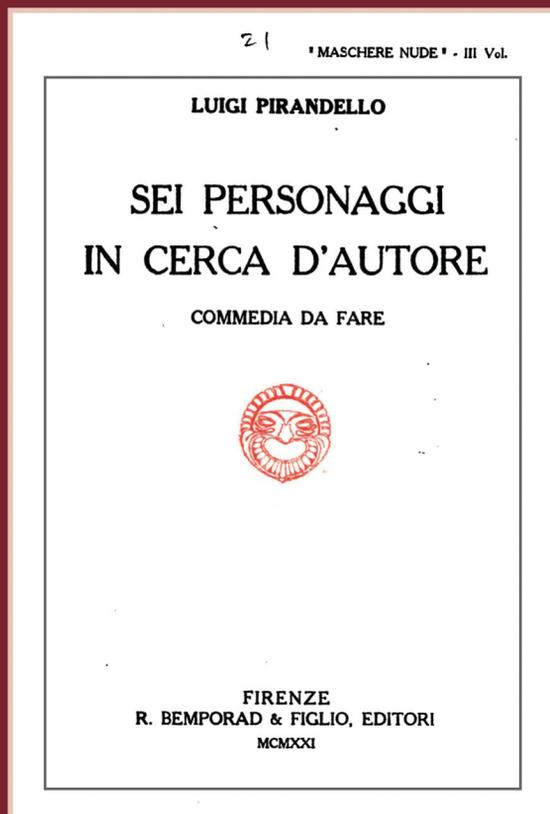


I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo

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

Pasquale De Cristofaro

SEI PERSONAGGI, TRE CONGETTURE E UN AZZARDO

Premessa

«Per salvare il teatro bisogna distruggere il teatro. Gli attori e le attrici devono tutti morire di peste. [...] Essi rendono l'arte impossibile».¹ Questo, il grido di rivolta dell'attrice più famosa e più idolatrata dalle platee di tutto il mondo, la «divina» Duse, contro il teatro suo contemporaneo dove imperano sciatterie, clichés e manierismi. Il suo grido di dolore presto diventa un manifesto per tutti coloro che intendono muovere una guerra senza tregua allo stanco e inerte palcoscenico ottocentesco. Sulla sua scia, molti altri artisti, interni o prossimi alle scene, vagheggiano e operano un radicale rinnovamento del teatro. Tra utopie, tentativi e tanti fallimenti matura l'idea nuova della «regia».² La sua affermazione modificherà e rivoluzionerà le grammatiche e le pratiche della rappresentazione sia nella sua versione riformistica, sia in quella più eversiva. È indubitabile, insomma, che il suo impatto sia stato decisivo per lo sviluppo del futuro teatro. Il Novecento, al suo inizio, con l'esplosione delle avanguardie, chiude definitivamente i conti col «naturalismo» e provoca e determina una diversità di approcci alle scene così varia che è difficile trovare in altre epoche una pari ricchezza di proposte poetico-ideologiche. Il palcoscenico, dopo essere stato nell'Ottocento

¹ F. MAROTTI, *Amleto o dell'oxymoron*, Bulzoni, Roma 2001, p. 17.

² Sulla nascita della regia: C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008; P. PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990; M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003; L. SQUARZINA, *Il romanzo della regia*, Pacini Editore, Pisa 2005; M. FAZIO, *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2006; F. PERELLI, *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2016; L. MANGO, *Il Novecento del teatro*, Carocci, Roma 2019; G. ZANLONGHI, *La regia teatrale nel secondo Novecento*, Carocci, Roma, 2020.

luogo di guerre sante tra attori-mattatori e autori frustrati, ora diventa il luogo d'elezione per le invenzioni e l'affermazione di questo nuovo personaggio carismatico che, in molti casi, assurgerà a vero demiurgo ed unico suo concertatore. La storia della regia trova uniti all'inizio personalità quali Appia, Stanislavskij, Craig, Mejerchòl'd, Copeau, Reinhardt, e tanti validissimi artisti in tutta Europa.³ Essa, pur nelle diversità d'approccio, ripensa profondamente l'evento scenico cercando di trasformarlo, da luogo d'incontro di linguaggi eterogenei, in un'arte autonoma con una propria unitarietà e dignità. Alla discreta «mimesi» raggiunta dai riformisti naturalisti e la loro assoluta fedeltà al testo, qui, si contrappone la volontà ferma di modificare la scena da luogo di feriali lacerti di vita quotidiana in luogo di evocazioni e di sogni. Infatti, a cominciare dalla teorizzazione simbolista si impone da subito un'avversione nei confronti del palcoscenico naturalista affastellato d'oggetti e di cose senza poesia. La *pars destruens* dei rinnovatori, iscritti alle avanguardie primo Novecento, farà piazza pulita della piatta riproduzione fotografica di salotti, tinelli e camere da letto che spopolano sulle più importanti ribalte europee per tornare allo spazio vuoto, nudo, delle grandi epoche teatrali. Se questo è vero, allora, anche i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Luigi Pirandello possono legittimamente ben figurare in questo lungo elenco di nuove proposte tese a cambiare radicalmente il teatro nel vecchio continente.

Prima congettura

All'altezza del 1921 in Italia non c'è neppure la parola per definire la regia e il regista. Ancora in uso è la dicitura di capocomico o, al massimo, direttore. Questi, infatti, sono i termini che Pirandello usa nei «Sei personaggi» per designare il nuovo protagonista del «fare teatro». Detto questo, però, non si può non tener conto che lo spazio nudo del capolavoro pirandelliano rappresenta un'invenzione straordinaria che porrà l'attardato e/o anomalo teatro italiano alla pari con le altre e più nuove scene mondiali. Per i miracoli o prodigi basterà uno spazio vuoto, appunto. In quella forma primordiale, ancestrale quasi, si può accogliere l'inatteso, si può assistere alla

³ Sul tema del rapporto fra la regia e la sua pratica pedagogica: F. CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria & Spettacolo, Roma 2006; *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Il Mulino, Bologna 1986; F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988.

visione di una realtà desiderata, radicalmente diversa da quella quotidiana. Ecco, il vero colpo di genio, riconsiderare semplicemente il palcoscenico, come avevano fatto le grandi epoche teatrali greche ed elisabettiane, come il luogo delle apparizioni. Il luogo dove sono possibili suggestioni oniriche e i deliri dell'allucinazione. Uno spazio sia fisico che mentale che fa precipitare lo spettatore dentro un vortice di libere associazioni permettendogli di vivere un'esperienza senza alcun altro confronto. Pirandello trova così una fortissima analogia tra l'apologia del «morto» in quanto ricordato e ancora desiderato da chi rimane in vita e la poetica del «personaggio» teatrale nato dalla creatività dello scrittore. Questa lettura antropologica che unisce i morti ai personaggi sposta il discorso pirandelliano sul versante luttuoso-funebre. Entrare in scena significa essere desiderati, pensati, evocati. Morire per rinascere grazie al grembo materno della fantasia dello scrittore. Non è un caso, allora, che creare un personaggio equivale a partorirlo. L'autore manifestando il suo cinico disinteresse verso i suoi personaggi tenta comunque di toglierli dal caos della loro esistenza per trasformarli in calchi non più soggetti alla mutabilità del tempo. Quel tempo che trascorrendo, inesorabilmente, ci ferisce nel nostro più profondo desiderio di eternità. La scena, allora, diventa lo spazio ambiguo e contraddittorio che sperimenta la possibilità di vincere il frustrante e angosciante senso di finitudine che ci attanaglia. Ciò detto, d'ora in avanti, cambio passo e lascio queste riflessioni ai tanti studiosi che su queste questioni hanno detto, nel tempo, cose molto più sagge di quelle che potrei aggiungere, e, da uomo di teatro, provo ad assecondare, alcune congetture che a partire dalla scena nuda, soccorreranno il mio discorso. Comincio da quel testo di Cechov, *Il Gabbiano*, che ha sempre rappresentato per noi che facciamo teatro una pietra miliare. Scritto nel 1895 e rappresentato per la prima volta l'anno successivo (fu un clamoroso insuccesso), questo testo si rivelerà in tutta la sua grandezza qualche anno dopo, nel 1898, nella famosissima messa in scena di Stanislavskij. Nel primo atto, siamo nella tenuta di Sorin, stanco e annoiato funzionario dell'amministrazione pubblica zarista, sul lago, al tramonto. Nell'ampio viale che conduce al fondo del parco verso il lago, lo sguardo inciampa in un teatrino (poche povere tavole nude e senza arredo) allestito per uno spettacolo familiare dal suo giovane nipote, il velleitario Costantino, che vuol rappresentare il suo nuovo lavoro drammaturgico, un monologo dal gusto lirico-decadente (fatto degno di nota sarà che il Costantino nella versione di Stanislavskij sia stato interpretato dal suo allievo-eretico, Mejerchol'd). Il giovane è figlio della grande attrice delle scene imperiali, Irina Arkadina, che presenzierà all'evento e il monologo è interpretato dalla giovane Nina, innamorata di Costantino. La recita, però, sarà un disastro. Troppo diverso il

testo del giovane ribelle dalle attese di un pubblico, seppure amico e familiare, avvezzo a forme drammatiche concluse e borghesi. Il doloroso insuccesso scatenerà la rabbia del giovane verso la madre che, fedele al realismo e non comprendendo il monologo del figliolo, scompostamente si lascia andare a caustici commenti. Ma al di là della storia, molto bella e molto complessa, qui, interessano quelle poche e povere assi di legno che fanno da inciampo allo sguardo dello spettatore. Una scena dentro l'altra; una doppia scena, tipico esempio di metateatro. Mentre la scena-cornice rappresenta realisticamente un parco con alberi, prato e seggiole di campagna, la scena della rappresentazione che tende a cambiare le regole del gioco del teatro è un tavolo nudo senza oggetti e scene con solo la vista del lago a fare da sfondo. È come se anche Cechov, ormai stanco di un *décor* naturalistico tutto copia «simil-vero» del mondo, immedesimandosi col giovane Costantino, optasse per uno spazio svuotato dagli inutili orpelli, così cari all'occhio retinico degli habitués delle platee dell'epoca, per dare una spallata al vecchio sistema. Ma sentiamolo Costantino in tutto il suo feroce «scontento»:

M'ama, non m'ama – m'ama, non m'ama – m'ama, non mi ama. (Ride) Vedi, mia madre non mi ama. Altro che! Le piace vivere, amare, portare camicette chiare e io ho venticinque anni e non faccio che ricordarle che non è più giovane. Quando io non ci sono lei non ha che trentadue anni, se arrivo io diventano quarantatré, e per questo mi odia. Sa anche che io non accetto il teatro. Lei il teatro lo ama, le sembra di compiere un servizio per l'umanità, per la sacra arte; per me invece il teatro contemporaneo è una routine, un pregiudizio. Quando si alza il sipario e, alla luce della sera, in quella camera con tre pareti questi grandiosi talenti, questi sacerdoti dell'arte sacra rappresentano gli uomini intenti a mangiare, bere, amare, camminare, a portare la propria giacca; quando da quadri e frasi grossolane si sforzano di trarre una morale, una morale meschina, comprensibile a tutti, utile agli usi quotidiani; quando in mille varianti mi ripropongono la stessa cosa, la stessa, la stessa; allora io scappo, scappo come Maupassant scappava dalla torre Eiffel, che gli offuscava il cervello con la sua volgarità. [...] Sono necessarie forme nuove. Nuove forme sono necessarie, e se queste mancano, allora è meglio che niente sia necessario.⁴

Al di là d'ogni altra considerazione, in questa battuta emerge come meglio non si potrebbe l'insoddisfazione sempre più pressante verso un teatro che non corrisponde più ai nuovi bisogni di un'umanità che è «sull'orlo di

⁴ A. CECHOV, *Teatro*, trad. it. G.P. Piretto, Garzanti, Milano 1989, pp. 250-51.

un abisso». Abbandonate le vecchie e rassicuranti certezze, il mondo contemporaneo, senza più Dio né valori eterni in cui prestare fede, deve per forza lasciarsi tentare dal mare aperto, dal «Caos» primordiale, dove più che la confusione, a regnare è l'aporia e l'indeterminatezza di un «campo aperto». In un tempo in cui la distinzione tra passato, presente e futuro è solo un'illusione, e l'eternità dell'opera d'arte, una meschina speranza; in un mondo dove, oltre a risuonare angosciante il «maledetto sia Copernico», si è pure, contemporaneamente, prodotto un umoristico «strappo nel cielo di carta», non si può continuare a stare al mondo come se tutto ciò non avesse delle serie conseguenze sulle provate coscienze della gente. E questo è vero anche nello studio e nella descrizione del «personaggio uomo» che è compito specifico del romanzo e del teatro. Anche il teatro moderno, più che spiegare, deve interrogare l'uomo e la sua più profonda natura dopo che si è rotta definitivamente la tregua tra lui e la società, tra lui e il mondo. Per questo motivo, l'arte del '900 non potrà che essere l'arte della domanda disperata, dell'interrogativo continuo sull'uomo e sul mondo. E allora, continuando in queste mie ardue peregrinazioni, ecco venirmi incontro, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, uno strano e folgorante romanzo, pubblicato nel 1910 da Rainer Maria Rilke, dove il protagonista, in uno snodo cruciale del libro, dice:

Fuori molte cose sono cambiate. Come non so. Ma nell'intimo e davanti a Te, mio Dio, nell'intimo davanti a Te, Spettatore: non siamo uomini privi di azione? Scopriamo di non conoscere la parte, cerchiamo uno specchio, vorremmo toglierci il trucco, rimuovere il falso, essere reali. Ma da qualche parte ci rimane un residuo di travestimento, e lo dimentichiamo. Una traccia di esagerazione ci resta nelle sopracciglia, non notiamo che gli angoli della bocca sono piegati. E così andiamo in giro, oggetti di scherno e dimezzati: né esseri viventi né attori.⁵

È ora opportuna una lunga citazione sempre da questo libro proprio per rendere più credibile il mio discorso. Infatti, sarà proprio in un teatro antico vuoto e visitato quando non c'è spettacolo a rivelare, al protagonista, l'epifania del Dio:

Fu nel teatro d'Orange. Senza alzare del tutto gli occhi, cosciente soltanto della rustica rovina che forma oggi la sua facciata, ero passato dalla picco-

⁵ R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Adelphi, Milano 1992, p. 170.

la porta a vetri del custode. Mi trovai in mezzo a rocchi di colonne coricati e a piccole altee, che solo per un istante mi nascosero le gradinate, lì aperte come una conchiglia spartita dalle ombre del meriggio quale immensa, concava meridiana. Mi diressi, rapido da quella parte. Sentivo, nel salire tra le file dei posti a sedere, come in quello spazio sempre più scemasse il mio peso. Sopra, un po' più in alto, alcuni stranieri mal distribuiti si aggiravano con curiosità oziosa; i loro abiti erano sgradevolmente nitidi ma le loro proporzioni erano inavvertibili. Mi seguirono un istante con lo sguardo, meravigliandosi della mia piccolezza. Questo bastò perché mi voltassi dall'altra parte. Ero del tutto impreparato. Recitavano. Stava svolgendosi un dramma immenso, sovraumano, il dramma della possente parete di quella scena che si mostrava nella sua tripartita struttura verticale di una vastità rimbombante, quasi schiacciante, e di colpo, nel suo eccesso, piena di misura. Cedetti a un felice sbigottimento. [...] Quell'ora, adesso lo capisco, mi esclude per sempre dai nostri teatri. [...] Oggi i drammi cadono in briciole attraverso il setaccio bucato delle scene, si ammucchiano e vengono spazzati via, quando ce n'è abbastanza. È la stessa realtà mezza cotta che si trova nelle case e per le strade, solo che se ne accomuna più di quanta non ne entri in una sera. (Siamo dunque sinceri: non abbiamo un teatro, come non abbiamo un Dio: per averli occorre una comunanza).⁶

La pagina successiva, Malte la dedica alla divina Duse, elogiandola per la sua recitazione in «levare», dice:

È vero, eri figlia d'arte, e quando i tuoi recitavano, volevano essere visti; ma tu tralignasti. La professione doveva diventare per te quello che per Marianna Alcoforado, senza che ne dubitasse, fu il velo monacale, un travestimento fitto e abbastanza durevole per starvi dietro in una miseria senza limiti, con il fervore che rende beati i Beati invisibili.⁷

L'ampiezza delle citazioni riportate mi sono sembrate opportune perché altrimenti il lettore avrebbe fatto fatica a seguirmi. Il teatro d'Orange agli occhi di Malte/Rilke appare come una vera e propria scena epifanica: la soglia dove transitano il visibile e l'invisibile. Qui, il teatro si fa un vuoto che risucchia, un vortice che chiama dentro, mentre gli eventi e il loro accadere, il fare e l'agire del mondo, rimangono fuori, al di là del grande muro. Così come solo la Duse, tra gli attori, sembra aver capito la lezione del muro-maschera

⁶ Ivi, pp. 170-71.

⁷ Ivi, p. 172.

del teatro d'Orange; la sola in grado di proporsi come un modello di una recitazione tutta costruita sul gioco del visibile e dell'invisibile, del mostrare e del nascondere, o più precisamente, del mostrare col nascondere. Nella distanza rilkiana dalla materialità della scena e dalla «carne» degli attori è non solo possibile rinvenire echi e suggestioni di quel magico mondo di Cotrone dei «Giganti», quel mondo «agli orli della vita», dove sono più che mai lontani «i teatri delle città», buoni per i topi e dove il sogno diventa l'unica verità possibile, ma anche la terribile battuta del figlio rivolta al capocomico nell'ultima parte dei «Sei personaggi» che recita:

Ah, sì! Grazie! Ma non ha ancora compreso che questa commedia lei non la può fare? Noi non siamo mica dentro di lei, e i suoi attori stanno a guardarci da fuori. Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di più, non contento d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi?⁸

Qui, si evidenzia tutta la distanza siderale che passa tra la poetica del naturalismo per la quale basta un normale specchio che riflette la realtà, rispetto alle poetiche dell'avanguardia primo Novecento dove quello stesso specchio, quando non si è completamente infranto, ha ora una superficie concava e/o convessa che restituisce una realtà sconcia e alterata.

Dopo Cechov e Rilke, sarà ancora un palcoscenico vuoto e nudo a promuovere i «Demoni dell'esperimento» di questa nuova generazione di teatranti, la sala del Vieux Colombier di Copeau a Parigi. Fucina di grandi attori e registi, qui, Copeau ipotizza una sala priva di lussuosi arredi, senza velluti e senza sipario. Un palcoscenico povero che diventa il simbolo più eloquente del suo modo fortemente etico di intendere il teatro. Tutta la sua ricerca è mirata alla conquista di uno stato naturale dell'attore, in un suo agire e reagire non falsati dall'eccessiva premeditazione.

Tre esempi che vanno a supportare la mia tesi iniziale dello spazio vuoto dei «Sei personaggi», come quella nudità necessaria a Pirandello per fare tabula rasa e ricominciare daccapo a «risillabare» il teatro. Questa vertigine dello spazio vuoto, purtroppo, durerà solo mesi. Presto si riempirà di nuovo e, questa volta, sarà il finto/vero di una villa primo Novecento malamente truccata da corte medievale nello straziante e inatteso, *Enrico IV*.

⁸ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1993, p. 87.

Seconda congettura

Il rapporto dell'agrigentino nei confronti del mondo dello spettacolo e degli attori presenterà atteggiamenti vari e contraddittori. Come un bizzarro pendolo, oscillerà tra repulsioni, perplessità e, da un certo tempo in avanti, adesioni entusiastiche. Finirà, lui stesso per diventare «capocomico», raggiungendo proprio grazie al suo teatro la notorietà mondiale e lo stesso Nobel per la Letteratura che si aggiudica nel 1934. Troppo nota la sua fascinazione giovanile per la ribalta che addirittura professa di voler conquistare come se fosse il suo «regno promesso». In realtà, a queste un po' troppo giovanili velleità, subentrerà un suo lungo allontanamento dalle luci della ribalta. Dopo la giovinezza vissuta sempre in fuga da qualcosa (come i suoi personaggi dei suoi romanzi maggiori), Pirandello, finalmente, si sposa con Antonietta Portulano e pensa di mettere un po' di tranquillità alla sua giovanile irrequietezza. Da questo matrimonio, più croce che delizia, invece, scaturiranno molti momenti terribili che lo costringeranno ad una infelicissima esistenza. Ma questa è un'altra storia, fin troppo nota e che, qui, non riproporrò perché esula dall'interesse di questo scritto. Continuiamo. Solo nel 1910, su richiesta e sollecitazione del suo amico Martoglio, alcuni suoi atti unici andranno in scena. La sua affermazione, però, dovrà attendere ancora qualche anno. Dopo la miracolosa parentesi di *All'uscita*, un gioiello di atto unico che scrive nel '16 dove mette insieme morti e vivi come aveva già fatto nella novella, *Colloquio coi personaggi*, sarà solo nel 1917, in piena guerra (terribile ferita e non facilmente rimarginabile per il nostro), che Pirandello comincia ad affermarsi come drammaturgo presso un pubblico più vasto che sembra mostrare una sempre più forte ed evidente curiosità verso le sue opere. E così, anche il suo rapporto con gli attori, vivrà momenti alterni tra ammirazioni e repulsioni, pensiamo al suo disturbatissimo rapporto con Angelo Musco, per fare un solo esempio. In realtà, il suo idealismo lo aveva presto condotto a diffidare dell'artisticità degli attori. Negli scritti accademici, *L'azione parlata* del 1899 e in *Illustratori, attori e traduttori* del 1908, Pirandello, infatti, denuncia senza mezzi termini il tradimento dell'attore-interprete che risulterà sempre inferiore alla purezza dell'opera originaria dello scrittore. Questo suo sguardo così negativo è frutto anche della sua iniziale incapacità di rapportarsi con un sistema teatrale italiano dove regna incontrastato il grande attore, da una parte, e una compagnia ancora obbediente a regole imposte dalla tradizione. Gerarchie e «ruoli» che finiscono per essere dei forti impedimenti per la creatività degli autori che, nella prova muscolare con gli attori, finiscono sempre per avere la peggio. A tale proposito, interessantissimo sarà il carteggio che intercorrerà tra Pirandello

e Ruggeri che, seppure più colto e raffinato del farsesco Musco, mostrerà sempre molta fermezza sulle incertezze drammaturgiche del nostro. Nonostante, ciò, è su Ruggeri che costruirà alcuni dei personaggi più famosi del cosiddetto periodo del «salotto dialettico», promuovendo di fatto il ruolo del promiscuo/brillante ai vertici della vecchia gerarchia. La figura del *raisonneur* avrà lui come modello, eleggendolo, spesso, a suo ideale alterego in scena. Ruggeri, sulla scia del grande Virgilio Talli, in quegli anni, rappresenterà l'attore con un grande autocontrollo dei suoi mezzi e di sé stesso; freddo, lucido, e, al tempo stesso, capace di privilegiare un lavoro più attento sulla parte riuscendo a giustificare tutti i più interni movimenti interiori. Un teatro, questo, tutto al maschile anche perché l'unica attrice per la quale converrebbe scrivere, in quegli anni, è già stata opzionata e stregata dal suo grande rivale D'Annunzio, la divina Duse. Successivamente, arriverà Marta Abba e sarà tutta un'altra storia. Ma per tornare a noi e alla compagnia che affronterà al Valle quel 9 maggio del 1921 una platea in attesa di una clamorosa novità, Pirandello sceglie la compagnia di Dario Niccodemi. Le prove vanno avanti per tre settimane (un piccolo record, in genere durano molto meno tempo) e la distribuzione vede nei panni della figliastra, Vera Vergani, il Padre, sarà Luigi Almirante. La compagnia Niccodemi è una compagnia che pur non avendo grandi individualità si sta imponendo proprio per la sua capacità di offrire buoni attori in ogni ruolo, anche i più piccoli. Niccodemi è lontano dall'abitudine del tempo di organizzare compagnie dove a far da corona all'attore mattatore ci sia un gruppo di comprimari e generici mediocri. Ma nonostante il cambio di passo impresso da Niccodemi, il testo cadrà malamente con il pubblico a gridare alla fine, «manicomio, manicomio». Molte sono le cause di questo clamoroso insuccesso, impreparazione del pubblico ad una novità così sconvolgente, la storia malata di una «famiglia che uccide», gli attori perplessi e non convinti fino in fondo dei loro personaggi, le invidie d'un ambiente rissoso e vacuo dei circoli artistici della capitale. Quel che mi interessa, però, è, ora, analizzare la figura del «capocomico» nel testo del '21, che diventerà, Direttore, in quello del '25. Roberto Alonge, tra i maggiori studiosi di Pirandello, ha più volte messo in evidenza che Pirandello salvò solo il capocomico, dalla lista della sua violenta doglianza nei confronti delle maestranze teatrali. Rispetto agli attori, svogliati e impreparati, il capocomico mostrerebbe una maggiore sapienza, una più spiccata sensibilità e, addirittura, doti autoriali quando interviene deciso a mettere ordine nella storia che i personaggi hanno così confusamente presentato. Tutto apparentemente giusto, ma... Intanto, Pirandello ce lo mostra completamente calato nei vizi più biechi della scena; prudente quanto basta per depotenziare la bomba del mancato incesto e farlo virare

in un «pasticcetto romantico», e incapace, alla fine, di afferrare quale sia il dramma vero di quella vicenda continuamente interrotta. Una storia che non conclude per la mancata volontà di dare seguito alla creazione da parte di un autore di romanzi che lascia in uno stato di dolorosissimo abbandono e incompiutezza i personaggi abbozzati dalla sua immaginazione e che restano irrealizzati in una sorta di limbo. Che il dramma, insomma, è proprio questo, un limbo/scena che non riesce a restituire una più intensa realtà. Un capocomico, assolutamente, non all'altezza dell'arduo problema posto da Pirandello di come si possa passare dalla finzione alla vita, senza il tramite della simulazione, cioè dello spettacolo. Una riflessione a parte merita la funzione e il ruolo del suggeritore. Anche qui, è stato detto che l'atteggiamento ostativo di Pirandello nei confronti del suggeritore ne fanno un alfiere del rinnovamento del teatro italiano. Eliminare il suggeritore, come più volte Pirandello afferma in varie sue dichiarazioni, è cosa buona e giusta. Detto questo, faccio notare che sarà proprio al suggeritore che Pirandello, nel testo analizzato, affida il compito importante e «sulfureo», di trascrivere le vicende dei Personaggi nei segni veloci della stenografia. Geroglifici, questi, di una irrealizzata e contraddittoria modernità; unici segni capaci di fermare la memoria di quelle inquietanti presenze. Antonin Artaud, oltre ad essere stato un acutissimo recensore dello spettacolo dei «Sei personaggi» parigini, sarà il suggeritore, in una ripresa dello spettacolo di Georges Pitoëff. Mi piace pensare che in questo ci sia il segno di una misteriosa alchimia. Forse, solo la visionarietà di Artaud, nel teatro del Novecento, può essere comparata all'apparizione dei Personaggi.

Terza congettura

Nel testo pirandelliano il metateatro convive sia come «teatro nel teatro» (doppio palcoscenico), sia come una riflessione «del teatro sul teatro». «Teatro nel teatro», quando, ad un certo punto della vicenda, diventa chiaro al pubblico in sala di avere in scena un proprio «doppio». I personaggi (gli attori nel dramma) della rappresentazione presentata davanti al pubblico reale divengono ad un certo punto pubblico essi stessi di un'altra rappresentazione, quella dei Personaggi, che si svolge sulla scena. Detto questo, vorrei fare un brevissimo cenno alla struggente battuta della figliastra rivolta alla piccola e sventurata sorellina sulla natura stessa del teatro (teatro sul teatro) che, nel testo del '21, apre la seconda parte e che, successivamente, nella versione del '25, viene spostata subito prima del rovinoso finale:

Povero amorino mio, tu guardi smarrita, con codesti occhioni belli: chi sa dove ti par d'essere! Siamo su un palcoscenico, cara! Che cos'è un palcoscenico? Ma, vedi? Un luogo dove si giuoca a far sul serio. Ci si fa la commedia. E noi faremo ora la commedia. Sul serio, sai! Anche tu... (l'abbraccerà, stringendosela sul seno e dondolandosi un po') Oh amorino mio, amorino mio, che brutta commedia che farai tu! Che cosa orribile è stata pensata per te! Il giardino, la vasca... Eh, finta si sa! Il guaio è questo carina: che è tutto finto qua! Ah, ma già forse a te bambina, piace più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no, sarà per gli altri un gioco; non per te, purtroppo che sei vera, amorino, e che giochi per davvero in una vasca vera, bella, grande, verde, con tanti bambù che vi fanno l'ombra specchiandovisi, e tante anatre che vi nuotano sopra, rompendo quell'ombra. Tu la vuoi acchiappare, una di queste anatre...⁹

Qui, la figliastra indica il nervo scoperto della riflessione di Pirandello sul teatro e sulla sua impossibilità, in quanto macchina retorica dentro le cui maglie l'esistenza vera inesorabilmente s'impiglia. Questo nodo lo tormenterà fino ai vaneggiamenti della Contessa e alle sue dispute dialettiche con Cotrone nei «Giganti», passando da *Questa sera si recita a soggetto*, con la battuta-gemella di Mommina che spiega alle sue figlie cos'è un teatro. In questo rovello, in questo tormento mi ritornano in mente le lucidissime parole di Artaud, recensore dei «Personaggi» quando dice:

Così, per successivi slittamenti la realtà e lo spirito si compenetrano così bene che non sappiamo più, noi spettatori, dove l'uno comincia e dove l'altro finisce. Che cosa vengono a fare questi fantasmi nel nostro mondo, su questo palcoscenico dove vanno e vengono i macchinisti, e gli attori con le loro beghe. Così la messa in scena esalta il lavoro e favorisce l'illusione. Questo cielo che è un cielo di teatro, questi alberi che sono di stoffa, non ingannano nessuno, né gli attori che provano, né noi, né queste larve in cerca di uno stampo in cui prendere forma. Allora dov'è il teatro? Essi, essi vivono, affermano di essere reali. Ce l'hanno fatto credere. Allora noi, che cosa siamo? Eppure questi Sei personaggi, sono ancora degli attori ad incarnarli! Si pone in questo modo tutto il problema del teatro.¹⁰

Chiaramente, la nota di Artaud continua e meriterebbe di essere riportata per intero, ma anche così, rende bene il tormento di tutti coloro che

⁹ Ivi, p. 85.

¹⁰ A. ARTAUD, *Sei personaggi in cerca d'autore alla Comédie des Champs-Élysées*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 111.

pur amando il teatro l'hanno profondamente detestato. Tornano le fiamme della Duse dalle quali siamo partiti, le quali saranno presto doppiate dal rogo artuadiano dal quale agli attori non resta che mandare emblematici cenni.

L'azzardo

Concludo queste mie rizomatiche note con l'azzardo promesso nel titolo. Madame Pace, il settimo personaggio, che parla uno spagnolo improbabile come i vecchi capitani della commedia dell'Arte, figura quanto mai ambigua, con parrucca e belletti, che nessun attore potrebbe seppur minimamente tentare di ri-fare sulla scena, credo sia un omaggio di Pirandello allo stesso Dio del teatro, quel Dioniso, mago dei travestimenti, delle allucinazioni e degli abbagli. Un'epifania, la sua che sa di prodigio, tra il baule di una qualsiasi miserabile compagnia di poveri guitti e il guardaroba scintillante degli dei di una volta. Un omaggio alla cultura pagana, alla sua terra antica di fronte al mare africano, al Caos che gli ha dato i natali. Della straordinaria edizione dei «Sei Personaggi» di De Lullo-Valli, è proprio l'interpretazione di Madama Pace la cosa che mi convince meno. Troppo misurata, abbottonata, l'attrice che la interpreta mi sembra la direttrice di un rigorosissimo collegio asburgico. Certo, il suo essere così impettita può essere inteso come un trucco per sviare i sospetti sulla sua reale identità di tenutaria di un bordello. Eppure, non mi convince. Io, invece, l'ho sempre sognata come un magnifico trans dalla debordante natura, felice di rappresentare il sogno della trasgressione possibile eppure vietata ad una umanità tramortita dai sensi di colpa, dai rimorsi e da un'infelicità congenita di chi ha perduto per sempre il gusto della Vita.

ROSA GIULIO, *I Sei personaggi di Pirandello dalla scena allo schermo* • SILVIA ACOCELLA, *Sei personaggi in cerca di schermo* • BEATRICE ALFONZETTI, *L'ultima risata. La Figliastra e le altre, tra fine e finali* • ANDREA AVETO, *12 dicembre 1921: la prima genovese di 'Sei personaggi in cerca d'autore' (con un allegato)* • RINO CAPUTO E ANGELO FÀVARO, *I 'Sei personaggi' di Pirandello. Dialogo critico* • GRAZIELLA CORSINOVÌ, *La creazione del "personaggio": sintesi e reinvenzione geniale di fonti culturali multiple attraversate dal brivido del paranormale* • PASQUALE DE CRISTOFARO, *Sei personaggi, tre congetture e un azzardo* • ANGELO FÀVARO, *'Sei personaggi in cerca d'autore': violazione/capovolgimento della tragedia nel pirandelliano teatro del dubbio* • ISABELLA INNAMORATI, *Rovesciare la prospettiva. Note su 'In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi' per la regia di Luca Ronconi* • LORENZO MANGO, *I 'Sei personaggi' secondo Memè Perlini* • MARCO MANOTTA, *Marionette in cerca d'autore. Un'Elettra per Pirandello* • ALDO MARIA MORACE, *Sulla variantistica dei 'Sei personaggi'* • FLORINDA NARDI, *Sei personaggi in cerca di scena* • PAOLO PUPPA, *Il Figlio ('Sei personaggi in cerca d'autore' nella versione del Figlio)* • LORENZO RESIO, *«Era un pollo come»: Edoardo Sanguineti dal "teatro nel teatro" al "teatro dell'incesto" con 'Sei personaggi. com'* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Smascherare il dramma: la regia di Carlo Cecchi dei 'Sei personaggi in cerca d'autore'* • ANTONIO SICHERA, *I 'Sei personaggi' tra intelligenza e pathos* • MONICA VENTURINI, *«Giù il sipario». Personaggi, cifre, motivi tra novelle e teatro* • Abstracts.