare, archetipica di una modalità o declinazione del tragico, individuando il conflitto fra sé e alterità, collettività e coscienza individuale, il male, la solitudine e l'incomprensione dell'eroe, l'incomunicabilità. L'esperienza del tragico che lo spettatore a teatro va costruendo in sé attraverso il reperimento di senso si volge a costituire una coscienza permanente del tragico autentico, e dunque di tutto quel che è inconciliabile, e ha al contempo valenza psicologica, storica, esistenziale. Ove ci fosse riconciliazione allora la tragedia si trasformerebbe in farsa! Dovremmo porre un assioma, valida premessa per ogni disquisizione sull'argomento: il tragico è certamente nella vita, il sentimento del tragico è parte integrante dell'umano, tuttavia per chi si occupa di letteratura non ha origine filosofica, né nei fatti così come accadono nella realtà o nella storia, ma origina dal teatro e trova piena ragion d'essere nei testi drammatici e/o spettacolari, quindi non solo parola, ma parola che entra in azione in scena. Soltanto in un secondo momento, comunque successivo alla tragedia in scena, sorgono le disquisizioni, l'ermeneutica, una filosofia del tragico, nella pluralità delle manifestazioni del reale, che decretano l'inadeguatezza ad una univocità.

«Tragico è soltanto quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione. Ma tragico

è anche soltanto il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude»: ¹³ secondo tale definizione, *Sei personaggi in cerca d'autore* sembrerebbe acquisire lo statuto di tragedia, anche se sconclusionata, impastata di cerebrali rimostranze e estenuanti rimproveri, e abilmente camuffata nella sua informe “commedia da fare” e, pertanto, svincolata da ogni riferimento drammaturgico rintracciabile nei generi noti; e tuttavia anche solo intuitivamente lo spettatore a teatro coglie fin dal primo apparire in scena dei personaggi un'aura sinistra, dolorosa, una necessaria disconnessione fra la vita e le azioni degli attori, perfettamente improntate ad una rappresentazione naturalistica e mimetica, e l'elemento immanente-trascendente dei personaggi, che nella loro “verità” individuale e personale vorrebbero che qualcuno desse loro vita in scena, ovvero la vita dell'arte, consentendo loro di esistere.

Ad un solo anno prima della composizione del dramma, Pirandello pubblica un articolo, ove affronta il tema del grottesco in modo serio, e dopo essere ricorso a Hegel, Tieck, Schlegel, riferendosi all'ironia come “perpetua parodia, farsa trascendentale”, si rivolge agli ignoranti, i quali potrebbero commettere l'errore di fraintendere che «anche la tragedia, quando si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, scoprendo tutto il ridicolo del serio, e perciò anche il serio del ridicolo, può diventare una farsa»; procedendo nel ragionamento aggiunge: «Una farsa che includa nella medesima rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, ma non come elementi soprammessi, bensì come proiezione d'ombra del suo stesso corpo». ¹⁴ Che i *Sei personaggi* siano caricatura o parodia della tragedia? Non credo, non è quel che si coglie dalla messa in scena. Tragico è concetto che pone elementi in netta opposizione a soccombere l'uno all'altro, in tal senso la dialettica fra differenti e irriducibili situazioni permane nella reciproca contrapposizione, e ciò nei *Sei personaggi* si moltiplica con una tensione pura e formulabile non come farsa del tragico, ma come violazione e capovolgimento del tragico in una prassi del dubbio e della sospensione.

C'è un mito d'origine nell'esperienza dei personaggi. Il mito per antonomasia dove si consuma la tragedia: la famiglia. Pirandello è molto attento a non disseminare nel dramma che scarsi elementi che lascino intendere si tratti di una famiglia cristianamente intesa; è la famiglia archetipica, con una madre, un padre, un figlio, una figliastra, un giovinetto e una bambina, tutti

¹³ Ivi, p. 75.

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Ironia*, in «L'Idea Nazionale», 27 febbraio 1920, in ID., *Saggi e interventi*, Mondadori (“I Meridiani”), Milano 2006, p. 1083.

anonimi, perché ognuno è puramente il ruolo che esercita nell'ambito del nucleo familiare. Ecco una prima oltraggiosa violazione: non c'è mai stato vero nucleo familiare all'interno del quale operare delittuosamente o colpevolmente, e tuttavia la colpa o più esattamente un patologico senso di colpa alberga in tutti e sei i personaggi. L'autore non ha voluto dare forma né a questo mito, né espressione a questa colpa, e tuttavia per i personaggi non è più possibile portare questo tormento dentro la loro condizione di incompiutezza, e così la necessità li costringe a cercare qualcuno e l'occasione di una messa in vita teatrale, configurando, dunque, il loro gesto di esistenza, ove si intrecciano le vicende della colpa di ognuno di loro, o più esattamente del concorso di colpa, e infine i delitti impreveduti, ma prevedibili nell'autenticità dell'angoscia provocata dalla riconciliazione impossibile fra madre e padre, padre e figliastra, madre e figli, figlio e figliastra. Pirandello vuole, allora, formulare nella vicenda dei sei personaggi un'idea di compiutezza nella incompiutezza di ognuno di loro: solo a patto di non vivere la loro ricomposizione, di non giungere mai ad una verità valida per ciascuno di loro e infine condivisa e condivisibile, di non compiersi, potranno continuare a coltivare ciascuno il sentimento di cui è emblema, come ricorda il drammaturgo nella *Prefazione*.¹⁵ La cesura tragica è nella transizione dalla consapevolezza di essere personaggi in cerca di espressione e la concreta possibilità di esprimersi

¹⁵ «Due soprattutto fra quei sei personaggi, il Padre e la figliastra, parlano di questa atroce inderogabile fissità della loro forma, nella quale l'uno e l'altra vedono espresse per sempre, immutabilmente la loro essenzialità, che per l'uno significa castigo e per l'altra vendetta; e la difendono contro le smorfie fittizie e la incosciente volubilità degli attori e cercano d'imporgli al volgare capocomico che vorrebbe alterarla e accomodarla alle così dette esigenze del teatro. Non tutti e sei i personaggi stanno in apparenza sullo stesso piano di formazione, ma non perché vi siano fra essi figure di primo o di secondo piano, cioè «protagonisti» e «macchiette» che allora sarebbe elementare prospettiva, necessaria a ogni architettura scenica o narrativa e non perché non siano tutti, per quello che servono, compiutamente formati. Sono, tutti e sei, allo stesso punto di realizzazione artistica, e tutti e sei, sullo stesso piano di realtà, che è il fantastico della commedia. Se non che il Padre, e la figliastra e anche il figlio sono realizzati come spirito; come natura è la Madre; come, «presenze» il Giovinetto che guarda e compie un gesto e la Bambina del tutto inerte. Questo fatto crea fra essi una prospettiva di nuovo genere. Inconsciamente avevo avuto l'impressione che mi bisognasse farli apparire alcuni più realizzati (artisticamente), altri meno, altri appena appena raffigurati come elementi d'un fatto da narrare o da rappresentare: i più vivi, i più compiutamente creati, il Padre e la figliastra, che vengono naturalmente più avanti e guidano e si trascinano appresso il peso quasi morto degli altri: uno, il figlio, riluttante; l'altro, la Madre, come una vittima rassegnata, tra quelle due creaturine che quasi non hanno alcuna consistenza se non appena nella loro apparenza e che han bisogno di essere condotte per mano», in L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 658.

fino in fondo: la frammentazione del dramma in quadri dinamici attua un dispositivo speculativo che conduce in primo luogo a rimembrare, sempre parzialmente e senza la necessaria prospettiva causale-effettuale, in un tempo che è passato proprio quando si rappresenta al presente, e nel presente non può che dimensionarsi attivando qualcosa che è comunque e sempre passato, la vicenda di ciascun personaggio; secondariamente a riassemblare il concatenarsi dei fenomeni in un imprevedibile crescendo drammatico, dove i personaggi postulano fino alla fine una ricomposizione della famiglia, in una acquisizione intenzionale della verità e della quiete ritrovata. Ma l'approssimazione, momento dopo momento, col tentativo di rappresentare l'unione familiare attraverso il superamento dei conflitti, che potrebbero configurare il capovolgimento del tragico in qualcosa di noto al pubblico a teatro, ovvero l'ipocrita ricomposizione del dramma borghese, con il lieto fine, nella casa paterna, dove c'è un giardino edenico, si trasforma nel più aspro dei contrasti, quello della convivenza implausibile.

Che Pirandello abbia una piena conoscenza dei tre tragici ateniesi, che ne citi spesso le opere, che abbia anche visto a Siracusa le messe in scena classiche non sembra dato sul quale alcuno possa o voglia porre questioni o avviare polemiche, inoltre è il drammaturgo a riferire che ammira gli sforzi di Romagnoli per riportare alla fruizione dei contemporanei le tragedie classiche, e non ne condivide soltanto l'operazione attualizzante, al contrario egli le renderebbe «più arcaiche di quello che sono, avvolgendole nell'aureola nebulosa del mito originario»;¹⁶ i suoi saggi e articoli costantemente ricorrono ad esempi e riferimenti alla tragedia classica. Eppure, quando riferisce dei *Sei personaggi*, nella *Prefazione*, lo cogliamo a voler rimescolare i generi e confondere tanto i lettori, quanto gli spettatori a teatro: chiunque abbia assistito ad una messa in scena di questo dramma non avrà potuto non sentirsi travolto da un'atmosfera angosciante, propria di una tragedia. E invece così reperiamo la seconda violazione, in quel *vademecum* di poetica preposto alla pubblicazione del volume:

Così ho fatto. Ed è avvenuto naturalmente quel che doveva avvenire: un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umo-

¹⁶ Mario Manaira intervista Luigi Pirandello, per «Il Pensiero», il 12 giugno 1926, in cit., p. 318. Probabilmente esagerando Gaspare Giudice riferisce le parole di Lucio D'Ambra, secondo cui Pirandello in fatto di teatro sosteneva di fermarsi ai Greci, a qualche spagnolo, a Shakespeare, a Molière e Goldoni, e dopo Goldoni, pochi altri e Ibsen, in G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, p. 306.

ristica affatto nuova e quanto mai complessa; un dramma che da sé per mezzo dei suoi personaggi, spiranti parlanti semoventi, che lo portano e lo soffrono in loro stessi, vuole a ogni costo trovare il modo d'essere rappresentato; e la commedia del vano tentativo di questa realizzazione scenica improvvisa. Dapprima, la sorpresa di quei poveri attori d'una Compagnia drammatica che stan provando, di giorno, una commedia su un palcoscenico sgombro di quinte e di scene; sorpresa e incredulità, nel vedersi apparir davanti quei sei personaggi che si annunziano per tali in cerca d'autore; poi, subito dopo, per quell'improvviso mancare della Madre velata di nero, il loro istintivo interessamento al dramma che intravedono in lei e negli altri componenti quella strana famiglia, dramma oscuro, ambiguo, che viene ad abbattersi così impensatamente su quel palcoscenico vuoto e impreparato a riceverlo; e man mano il crescere di questo interessamento al prorompere delle passioni contrastanti ora nel Padre, ora nella figliastra, ora nel figlio, ora in quella povera Madre; passioni che cercano, come ho detto, di sopraffarsi a vicenda, con una tragica furia dilaniatrice.¹⁷

Come concordare con Pirandello quando definisce i *Sei personaggi* «un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa»? Se è facilmente rilevabile quel misto di realistico, quasi naturalistico e in presa diretta dal vivo, per quanto riguarda la messa in scena delle prove a teatro, e di fantastico, per l'arrivo dei personaggi e l'apparizione-evocazione di Madama Pace, non si saprebbe dove andare a reperire il comico o l'umoristico, o ancora l'ironia. Quel che invece lascia propendere per una dominante del tragico è ancora nelle parole del drammaturgo che riconosce nel «prorompere delle passioni contrastanti» esattamente «la tragica furia dilaniatrice», la quale ci riporta al centro dell'*Orestea*, o nel bel mezzo dell'*Edipo re* o dell'*Amleto*, ancora una vicenda tragica che si consuma nell'ambito di una famiglia. Il tono dominante è offerto dal lutto: tutti i personaggi sono nerovestiti, e nel teatro classico indica il lutto, svuotati di ogni possibilità mondana, velati e mascherati, oscuramente malinconici quando non fervidamente inquieti gli uni contro gli altri, con una violenza non facilmente sostenibile sul palcoscenico di un teatro. Nulla sembra aver significato se non il portare in scena la trama nera di ognuno di loro, così come ognuno ha vissuto in sé e nella relazione con gli altri il proprio dramma doloroso. Ma è a questo punto che diviene impossibile la decifrazione esatta degli stati d'animo, quando urtano con le parole e le parole con l'interpretazione altrui. Qui, la terza violazione: i sei

¹⁷ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., pp. 656-657.

personaggi sono spiazzati non solo dall'incomunicabilità e dal fraintendimento, ma soprattutto dal loro non esserci come ognuno di loro vorrebbe, tanto sul palcoscenico quanto nell'arte. I fatti così come vengono narrati sono privi di senso, frammentati, senza nessi logici, condannano alla malinconia e all'incomprensione, alla solitudine: sei personaggi in cerca di qualcuno che comprenda la vicenda di ognuno di loro. Nulla è rinvenibile nei fatti, nulla nelle parole, nulla nell'interpretazione degli attori: rimane l'assenza, la mancanza, la condanna al silenzio, alla vita nuda.

Pirandello conosce la lezione dei tre tragici ateniesi, conosce la tragedia shakespeariana, conosce il teatro tragico italiano e Alfieri, conosce le tragedie romantiche tedesche, ma tuttavia non vuole portare in scena una tragedia, né classica, né moderna, ha tutta l'intenzione di servirsi degli strumenti del tragico per operarne una attenta violazione e un preciso capovolgimento. Violazione e capovolgimento del tragico non alludono né inducono al comico, ma preparano e anticipano il teatro dell'assurdo, attraverso la persistenza del dubbio sugli eventi, sui personaggi, su quel che accade in scena, dubbio espresso tanto dagli attori, quanto fomentato negli spettatori. Il drammaturgo offre precise indicazioni sull'entrata in scena dei sei personaggi e spiega, inoltre, quasi evocando l'entrata nella scena del Teatro di Dioniso ad Atene o a Siracusa degli attori mascherati,¹⁸ il ruolo di ognuno secondo il tipo che avrebbe dovuto interpretare:

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l'effetto che questi "Sei Personaggi" non si confondano con gli Attori della Compagnia. [...] Il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i personaggi: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I "Personaggi" non dovranno infatti apparire come "fantasmi", ma come "realtà create", costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. 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 Figliastro, lo "sdegno" per il Figlio, il "dolore" per la Ma-

¹⁸ Sul significato della maschera: cfr. E. ROMAGNOLI, *Il teatro greco*, Fratelli Treves, Milano 1918; da ultimo: O. TAPLIN, *The tragic mask and the invention of theatre*, in «Scienze dell'Antichità», XXIV, 3, 2018, pp. 1-10.

dre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della “Mater dolorosa” nelle chiese. E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale [...].¹⁹

Ogni personaggio è emblema, incarnazione di un sentimento particolare, e questo sentimento deve essere espresso dalla speciale maschera che avrà sul volto, Pirandello in tal modo genera un cortocircuito fra la tragedia classica, il martirologio senza martiri né santi, il moderno dramma borghese, in questa molteplicità di sollecitazioni viene a interrompersi la continuità e subentra una nuova consapevolezza del tragico, fondata sull'autocoscienza dei personaggi, senza ormai più alcuna catarsi, perché non c'è redenzione alla colpa, o come si è detto al concorso di colpa, e al riconoscimento della stessa. Sistema del senso di colpa e coscienza delle proprie azioni non possono risolversi con l'antico e insuperabile conflitto fra fato, libertà e necessità, ma la nuova conflittualità è nel relativismo del punto di vista e dell'intenzionalità di ogni personaggio, che trasforma le proprie azioni neutre in un processo nel quale tutti sono imputati, tutti colpevoli o innocenti, tutti soltanto uomini pronti ad annientarsi vicendevolmente. O quasi tutti, se consideriamo la bambina e il giovinetto, incapaci di commettere alcuna azione colpevole o di essere pienamente consapevoli degli eventi, incapaci di negarsi e di negare gli altri, fino almeno al punto cruciale e al vertice dell'insensatezza del delitto. Ogni altro personaggio, invece, negando l'altro nega sé stesso, ovvero nega lo sguardo dell'altro su di sé. L'eroe tragico si annienta, annienta sé stesso, sia per una necessità tutta esteriore ed eroica, per quel che egli rappresenta per la comunità nella quale agisce e per gli altri con i quali interagisce (sufficiente pensare a Eteocle e Polinice, Aiace, Antigone), sia perché sarebbe insopportabile continuare a vivere in quella comunità ormai deprivato dell'onore, o nel timore di nuocere ai concittadini (come Edipo o Admeto nell'*Alceste*); quindi la morte dell'eroe tragico è morte catartica, che si compie sempre per necessità e dopo aver assunto consapevolezza e responsabilità delle proprie azioni. Il conflitto tragico è fra l'eroe e gli altri incomprensivi.

È a questo punto che interviene la violazione pirandelliana più marcata e individuabile ad una visione-lettura attenta dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: la ragione borghese impone che il Padre ricongiunga la famiglia, alla morte del secondo marito, e la accolga nella sua casa.

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., pp. 677-678.

Il padre (*gridando*) – no, a tempo, a tempo! Perché, per fortuna, la riconosco a tempo! E me li riporto tutti a casa, signore! Lei s’immagini, ora, la situazione mia e la sua, una di fronte all’altro: ella, così come la vede; e io che non posso più alzarle gli occhi in faccia!

La figliastra: Buffissimo! Ma possibile, signore, pretendere da me – “dopo” – che me ne stessi come una signorinetta modesta, bene allevata e virtuosa, d’accordo con le sue maledette aspirazioni “a una solida sanità morale”?

Il riconoscimento della figliastra, i disaccordi fra padre e madre, infine il ritorno nella casa paterna della famiglia-non famiglia provocano la ripugnanza del figlio, l’astio della figliastra, la disperazione del padre, il dolore della madre, lasciando esplodere tutti i conflitti famigliari irrisolti, fino alla catastrofe:

Il figlio: (*facendosi avanti lentamente*) Hanno tutti buon giuoco, signore, una parte facile tutti contro di me. Ma lei s’immagini un figlio, a cui un bel giorno, mentre se ne sta tranquillo a casa, tocchi di veder arrivare, tutta spavalda, così, “con gli occhi alti”, una signorina che gli chiede del padre, a cui ha da dire non so che cosa; e poi la vede ritornare, sempre con la stess’aria, accompagnata da quella piccolina là; e infine trattare il padre – chi sa perché – in modo molto ambiguo e “sbrigativo” chiedendo danaro, con un tono che lascia supporre che lui deve, deve darlo, perché ha tutto l’obbligo di darlo –

Il padre: – ma l’ho difatti davvero, quest’obbligo: è per tua madre!

Il figlio: E che ne so io? Quando mai l’ho veduta io, signore? Quando mai ne ho sentito parlare? Me la vedo comparire, un giorno, con lei, *indicherà la Figliastra* con quel ragazzo, con quella bambina, mi dicono: “Oh sai? è anche tua madre!”. Riesco a intravedere dai suoi modi *indicherà di nuovo la Figliastra* per qual motivo, così da un giorno all’altro, sono entrati in casa... Signore, quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo, e non vorrei neanche a me stesso. Non può dunque dar luogo, come vede, a nessuna azione da parte mia. Creda, creda, signore, che io sono un personaggio non “realizzato” drammaticamente; e che sto male, malissimo, in loro compagnia! – Mi lascino stare!

Il padre: Ma come? Scusa! Se proprio perché tu sei così –

Il figlio: (*con esasperazione violenta*) – e che ne sai tu, come sono? quando mai ti sei curato di me?

Il padre: Ammesso! Ammesso! E non è una situazione anche questa? Questo tuo appartarti, così crudele per me, per tua madre che, rientrata in casa, ti vede quasi per la prima volta, così grande, e non ti conosce, ma sa che tu sei suo figlio...²⁰

²⁰ Ivi, pp. 702-703.

Le proteste dei personaggi strutturano la dialettica dell'incomprensione che conduce ad un tragico pirandelliano, fondato su quello che il drammaturgo nel saggio *L'umorismo* del 1908 aveva delineato come il "dolore moderno": se anche gli antichi ebbero un'idea della profonda infelicità umana, tuttavia fra il dolore antico e il dolore moderno c'è «una differenza quasi sostanziale, e si è sostenuto che vi è una lugubre progressione, svolgentesi con la storia stessa della civiltà, una progressione che ha fondamento nella sensibilità dell'umana coscienza, e nell'irritabilità e nella incontentabilità di essa di mano in mano sempre maggiori».²¹ È il dolore moderno ad attivare quel capovolgimento o ribaltamento che dal conflitto della tragedia antica giunge alla coscienza dell'impossibilità non solo della conciliazione, ma anche dell'irriducibilità dell'insensato: dopo lo strappo nel cielo di carta del teatrino, Oreste divenuto Amleto non distingue più la necessità causale dalla casualità, non riconosce più un dovere assoluto; rimane persistente la confusione delle ragioni di ognuno, controparte della scissione che agli opposti sostituisce il cubismo concettuale e etico, della coscienza. Il tragico dell'opposizione insolubile è superato dal pirandelliano teatro del dubbio che si dipana nella ricerca di una determinazione fra realtà e finzione,²² ormai perduto per sempre il principio organizzatore

²¹ ID., *L'umorismo*, in ID., *Saggi e interventi cit.*, p. 797.

²² «Il figlio: (tra l'angosciosa attenzione di tutti, muovendo alcuni passi sul palcoscenico) Nulla... Attraversando il giardino... S'interromperà, fosco, assorto. / Il capocomico: (spingendolo sempre più a dire, impressionato dal ritegno di lui) Ebbene? attraversando il giardino? / Il figlio: (esasperato, nascondendo il volto con un braccio) Ma perché mi vuol far dire, signore? È orribile! La Madre tremerà tutta, con gemiti soffocati, guardando verso la vasca. / Il capocomico: (piano, notando quello sguardo, si rivolgerà al Figlio con crescente apprensione) La bambina? / Il figlio (guardando davanti a sé, nella sala) Là, nella vasca... / Il padre: (a terra, indicando pietosamente la Madre) E lei lo seguiva, signore! / Il capocomico: (al Figlio, con ansia) E allora, lei? / Il figlio: (lentamente, sempre guardando davanti a sé). Accorsi; mi precipitai per ripescarla... Ma a un tratto m'arrestai, perché dietro quegli alberi vidi una cosa che mi gelò: il ragazzo, il ragazzo che se ne stava lì fermo, con occhi da pazzo, a guardare nella vasca la sorellina affogata. / La Figliastro, rimasta curva presso la vasca a nascondere la Bambina, risponderà come un'eco dal fondo, singhiozzando perdutoamente. Pausa. / Feci per accostarmi; e allora... Rintronerà dietro gli alberi, dove il Giovinetto è rimasto nascosto, un colpo di rivoltella. / La Madre (con un grido straziante, accorrendo col Figlio e con tutti gli Attori in mezzo al subbuglio generale) Figlio! Figlio mio! E poi, fra la confusione e le grida sconnesse degli altri: Ajuto! Ajuto! / Il capocomico: (tra le grida, cercando di farsi largo, mentre il Giovinetto sarà sollevato da capo e da piedi e trasportato via, dietro la tenda bianca) S'è ferito? s'è ferito davvero? / Tutti, tranne il Capocomico e il Padre, rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro il fondalino abbassato, che fa da cielo, e vi resteranno un po' parlottando angosciosamente, poi, da una parte e dall'altra di esso, rientreranno in scena gli Attori. / La prima attrice: (rientrando da destra, addolorata) È morto!

dello spazio, del tempo, dell'azione: il gesto mortale imprevisto e imprevedibile è inutile! Nella sequenza conclusiva dei *Sei personaggi* la bambina annega, è un incidente, comunque muore tragicamente, e proprio mentre viene scoperto il cadavere nella vasca dell'edenico giardino, trasformato in luogo di angosciosa disperazione, il ragazzo si suicida con un colpo di pistola. Anch'egli muore tragicamente. Rispetto alla tragedia classica, tuttavia, queste due morti non hanno alcuna funzione riparatrice, non occorrono socialmente, politicamente, eticamente a riedificare l'onore di alcuno, o ad affermare le ragioni di una posizione civile, né funzionano secondo il dispositivo catartico, ma dimostrano l'impulso distruttivo e autodistruttivo dei personaggi, incapaci di riconciliarsi, in una condizione di continua autoscissione e di patologica negatività, quella per la quale l'autore non avrebbe voluto dar loro vita nell'arte: sono tutti forze originariamente negative, impossibilitati ad alcunché di costruttivo.

Pirandello già dal 1890, in un articolo per «Vita Nuova», aveva marcato una netta e abilmente etichettata differenza fra i Greci e la modernità: se il popolo greco aveva avuto la buona ventura di godere «di quell'armonia interiore derivante dall'esatta concezione della vita e dell'uomo», ormai quell'armonia è venuta meno: «I Greci [...] ebbero anche un teatro glorioso, perché poterono serenamente contemplare ogni *errore*, cui deve sempre fatalmente seguire una *catastrofe*. Noi sentiamo troppo, *soffriamo* troppo: la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo aver la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati».²³ Quel che il drammaturgo condanna è il dovere come menzogna del sentimento: gli esempi tratti dalla tragedia classica dimostrano una rigidità causale-effettuale che non è più possibile nella modernità. L'eccesso è sempre punito nella tragedia classica, ma secondo una regola umanamente valida. Si è perduta la misura dell'umano nella scriteriata e allucinata tragedia pirandelliana. *Sei personaggi in cerca d'autore* è l'esempio più alto del pirandelliano teatro del dubbio e prepara il teatro dell'assurdo, della fine di ogni riferimento causale-effettuale; decreta l'insignificanza di ogni azione eticamente intesa, perché tutto si può capovolgere nel suo contrario, così il bene e il male divengono irricongosciibili e intercambiabili. «Ho scritto

Povero ragazzo! È morto! Oh che cosa! / Il primo attore: (*rientrando da sinistra, ridendo*) Ma che morto! Finzione! finzione! Non ci creda! / *Altri attori da destra* Finzione? Realtà! realtà! È morto! *Altri attori da sinistra* No! Finzione! Finzione! / Il padre: (*levandosi e gridando tra loro*) Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! realtà!»: L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., pp. 755-757.

²³ ID., *La menzogna del sentimento nell'arte*, in ID., *Saggi e interventi* cit., pp. 68-69.

questa commedia per liberarmi da un incubo»²⁴ così nella *Prefazione* del 1925, ma espunto dalle successive edizioni. Perché dall'incubo non ci si libera.

Una domanda: i personaggi conoscono il loro dramma stratificato e doloroso fin dal principio, fin dal loro apparire sul palcoscenico, sperimentano poi la goffaggine degli Attori e l'insipienza del Capocomico, perché, allora, vogliono vedere nuovamente morire la bambina annegata, perché vogliono assistere al suicidio del ragazzo, udendo ancora quel colpo di pistola?

²⁴ ID., *Prefazione*, in *Sei personaggi in cerca d'autore*, Bemporad, Firenze 1925, p. 3.

ROSA GIULIO, *I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo* • SILVIA ACOCCELLA, *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.