

La giornata perduta di un Capocomico. Sui *Sei personaggi* nella traduzione di Crémieux e negli appunti di Pitoëff

Ivan Pupo

Du moment que depuis cette longue torpeur j'ai pour la première fois tourné mon regard à l'intérieur, vers ma pensée, je sens tout le néant de ma vie, cent personnages de romans, mille idées me demandent de leur donner un corps comme ces ombres qui demandent dans l'*Odyssée* à Ulysse de leur faire boire un peu de sang pour les mener à la vie et que le héros écarte de son épée.

(M. Proust)

Da Parigi, nel giugno del 1931, Pirandello scrive a Marta Abba:

A proposito della Sig.na Aillaud [...] ho pensato se non era il caso per me di farmi ridare i manoscritti dei *Sei personaggi* e dell'*Enrico IV*, che ella si tenne quand'io glieli diedi a copiare a macchina per conto del Giordani, che aveva per contratto l'obbligo d'approntarne i copioni. Questi due manoscritti hanno adesso un enorme valore; se ne potrebbero cavare, qua sul mercato di Parigi, centinaja e centinaja di migliaia di lire. Perché debbo lasciarli in mano della mia più sfegatata nemica? Io li voglio indietro. Pottevo lasciarglieli, come un regalo spropositato, finché m'era amica (o fingeva d'essere); ma ora sarebbe un'imperdonabile dabenaggine. Me lo faceva notare l'altro giorno il Crémieux. Sono due cimeli preziosi per la storia del teatro mondiale. Bisognerebbe assolutamente trovare la via per riaverli¹.

Sembra che l'auspicato recupero non sia mai avvenuto e che Pirandello non sia mai tornato in possesso di quei preziosi cimeli². Da alcuni anni però, almeno da quando è possibile consultare presso la Bibliothèque nationale de France la 'collezione' Pitoëff, i filologi pirandelliani possono 'consolarsi' della perdita appuntando la loro attenzione su altri due cimeli, altrettanto preziosi per la storia del teatro mondiale: i copioni di scena (o libri di regia che dir si voglia) su cui si è basata la rappresentazione parigina dei *Sei personaggi* e dell'*Enrico IV*, rispettivamente il 10 aprile 1923 e il 24 febbraio 1925, due preziosi fascicoli in cui la traduzione dattiloscritta dei testi teatrali pirandelliani firmata da Benjamin Crémieux è sottoposta al vaglio del regista dello spettacolo, Georges Pitoëff. Quest'ultimo a più riprese

1. La lettera si legge in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, pp. 805-806.

2. Negli anni Sessanta, dalla casa dello scrittore in via Bosio, riemersero carte di eccezionale importanza, in particolare un autografo dell'*Enrico IV* che, osserva Alessandro d'Amico, non può essere identificato con quello «destinato nel 1921 da Pirandello al copista e da lui ricercato dieci anni dopo».

postilla in russo (e raramente in francese) la traduzione, fa molte sottolineature e propone alcuni ‘tagli’, schizza infine dei disegni con cui visualizza la disposizione degli attori sulla scena. Da questi documenti risulta evidente il rapporto di stretta collaborazione tra Pitoëff e Crémieux in occasione dell’allestimento di testi pirandelliani. Sulla base del copione dei *Sei personaggi* è poi possibile dimostrare le suggestioni della ‘prova generale’ e della ‘prima’ parigina della *pièce* sullo stesso Pirandello spettatore d’eccezione, sulle soluzioni che il drammaturgo adotta nella riscrittura della commedia. Per decenni gli studiosi dei *Sei personaggi* che si sono cimentati nell’affascinante campo delle interazioni tra (ri)scrittura drammaturgica e (ri)scrittura scenica – Jacqueline de Jomaron, Jennifer Lorch, Roberto Alonge, Claudio Vicentini³ – hanno utilizzato per lo più recensioni e fotografie relative allo spettacolo del ’23, oppure memorie e riflessioni teoriche dello stesso Pitoëff⁴. Con una sparuta eccezione, se già nel suo articolo del 1982 la Lorch prendeva in considerazione il copione di scena, usufruendo della gentile concessione della figlia del regista, Sacha Pitoëff, ma si limitava a riprodurre una sola pagina utile a chiarire nella sua genesi la riscrittura pirandelliana di una battuta del Direttore nel terzo ‘atto’⁵. Divenuti accessibili a tutti i copioni delle storiche messinscène parigine, c’era da aspettarselo che si tornasse a parlare delle relazioni intercorse tra drammaturgo, traduttore e regista, tra i loro rispettivi lavori, confermando risultati già conseguiti per altre vie, aggiungendo altri tasselli al mosaico.

Uno studio del copione dell’*Enrico IV* appartenuto a Pitoëff è stato recentemente avviato da Anna Frabetti, una studiosa che già negli anni Novanta aveva lavorato sulla fortuna di Pirandello drammaturgo in Francia⁶. Nel capitolo più innovativo del suo informatissimo libro apparso nel 2010 per L’Age d’Homme, dal titolo *Le magicien italien*, la studiosa mette a confronto, in corrispondenza di ampie porzioni della tragedia, il testo originale (che si può leggere nella bemporadiana del 1922), la prima traduzione di Crémieux con sue correzioni manoscritte (quella che

3. Cfr. J. Jomaron, *Les mises en scène de Pirandello par Georges Pitoëff*, in “Revue des études italiennes”, XIV, janvier-mars 1968, pp. 51-71 e Ead., *Georges Pitoëff metteur en scène*, L’Age d’Homme, Lausanne 1979, in part. pp. 136-157; J. Lorch, *The 1925 text of “Sei personaggi in cerca d’autore” and Pitoëff’s production of 1923*, in “The Yearbook of the British Pirandello Society”, 1982, n. 2, pp. 32-47 e Ead., *Pirandello. Six Characters in Search of an Author*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, in part. pp. 54-67; R. Alonge, *Le messinscène dei “Sei personaggi in cerca d’autore”*, in *Testo e messa in scena di Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, in part. pp. 63-73 e Id., *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 62-70; C. Vicentini, *Pirandello riscrive i “Sei personaggi in cerca d’autore”*, in Id., *Pirandello il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 108-117.

4. Cfr. G. Pitoëff, *Notre théâtre*, textes et documents réunis par Jean de Rigault, Messages, Paris 1949. Si veda ora Id., *Il nostro teatro*, trad. e cura di D. Saponaro e L. Torsello, Bulzoni, Roma 2009.

5. Cfr. Lorch, *The 1925 text of “Sei personaggi in cerca d’autore” and Pitoëff’s production of 1923*, cit., pp. 39-40. Del copione in questione e dell’uso che ne fa la Lorch dava puntualmente notizia Alessandro d’Amico in un suo prezioso studio comparativo sulle diverse edizioni del capolavoro pirandelliano. Cfr. A. d’Amico, *“Sei personaggi”, uno e due: ovvero dallo stupore al terrore*, in *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri, Il Mulino, Bologna 1990, p. 385.

6. Cfr. A. Frabetti, *Pirandello a Parigi. L’interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti*, in “Filologia e critica”, XXIV, n. 3, settembre-dicembre 1999, pp. 375-426.

si legge nel copione dattiloscritto del 1925), la traduzione dello stesso testo da parte di Crémieux apparsa a stampa nel 1928 (preceduta da una sua dissertazione sulla tragedia)⁷. La Frabetti si concentra principalmente sull'evoluzione stilistica della traduzione nel passaggio dal copione alla stampa, mettendo bene in evidenza il ruolo che in essa ha giocato l'evento scenico – la versione francese si fa meno letterale e letteraria, più funzionale alle esigenze della recitazione – e le implicazioni ermeneutiche degli spostamenti. Già Franca Angelini aveva rinvenuto nella traduzione di Crémieux, nelle sue infedeltà, l'«origine di alcune soluzioni registiche di Pitoëff», soprattutto un'originale «interpretazione critica» del testo stesso. Basti questo suo esempio: Landolfo spiega a Bertoldo le regole del gioco; Crémieux, traducendone liberamente una battuta, sottolinea la contiguità, sulle soglie della tragedia, tra *Enrico IV* e i *Sei personaggi*⁸. Ma la Frabetti, sulla scorta del nuovo documento, aggiunge una postilla filologica: solo dopo alcune incertezze di Crémieux il valletto arriva a paragonare la sua condizione a quella dei «personnages qui n'ont pas rencontré un auteur». Il discorso della studiosa si fa poi particolarmente interessante quando rende conto delle note in russo di Pitoëff sparse qua e là nel copione. Sono integrazioni alle didascalie di Pirandello che permettono di farsi un'idea più approfondita del lavoro del regista con i suoi attori durante il primo allestimento della tragedia in terra di Francia.

Chi però si aspettasse da parte della Frabetti un lavoro analogo per i *Sei personaggi* rimarrebbe deluso. Nel capitolo ad essi dedicato, stranamente fatto seguire a quello sull'*Enrico IV*, al posto del copione di scena, pure registrato nell'accuratissima bibliografia, si preferisce interrogare le recensioni allo spettacolo parigino, da Lugné-Poe ad Antoine, da Artaud a Vitrac (un ricco regesto dei resoconti sulla stampa chiude il capitolo), giungendo, su binari già collaudati, ad una sostanziale ricapitolazione e divulgazione di risultati da tempo acquisiti (il che non toglie che pure entro questo quadro si possano apprezzare chiarezza espositiva e scrupolo documentario)⁹.

Questo mio lavoro muove dall'esigenza di colmare almeno in parte la lacuna. L'*aura* del documento, lo confesso, mi ha spinto ad occuparmi della negletta traduzione di Crémieux¹⁰. Mi sono così reso conto che essa, pur non lasciando tracce sulla riscrittura del testo da parte del drammaturgo, poteva di per sé assicurare

7. Cfr. A. Frabetti, *Le magicien italien. Luigi Pirandello et le théâtre français dans les années vingt et trente*, L'Âge d'Homme, Lausanne 2010, pp. 123-155.

8. Cfr. F. Angelini, *Tradizione, tradimento, traduzione: su tre rappresentazioni di "Enrico IV" (1922-1925)*, in Ead., *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990, in part. p. 148.

9. Ma anche stimoli per ricerche in territori ancora inesplorati. Ad un certo punto si osserva: «L'on a peut-être un peu moins insisté – et à tort – sur le rôle de médiateur de Crémieux, du côté de Pirandello, et de Jacques Hébertot, du côté de Pitoëff». Cfr. Frabetti, *Le magicien italien*, cit., p. 100.

10. A tal punto negletta che nella sterminata bibliografia pirandelliana, dopo l'occasione mancata del convegno veneziano del 1961, si registrano solo alcune osservazioni della Lorch. Nel suo articolo già citato la studiosa vi scorge un paio di errori, un difetto di prolissità che fa peccare il Padre di ec-

al ruolo di grimaldello ermeneutico privilegiato in un'eventuale mia rilettura del capolavoro pirandelliano. Ne è seguito un esperimento che, senza trascurare le più significative postille di Pitoëff, vorrebbe saldare in un circolo virtuoso storia della critica, ricerca documentaria, filologia e passione ermeneutica.

Il trionfo dello specchio

Da quando Jean-Michel Gardair, in un libro meritatamente famoso datato 1971, ha formulato l'ipotesi strutturale secondo cui tutta l'opera di Pirandello è riconoscibile a partire da un incessante gioco di raddoppiamenti e di ripetizioni¹¹, la logica del *double* ha permeato di sé tanti studi dedicati alla narrativa e al teatro dell'argentino. Non potevano sfuggire a questo tipo di approccio i *Sei personaggi in cerca d'autore*, il capolavoro teatrale che Pirandello nel corso di un'intervista definisce il «trionfo dello specchio»¹². Giustamente la critica vi ha visto un'infilata vertiginosa di specchi, una fitta trama di simmetrie e di specularità. Mi sembra che si possa aggiungere qualche altro tassello al discorso su questo aspetto fondamentale del testo. Procederò all'inizio in modo rapsodico, poi tenterò di concentrare il ragionamento intorno alla figura del Capocomico.

Tutti sanno che nella celebre *pièce* del 1921 si registra una frattura insanabile tra il gruppo dei Personaggi e quello degli Attori, una conflittualità che scaturisce soprattutto dalla «rimessa in bello»¹³ del dramma degli uni da parte degli altri, dall'impossibilità per i Personaggi di specchiarsi negli Attori. Al Figlio è assegnato il compito di ricondurre la questione alla poetica dell'autore, al *teatro dello specchio*:

Ma non ne è ancora convinto, che non è 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? (SP XXI, 1042).

cessiva compiacenza nei confronti del Direttore, la destinazione più letteraria che teatrale. Cfr. Lorch, *The 1925 text of "Sei personaggi in cerca d'autore" and Pitoëff's production of 1923*, cit., pp. 33-34.

11. Cfr. J.-M. Gardair, *Pirandello, fantasmes et logique du double*, Larousse, Paris 1971; trad. it. *Pirandello e il suo doppio*, presentazione di G. Macchia, a cura di G. Ferroni, Abete, Roma 1972.

12. *Pirandello e lo specchio*, a cura di V. Bucci, in "Corriere della Sera", 28 febbraio 1920, in *Interviste a Pirandello*, a cura di I. Pupo, prefazione di N. Borsellino, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 130-131.

13. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, vol. II, Mondadori, Milano 1993, p. 1011. In una sezione di questa fondamentale edizione d'Amico dispone su due colonne e mette a confronto la prima edizione della commedia, datata 1921, e quella definitiva del 1933 (nella seconda colonna il carattere spaziatto permette di distinguere le varianti che risalgono all'edizione del 1923 da quelle inserite solo nell'edizione del 1925). Per comodità d'ora in poi nelle citazioni del testo pirandelliano userò la sigla SP, facendola seguire dal riferimento all'anno di edizione della commedia in numeri romani, e dal numero di pagina corrispondente nella suddetta sezione dell'edizione mondadoriana. Per la citazione appena fatta, l'abbreviazione sarebbe stata SP XXI e XXV, 1011.

Il gioco speculare fa sì che alcune scene si richiamino a distanza. Ad esempio, la riproposizione pressoché identica del ruolo della *Mater dolorosa* rende simmetrici i finali del secondo e del terzo 'atto'. Il grido che 'censura' la scena scabrosa nell'atelier di Madama Pace – «No! Figlia, figlia mia!» – si rinnova in quello per la morte del Giovinetto – «Figlio! Figlio mio!»¹⁴.

Lo studio delle varianti consente di individuare altre cadenze simmetriche. Nell'edizione datata 1925 il Figlio riluttante alla rappresentazione non può scendere gli scalini perché «legato da un potere occulto» (SP XXV, 1037) alla catena familiare; molte pagine prima il Direttore di scena, chiamato a far sgombrare il palcoscenico invaso dai sei intrusi, è come «trattenuto da uno strano sgomento» (SP XXV, 959). L'arresto imprevisto del Personaggio ha una segreta motivazione che la Figliastra si preoccupa di chiarire. Altre sono le ragioni che l'uomo di teatro potrebbe addurre per giustificare la sua titubanza, la mancata esecuzione dell'ordine ricevuto. Se però ci si limita a leggere le due didascalie in questione una di seguito all'altra, attenti solo al *come* e non al *perché*, non ci si può sottrarre ad un'impressione di *déjà vu*. È proprio quest'aria di famiglia che Pirandello giudicherà più tardi dipistante, arrivando ad espungere nell'edizione *ne varietur* del 1933 la didascalia relativa al Direttore di scena.

Quando si è concentrata sul gruppo dei Personaggi, l'applicazione di logiche simmetriche si è rivelata feconda di risultati particolarmente intriganti. Anche in questo caso la riscrittura del testo ha reso più difficile riconoscerle. Secondo André Bouissy il rapporto tra il Figlio e la Madre è altrettanto essenziale per comprendere i *Sei personaggi* di quello tra il Padre e la Figliastra¹⁵. Nella prima edizione del 1921, all'incontro nel bordello di Madama Pace faceva da *pendant* la 'scena primaria' cui accenna il Figlio, il trauma sessuale che autorizza ad interpretare in chiave edipica il suo comportamento: in particolare la scontroosità e la freddezza come forma di difesa inconscia da un desiderio inconfessato e inconfessabile per la Madre, la colluttazione con il Padre come esplicitazione di una vocazione parricida. La simmetria tra le due scene proibite è messa in risalto dal Figlio in una battuta eliminata nell'edizione del 1925:

Si lamenta, lui, d'esser stato *scoperto* dove e come non doveva esser veduto, in un atto della sua vita che doveva restar nascosto, fuori di quella realtà che doveva conservare per gli altri. E io? Non ha fatto forse in modo che toccasse anche a me di *scoprire* ciò che nessun figlio mai dovrebbe *scoprire*? (SP XXI, 990-991, corsivo mio).

Non molti anni fa, all'inizio del decennio scorso, l'acuta lettura critica di Umberto Artioli e la regia spregiudicata, ma altrettanto illuminante, di Emmanuel De-

14. Cfr. SP XXI e XXV, 1021 e 1045.

15. Cfr. A. Bouissy, *Réflexion sur l'histoire et la préhistoire du personnage "alter ego"*, in *Lectures pirandelliennes*, Imprimerie Paillart, Paris 1978, pp. 139-140; trad. it. *Riflessioni sulla storia e la preistoria del personaggio "alter ego"*, in *Studi pirandelliani. Dal testo al sottotesto*, Edizioni Pitagora, Bologna 1986, pp. 46-47.

marcy-Mota sono approdate, indipendentemente l'una dall'altra, allo stesso risultato: al riconoscimento della Bambina come doppio della Figliastra. Nel discorso di Artioli lo sdoppiamento si rende evidente allorché la Bambina annega, dopo essere caduta nella vasca, ripetendo e rendendo in qualche modo definitiva l'altra caduta, quella metaforica cui va incontro la Figliastra nell'atelier della ruffiana¹⁶. Demarcy aggancia invece i due personaggi speculari, la Figliastra e il suo doppio temporale, ad un altro momento della commedia da fare, risalente all'«antefatto», quello in cui la terribile ombra della pedofilia si allunga su un comportamento apparentemente solo paterno del Padre. Il regista francese rappresenta in due modi diversi l'incontro 'proibito' all'uscita della scuola tra il Padre e la Figliastra ancora bambina, ripartendo equamente la stessa scena tra le due metà del doppio, tra diegesi e mimesi¹⁷.

Da una rappresentazione dei *Sei personaggi* diretta da Carlo Cecchi una decina di anni fa Franca Angelini ha ottenuto la riprova di una sua felice intuizione, che cioè Madama Pace è un po' il «doppio osceno» della Madre nella misura in cui inizia «maternamente [...] al sesso» la Figliastra¹⁸.

Ma è senz'altro Artioli il critico che ha raggiunto i risultati più interessanti nello studio delle simmetrie che strutturano la *pièce*. Individuando in essa un rapporto di specularità tra l'azione maggiore – la vicenda della creazione fallimentare o abortita – e la trama sottostante – il «dramma doloroso» della dilacerata famiglia – Artioli ha saputo cogliere nei *Sei personaggi* i fasti di un artificio barocco, in particolare l'omologia tra un «Padre di primo grado» o «metaforico» – l'Autore che crea i personaggi e poi li rifiuta – e un secondo Padre nella storia familiare che dopo essersi sposato, istigato dal «Demone dell'esperimento», opta per la solitudine, allontanando da sé moglie e figlio. Un meccanismo di attrazione e di repulsione gli permette di stabilire una prima corrispondenza. Il suo discorso va poi arricchendosi con l'identificazione di un altro punto di sutura tra le due trame e quindi tra le due figure paterne, la tangenza etichettabile come «scena della tentazione»: nel terzo 'atto' sono i Personaggi, in particolare la Figliastra, a tentare l'Autore nella penombra dello scrittoio; nel secondo 'atto' ad essere tentato (dal sesso) è il Padre nelle vesti di cliente abituale del retrobottega di Madama Pace. Artioli registra anche una «rottura» o un'«interruzione» della simmetria tra i due «nastri»: il primo

16. Cfr. U. Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 138.

17. Così Roberto Alonge sintetizza l'intrigante soluzione registica: «La Belle-Fille raconte la pédophilie du Père, et le Père l'exhibe, la montre». Cfr. R. Alonge, *Demarcy, "Six personnages" de Pirandello*, in "Angelo di fuoco", III, n. 5, 2004, p. 117. Per il raddoppiamento della «scenetta dell'offerta del cappellino» (SP XXI, 1009) da parte del Padre alla Figliastra, ora bambina, ora diciottenne nell'atelier di Madama Pace, si veda F. Malara, *I "Sei Personaggi" di Demarcy: un incesto non solo fantasmato, in Frammenti di un discorso sullo spettacolo*, a cura di R. Alonge, Dams, Torino 2003, p. 245.

18. Si veda il saggio di Franca Angelini sui *Sei personaggi in cerca d'autore* in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, vol. IV, *Il Novecento*, 1. *L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, in part. p. 483 ed Ead., *Sei personaggi in cerca d'autore*, in "Ariel", XVIII, n. 3, settembre-dicembre 2003, pp. 243-245.

Padre è insensibile alle rivendicazioni dei Personaggi rifiutati, fermo nel suo duro diniego; il secondo Padre invece si ravvede, decidendo di ospitare nella sua casa la famiglia bastarda. Il critico ritiene che anche il Figlio, rappresentando su un duplice piano l'istanza del rifiuto, si inserisca a pieno titolo nel gioco delle simmetrie: sottraendosi alla commedia da fare, e facendo di tutto per sabotarla, interpreta, come egli stesso dice, la volontà del Padre spirituale, quello, per così dire, di primo grado (aggiungerei che lo «sdegno», il «sentimento fondamentale» del Figlio, si sdoppia nello «sdegno del teatro» per cui l'Autore ha lasciato incompiuta la sua opera di creazione); restando ostile alla madre e ai fratellastri, refrattario alla comparsa, segue solo le prime orme del Padre naturale¹⁹.

È nota la passione di Artioli per lo gnosticismo. Se ne trovano consistenti tracce anche in questo suo discorso sui *Sei personaggi*: il «tema gnostico della Creazione sbagliata», l'episodio dell'incontro incestuoso che «maschera l'istante in cui lo spirito e la materia tornano a mostrare la loro tangenza», l'attrazione che esercita la «sfera del Basso» sul Padre, in contrasto con le sue più nobili aspirazioni²⁰. Entro questo quadro si inseriscono altresì la Madre e il segretario del Padre, entrambe umili figure intente ad assecondare nell'ombra le «eterne leggi della materia»²¹, ma anche il Capocomico in quanto «sucedaneo inadeguato» del Padre di primo grado, copia degradata dell'«artifex originario». Colui che è chiamato a mediare tra il gruppo degli Attori e quello dei Personaggi appare ad Artioli una sorta di segretario dell'Autore, presuntuoso ed arrogante nella sua pretesa di imporre «ordine e legge alle essenze spirituali»²². Una valutazione negativa del personaggio, altrove definito *simia dei*²³, che vorrei provare a mettere in discussione senza mutare il tipo di approccio, utilizzando ancora la cartina di tornasole delle simmetrie e dei «cortocircuiti tra i vari segmenti» del testo²⁴. Per chiarezza espositiva segmento l'argomentazione.

1. Innanzitutto va sottolineato il fatto che anche il Capocomico è implicato nel meccanismo di attrazione e di repulsione verso i Personaggi. Per far risaltare meglio il rapporto di specularità occorre preliminarmente ricordare che il Padre non solo riaccoglie in casa la famiglia bastarda «sorta per opera sua», ma se ne mostra fin da

19. Cfr. U. Artioli, *I "Sei personaggi" e la trama a specchio*, in Id., *Pirandello allegorico*, cit., pp. 90-104. Nel successivo capitolo si legge: «In un testo dove una vicenda familiare è il Doppio della vicenda maggiore, presentata sotto la maschera di un infortunio letterario [...] i cortocircuiti tra i vari segmenti sono l'anima della narrazione» (ivi, p. 137).

20. Ivi, p. 98 e p. 103.

21. Ivi, p. 98.

22. *Ibid.*

23. Ivi, p. 8.

24. Questa rivalutazione del Capocomico dal punto di vista delle simmetrie interne alla *pièce* potrebbe considerarsi in un certo senso complementare all'operazione che Artioli, prendendone le distanze, ha definito l'«opera di salvataggio» dello stesso Capocomico compiuta da Alonge. A quest'ultimo il Capocomico appare, sin dall'edizione del 1921, una «prefigurazione» del moderno regista, per ciò stesso non assimilabile ai «guitti immondi» di cui parlava Artaud. Cfr. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., pp. 49-56 e pp. 70-72 e Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., p. 36n.

subito ‘morbosamente’ attratto. Dal canto suo il Capocomico inizialmente si rivolge in modo «spazientito e quasi indignato» (SP XXI, 959) ai Personaggi che hanno interrotto le prove del *Giuoco delle parti*, dà ordini perché si faccia sgomberare il palcoscenico e vengano allontanati i sei intrusi; poi, pian piano, si interessa alle loro vicende, se ne lascia tentare. Condizionato dall’impostazione gnostica della sua interpretazione, segnata dal l’incasellamento del Capocomico nella «sfera del Basso», Artioli trascura la terza occorrenza della «scena della tentazione». Siamo alla fine del primo ‘atto’, poco prima che il Padre e il Capocomico si avviino al camerino per concertare lo scenario della commedia da fare. Si noti l’insistenza con cui ricorre la parola chiave:

IL DIRETTORE. Eh... quasi quasi, mi tenta... Così, per un giuoco... Si potrebbe veramente provare...

IL PADRE. Ma sì, signore! Vedrà che scene verranno fuori! Gliele posso segnare subito io...

IL DIRETTORE. Mi tenta... mi tenta (SP XXI e XXV, 985, corsivo mio).

Avvolgiamo indietro il nastro del primo ‘atto’, fermandoci al momento in cui il Capocomico «comincia a interessarsi vivamente» (SP XXI, 966) alla storia che Padre e Figliastro in modo disordinato gli vanno raccontando. Dopo che il Primo Attore, la Prima Attrice e l’Attor Giovane hanno sottolineato il ribaltamento dei ruoli, per cui una «volta tanto» sono gli Attori a far da pubblico, ad assistere ad uno «spettacolo», il Capocomico invita all’ascolto: «Stiamo a sentire! stiamo a sentire!» (SP XXI e XXV, 966). Successivamente, alla prima attrice che gli chiede se riprenderanno le prove del *Giuoco delle parti*, il Capocomico risponde: «Ma sì! ma sì! Mi lasci sentire adesso!» (SP XXI e XXV, 970). Poco più avanti il Padre si mostra seccato delle sarcastiche interruzioni della Figliastro e il Capocomico gli dà man forte: «La smetta! Mi faccia sentire, santo Dio!» (SP XXI, 972). La prima di queste tre battute, semanticamente quasi equivalenti, trova in Crémieux un traduttore ‘infedele’. Citiamo dal copione di scena:

LE DIRECTEUR (*qui commence à être vivement intéressé*). Voyons un peu la suite (CS, 23)²⁵.

25. D’ora in poi indico il copione di scena dei *Sei personaggi* appartenuto a Pitoëff con la sigla CS (il numero che segue si riferisce alla pagina; si aggiunge la lettera v quando la nota del regista è vergata sul verso del foglio). Il copione consta di 116 pagine. È quasi superfluo ricordare che la traduzione di Crémieux si basa sull’edizione bemporadiana della commedia uscita nel 1921. La battuta sopra citata resta invariata in tutte le edizioni a stampa della traduzione, a partire dalla prima, su rivista: cfr. L. Pirandello, *Six Personnages en quête d’Auteur*, traduction de Benjamin Crémieux, in “Les cahiers dramatiques”, supplément au n. 19 du “Théâtre et Comoedia Illustré”, I, n. 4, août 1923 (d’ora in poi Crémieux 1923), p. 5 e Id., *Six Personnages en quête d’Auteur*, traduction de Benjamin Crémieux, in Id., *Théâtre*, vol. I, Gallimard, Paris 1950 (d’ora in poi Crémieux 1950), p. 21. A queste edizioni a stampa rinvierò solo per varianti significative rispetto al copione dattiloscritto. A differenza di Crémieux, il traduttore dei *Sei personaggi* per l’edizione della Pléiade, Michel Arnaud, ripristina il senso dell’originale: «Chut! Écoutons-les!». Cfr. L. Pirandello, *Six Personnages en quête d’Auteur*, traduction de M.

L'italianisant cambia sfera sensoriale: non più l'udito, ma la vista. Non è una differenza di poco conto. La disponibilità all'ascolto del Capocomico nel testo originario fa il paio con l'atteggiamento assunto dall'Autore verso i «signori personaggi delle *sue* future novelle» in *Personaggi* (1906):

E allora, per levarmeli di torno, per sfuggire al loro muto assedio opprimente, mi sbarco a dar loro ascolto²⁶.

Almeno in questo punto della commedia del 1921 Pirandello accomoda allo schema narrativo dell'«udienza» l'attenzione concessa dal Capocomico ai Personaggi. Intuendo l'inadeguatezza del «sostegno narrativo», il traduttore fa invece del Capocomico un potenziale spettatore, uno che vuol *vedere* il seguito, che non si accontenta di *ascoltare* una storia²⁷. Pitoëff valorizza con intelligenza la variante, ne ricava l'*imput* per rendere più dinamico il Capocomico, per farlo arretrare almeno sino ai gradini portatili del proscenio. Sul copione, in corrispondenza della battuta sopra riportata – «Voyons un peu la suite» – il regista annota:

si siede in ??? // anche gli attori // e guardano in qualità di pubblico²⁸.

Pirandello ha assistito alla messinscena parigina, lo spettacolo del 1923 in cui

Arnaud, in Id., *Théâtre complet*, vol. I, édition publiée sous la direction de P. Renucci, Gallimard, Paris 1977, p. 1028.

26. Si tratta della metanovella che inaugura la serie dei *colloqui con i personaggi*. Cfr. L. Pirandello, *Personaggi*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, vol. III, t. II, Mondadori, Milano 1990, p. 1475.

27. Coerentemente con la strategia di emancipazione del Capocomico dalle origini narrative della *quête*, Crémieux pone l'accento sulla vocazione teatrale del Personaggio. Nell'originale il Padre dice: «chi ha la ventura di nascere personaggio vivo [...]» (SP XXI e XXV, 960); nella traduzione si legge: «Lorsqu'on la chance de naître héros – héros de théâtre [...]» (CS, 13). Nell'originale il Capocomico dà sfogo al suo scetticismo così: «Uno che si spaccia per personaggio [...]» (SP XXI e XXV, 1026); nella traduzione si legge: «Quelqu'un qui se fait passer pour personnages de théâtre [...]» (CS, 99).

28. Per le traduzioni dalla lingua madre di Pitoëff e la digitazione in russo delle sue note di regia mi sono avvalso delle competenze della dott.ssa Irina Trubitsyna che qui sentitamente si ringrazia. Riportiamo nella lingua originaria l'annotazione di Pitoëff di cui sopra: «Усаживается // на пр. Act. тоже и // смотрят как пуб- // лика». Le parole «на пр.» sono un'abbreviazione e questo non ci permette di ricostruire in modo completo la frase. Ho preferito lasciare il punto interrogativo. Si potrebbero tradurre «sul proscenio» seguendo il buon senso, alla luce di quanto scrive la Jomaron, basandosi sulle fotografie dello spettacolo: «Pitoëff utilise notamment avec profit le praticable de trois marches situé à l'avant-scène, sur lequel il dispose en retrait les Acteurs, qui observent les Personnages se démenant sur l'aire de jeu centrale qu'ils occupent à eux seuls». La Jomaron aggiunge che alla ripresa della *pièce* nel 1937 Pitoëff accentua ancora di più la separazione tra i due gruppi, gli Attori arretrando, nelle scene-chiave, sino alla prima fila delle poltrone d'orchestra, mentre i Personaggi restano soli, con il Direttore, sul palcoscenico. Cfr. Jomaron, *Georges Pitoëff metteur en scène*, cit., p. 141. Anche la Lorch parla, a proposito della 'prima' parigina, di «steps covered in cloth between the stage and the footlights», avvertendo che «these steps are not yet the "due scalette" of the 1925 text which are the means of communication between stage and auditorium». Cfr. Lorch, *The 1925 text of "Sei personaggi in cerca d'autore" and Pitoëff's production of 1923*, cit., p. 42.

l'introduzione di un praticabile di tre scalini sul proscenio prepara il terreno all'introduzione delle scalette e all'abbattimento della quarta parete nella rappresentazione dei *Sei personaggi*, due anni dopo, all'Odescalchi. Ritornando sul testo nel 1925, il drammaturgo lascia inalterata la battuta – «Stiamo a sentire! stiamo a sentire!» – ma, evidentemente sotto l'influenza di Pitoëff, introduce con una nuova didascalia la prima discesa in sala del Capocomico:

E così dicendo, scenderà per una delle scalette nella sala e resterà in piedi davanti al palcoscenico, come a cogliere, da spettatore, l'impressione della scena (SP XXV, 966).

Quanto alla variante di Crémieux, se ne può forse cogliere un'eco nella *Prefazione* (1925) ai *Sei personaggi*. Per liberarsi dalla persecuzione di creature ossessive, a quest'altezza cronologica ormai mature per il salto sul palcoscenico, l'Autore ha adottato una precisa strategia:

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*²⁹.

Su questa stessa postura intellettuale fa perno il finale della *Prefazione*:

Il poeta, a loro insaputa, quasi *guardando da lontano* per tutto il tempo di quel loro tentativo, ha atteso, intanto, a creare con esso e di esso la sua opera (PR, 667, corsivo mio).

Certo viene in mente il silenzio e l'impassibilità di Serafino Gubbio. Si può evocare persino Verga, la scelta dell'impersonalità, e il finale di un'altra celebre prefazione:

Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere³⁰.

Interessa però qui il parallelismo Autore-Capocomico: se il primo nella *Prefazione* si trae in disparte per guardare da una certa distanza la lotta tra i personaggi «incaloriti a sopraffarsi» (PR, 666), il secondo nella quarta edizione del testo fa qualche passo indietro per cogliere da spettatore l'impressione della scena. Che poi il Capocomico non riesca ad imporre ai Personaggi uno «spirito coordinatore»³¹ e si

29. L. Pirandello, *Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, vol. II, cit., p. 656 (corsivo mio). D'ora in poi per i rinvii a questa prefazione adoterò la sigla PR, seguita dal numero di pagina dell'edizione mondadoriana.

30. G. Verga, *I Malavoglia*, testo critico e commento di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995, pp. 6-7 (corsivo mio).

31. In data 29 agosto 1921 Pirandello scrive ad Adriano Tilgher: «Ho speranza che [...] Le sia apparso chiaro che il "Capo-comico" non rappresenta lo "spirito coordinatore"; e che appunto in que-

mostri incapace di placare la «tragica furia dilaniatrice» (PR, 657) che li strazia, che lasci i Personaggi allo stato di monadi irrelate, è un fatto che metterei sul conto della sua involontaria, ma provvidenziale, dedizione al progetto autoriale. La vicenda dei Sei approda sul palcoscenico per il fatto che il suo Autore non è riuscito a ricompattare nella sua fantasia le schegge impazzite di un nucleo familiare esplosivo. Se ne faceva una colpa lo stesso Pirandello in un discorso che pronunciò o che avrebbe dovuto pronunciare agli spettatori della sua *pièce*:

L'Autore che avete qua davanti a voi è due volte colpevole verso i suoi personaggi: prima perché s'è rifiutato di comporre delle loro persone e dei loro casi un dramma, il loro dramma; poi, perché, quasi alle loro spalle, quand'essi – rifiutati – se ne sono andati da sé in cerca d'altro autore, ha rappresentato invece la commedia di questo loro vano tentativo d'aver vita qua su queste tavole di palcoscenico senza l'assistenza e l'opera illuminata d'un poeta che sapesse organare e comporre armoniosamente le loro scomposte passioni in contrasto³².

Si potrebbe dire allora che proprio grazie all'impossibilità di comporre le passioni in contrasto, di far comunicare tra loro i Personaggi su un piano che non sia quello dello scontro e del risentimento, il Capocomico ottiene, a sua insaputa, di

sto consiste anzi la vera tragedia dei personaggi, cioè nel non trovarlo questo spirito coordinatore e nel trovare invece un capo-comico qualunque, che vuole soltanto la così detta esigenza del teatro [...]». Pubblicata per la prima volta in L. Sciascia, *Pirandello e il pirandellismo*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1953, pp. 89-90, la lettera è citata e commentata in Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., p. 11.

32. Su questi appunti per le 'conversazioni col pubblico', redatti su carta intestata della Compagnia del Teatro d'Arte e riprodotti in fac-simile su quattro pagine allegate al secondo volume di *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1958, ha richiamato l'attenzione Roberto Tessari nel suo *Questa strana e ricca commedia. Variazioni registiche sui "Sei personaggi" dal 1921 ai giorni nostri*, in *Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di E. Lauretta, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2002, p. 34 (la citazione che ne fa è meno estesa della mia). A questa giustificazione dell'incompletezza dei Sei, della rinuncia dell'autore a scriverne il dramma, argomento ulteriore rispetto alle ragioni espresse nella *Prefazione* (la mancanza di un senso universale nella loro vicenda: PR, 655) e nel testo (la necessaria infedeltà della messinscena: SP XXI e XXV, 997; lo «sdegno del teatro, così come il pubblico solitamente lo vede e lo vuole»: SP XXI e XXV, 1032), fa appello Gabriel Marcel, recensendo nel 1924 una rappresentazione dei *Sei personaggi* diretta da Pitoëff: «une lutte [...], une concurrence [...] violente et [...] passionnée s'engage entre les personnages eux-même [...]. Et il est permis de se demander si l'impossibilité de cet accord n'est pas la raison pour laquelle le drame ne s'est pas fait dans l'esprit de l'auteur [...]». Cfr. G. Marcel, *Il problema pirandelliano*, a cura di S. Cristaldi, CEDAM, Padova 1984, p. 34. C'è poi un'altra ragione che potrebbe aver spinto l'Autore ad 'abortire', lasciando i sei personaggi senza un copione che li contenga. Ce la suggerisce un tardo articolo dello stesso Pirandello, laddove si propone un'interpretazione oltranzista del mito dell'*originale*: «Je n'ai jamais dissimulé ma pensée sur ces interprétations scéniques. // Par la force des choses, ce sont des déformations de l'oeuvre écrite, comme celle-ci est une déformation de l'oeuvre rêvée». Cfr. L. Pirandello, *"Ce soir on improvise" dont Paris va avoir connaissance est le contraire et l'envers de "Six personnages en quête d'auteur"*, in "Excelsior", 12 gennaio 1935. Per questo mito della trasparenza assoluta che «potremmo stracchiare» da una battuta del Padre – «Ma se è tutto qui il male! Nelle parole!» – e che si potrebbe rintracciare nella citata lettera di Pirandello a Tilgher – laddove si denuncia la «vanità di ogni espressione» – si veda L. Allegri, *Sei personaggi in cerca d'autore ovvero Della diottricità perduta*, in "Rivista di studi pirandelliani", X, n. 8-9, giugno-dicembre 1992, pp. 7-18, in part. pp. 14-15.

veder rappresentare il loro doloroso dramma tal quale lo ha concepito l'Autore prima di rifiutarlo, «non come si sarebbe organato nella *sua* fantasia se vi fosse stato accolto» (PR, 666), cioè se vi avesse presieduto un'istanza pacificante o una volontà ordinatrice. Se la si considera dal punto di vista della realizzata simmetria con l'Autore, la mancanza di «spirito coordinatore» da parte del Capocomico mi appare insomma un'astuzia della provvidenza³³. D'altra parte bisognerebbe pure ridiscutere questa presunta goffa impotenza coordinatrice del Capocomico, misurarne la reale portata, evidenziando innanzitutto le circostanze polemiche in cui Pirandello ne parla. Nella recensione alla 'prima' assoluta della commedia Tilgher gli aveva rimproverato di «non aver reso scenicamente il passaggio dei personaggi [...] dalla confusione primigenia all'ordine, dal caos al cosmo artistico», dal «tumulto dei fantasmi» ad una «sintesi armoniosa e possente, perfetta e compiuta»³⁴. Pirandello gli risponde che la «vera tragedia dei personaggi» consiste nel non trovare uno «spirito coordinatore» e nel «trovare invece un capo-comico qualunque, che vuole soltanto la così detta esigenza del teatro». Se si va a leggere il testo, si apprende prima dalla Figliastra, poi dal Figlio, che il Capocomico, insieme con il Padre, è riuscito perlomeno a «combinare» «quello che è possibile sulla scena» (SP XXI e XXV, 1017), finanche «quello che non c'è stato», come se non bastasse «quello che è realmente avvenuto» (SP XXI e XXV, 1044). Delle scene disorganiche e frammentarie ricavate dalla concertazione, quelle che portano Tilgher a rimpiangere il «cosmo artistico», l'opera d'arte organica, si sostanzia pur sempre la commedia *fatta* dei sei personaggi. Con la collaborazione imprescindibile della Figliastra, della Madre e persino del Figlio. È significativo che Pirandello lasci fuori dalla redazione del '25 le veementi proteste che i tre Personaggi pronunciano all'inizio del secondo 'atto' contro la falsità, la crudeltà, l'insensatezza della messinscena voluta e concertata dal Padre e dal Capocomico³⁵. In questo modo, con una materia più arren-

33. Mi sembra che questa mia conclusione non confligga con quanto osserva Roberto Bigazzi: «[...] il Capocomico rifiuterà [...] i Personaggi ("Andate al diavolo tutti quanti!"), ripetendo solo in apparenza il gesto del loro Autore. Il Capocomico, infatti, non li ha voluti perché non è riuscito a imporre il principio di armonizzazione, mentre l'Autore ha rifiutato questo stesso principio senza tuttavia rinunciare alla rappresentazione [...]». Cfr. R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Nistri-Lischi, Pisa 1996, p. 246. Ferdinando Taviani osserva che la sconfitta del Capocomico permette di mettere a specchio le due trame alla base dell'intreccio: l'incontro dei Personaggi con gli Attori da un lato; il ricongiungimento della famiglia bastarda con quella legittima dall'altro. Cfr. F. Taviani, *Sei personaggi: sequenza ottava*, in *La passione teatrale. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. Tinterri, Bulzoni, Roma 1997, pp. 364-365. Si potrebbe aggiungere che è la natura in qualche modo 'incestuosa' di questi incontri a determinarne di fatto l'impossibilità (alla fine del primo 'atto' il Direttore scambia i Personaggi per «comici dilettanti»: SP XXI e XXV, 984).

34. A. Tilgher, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in "Il Tempo", 10 maggio 1921, da leggersi in Id., *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)*, a cura di A. d'Amico, Edizioni del Teatro Stabile, Genova 1973, in part. pp. 125-129.

35. «LA FIGLIASTRA. [...] Auff! Ma se avete già combinato tutto voi altri! [...] LA MADRE. Ah, Dio! Perché dare uno spettacolo di tanta crudeltà? [...] IL FIGLIO. [...] Rappresentare!... Ci fosse almeno un perché! Ma ce l'ha cavato, lui, il senso». Cfr. SP XXI, 989-990. Concordo con Guido Davico Bonino: «Il Pirandello '25 taglia netto con queste tentazioni evasive (sia pure con sfumature molto diverse) della Figliastra, della Madre, del Figlio e sopprime tutte le loro battute: l'idea è quella di ricondurre i Per-

devole, venute meno alcune remore, il lavoro di coordinazione riuscirà al Direttore senz'altro più agevole. In certi momenti egli dà persino l'impressione di riuscire a contenere gli eccessi tanto della Figliastra «che vuol far troppo», quanto del Figlio «che non vuol far» nulla. La prima gli concede di rappresentarla anche vestita, «purché abbia almeno le braccia – solo le braccia – nude» (SP XXI e XXV, 1021); il secondo alla fine si piega alle sue insistenze, si presta a fare una scena, consentendogli di «concludere 'almeno'» (SP XXI, 1028) sul piano diegetico la commedia che i Personaggi gli hanno portato. Non è affatto vero, come vorrebbe Tilgher, che la «commedia fallisce» perché il «Figlio si ribella a far la parte in commedia»³⁶. Quest'ultimo non solo vince il «ritegno» (SP XXI e XXV, 1044) che lo avrebbe lasciato nell'ombra³⁷, ma acconsente a raccontare la terribile scena del giardino esattamente nella maniera concertata dal Direttore in vista dello spettacolo, sacrificando la verità, con il Giovinetto che, «invece di nascondersi dietro gli usci delle stanze» (SP XXI e XXV, 1035) a meditare pensieri di morte, si aggira «nel giardino, nascondendosi dietro gli alberi» (SP XXI e XXV, 1035) a spiare, spettatore «impotente, e quasi complice», l'affogamento della sorellina³⁸. Ha ragione Alonge, il Direttore è un «timoniere esperto»³⁹ capace di fiaccare la resistenza di condizioni a lui sfa-

sonaggi ad una *sostanziale comunanza* (pur nelle rabbiose resistenze, ad esempio, del Figlio) rispetto all'idea di ritrovar vita in una compiuta rappresentazione di sé, che, in base alla prima stesura, sarebbe apparsa troppo esclusivo appannaggio della caparbietà del Padre». Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1993, p. xxii (corsivo mio).

36. Tilgher, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Il Tempo», 10 maggio 1921, da leggersi in Id., *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)*, cit., p. 128.

37. Molto precise le indicazioni di Pitoëff per la resa scenica di questo «ritegno». Quando, nel primo «atto», il Padre propone di considerare la «situazione» del Figlio nella «commedia da fare» (SP XXI e XXV, 980), quest'ultimo per Pitoëff non deve essere visibile agli spettatori, ma deve stare, nascosto e dimenticato, in fondo al palcoscenico, dove il Padre lo raggiungerà nel tentativo di persuaderlo. In corrispondenza del loro dialogo il regista annota in russo e in francese: «Актеры окружив // персонажей- затерли // F, T.г. его не было видно- // про него забыли // P к концу монолога // идет в глубь к нему // и их не видно // sa актерами» (CS, 40v); «Les personnages sont entourés des acteurs. Le fils a disparu au fond. On l'oublie. A la fin du monologue le père va vers lui et le directeur» (CS, 40v). Il testo russo si può tradurre così: «Gli attori accerchiando i personaggi hanno messo in secondo piano F. Siccome non si vedeva, si sono scordati di lui. Alla fine del monologo P. va in fondo da lui ed essi non sono visibili dietro gli attori». Partendo dal presupposto che i *Sei personaggi* sono come la messinscena di un nuovo «teatro della memoria», Franco Ferrucci osserva che il Figlio «si rifiuta di prendere parte all'azione scenica, e sembra solo voler ripiombare nella dimenticanza». Cfr. F. Ferrucci, *Pirandello e il palcoscenico della mente*, in «Lettere italiane», XXXVI, n. 2, aprile-giugno 1984, in part. p. 221 e p. 223.

38. Posto che, «precedentemente, si sottolinea ripetutamente che il Giovinetto si sparò [...] non nel giardino, ma nella casa mentre la Bambina gioca ignara contemporaneamente nel giardino», Taiu Ambo si chiede, basandosi sul racconto del Figlio, chi quest'ultimo in verità abbia visto nascondersi dietro gli alberi e specchiarsi nell'acqua della vasca. Ambo ritiene che abbia incrociato con lo sguardo una «smorfia irriconoscibile» di se stesso, un suo doppio. In effetti anche il Figlio è spettatore «impotente, e quasi complice» della tragedia familiare che si consuma sotto i suoi occhi. Per lo sdoppiamento del Figlio nell'ultima scena della *pièce* si veda T. Ambo, *Un colpo di rivoltella*, in *Pirandello e il teatro*, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano 1993, pp. 231-243. Per lo sguardo del Giovinetto si veda N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 87.

39. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 55.

vorevoli. Abile ad ammorbidire gli Attori, a rassicurarli di tanto in tanto con la prospettiva di future prove del nuovo dramma assolutamente tradizionali, riservate solo ai teatranti, «prove tra noi, come vanno fatte» (SP XXI e XXV, 1015), in cui ciascuno avrà «la sua parte scritta» (SP XXI e XXV, 994). Altrettanto abile ad alternare con la Figliastro, nello spazio di una sola battuta, l'accento alquanto «seccato» e il tono «bonario, conciliativo» (SP XXI e XXV, 1017-1018). Può essere utile tornare a questo punto alla recensione tilgheriana:

Pirandello ha intuito profondamente che appunto qui [...] in questo cieco precipitarsi a svolgere sino in fondo ogni motivo, ogni germe di vita, è tutta l'essenza della Natura, ciò che la distingue dallo Spirito, che è coordinazione sintesi disciplina, quindi scelta e sacrificio cosciente⁴⁰.

Trascuro di considerare il pedaggio pagato alla filosofia di Hegel e le incongruenze che ne derivano. Mi interessa osservare piuttosto che il Capocomico pirandelliano nel suo rapportarsi alla materia del dramma, ai Personaggi e agli Attori, per tutta la durata della *pièce* e non solo nel primo atto, come vorrebbe invece Tilgher, si adegua a questa descrizione dello Spirito. Si pensi alla «disciplina». La parola è introdotta per la prima volta alle soglie della commedia nel 1925, nella didascalia che commenta il richiamo all'ordine del Direttore di scena, al momento dell'arrivo del Capocomico⁴¹. Ma ancora nel terzo 'atto' e fin dall'edizione del 1921, quest'ultimo non esita a far valere la sua autorità sull'Attor Giovine e sulla Seconda Donna, intimando loro di levarsi dai piedi («si levino, si levino davanti!»: SP XXI, 1042), pur di venire incontro al Figlio innervosito che ne lamenta l'invadenza e minaccia di non fare nessuna scena. Pirandello avrebbe dovuto calcare solo un po' di più su questo registro per far venir fuori, al posto di un semplice coordinatore, un capo dispotico alla Hinkfuss. Già nel copione di scena Pitoëff aveva maggiormente puntato sul dirigismo registico, andando oltre il testo di Pirandello, ma rispettandone sostanzialmente la direzione di marcia. Durante la colluttazione tra il Padre e il Figlio, poco dopo le battute del terzo 'atto' appena citate, sul palcoscenico si registra una «concitazione generale» (SP XXI e XXV, 1043). Pitoëff aggiunge di suo:

Gli attori si sono alzati dai loro posti. Si sentono grida. D. [parola non leggibile]. Li hanno divisi. D. ordina agli attori: restez à vos places (CS, 115v)⁴².

Un timoniere dimostra di avere polso quando le acque sono tempestose. Nel testo del 1925 la variante non lascia tracce, ma non per questo può dirsi arbitraria.

40. Tilgher, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in "Il Tempo", 10 maggio 1921, da leggersi in Id., *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)*, cit., p. 128.

41. «IL DIRETTORE DI SCENA (*battendo le mani per richiamarli alla disciplina*). Via, via, smettetela! Ecco il signor Direttore!» (SP XXV, 947). Per l'influenza dello spettacolo di Pitoëff su quest'aggiunta all'edizione del 1925 si veda Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 65.

42. Riporto il testo nell'originale: «[...] Машинер // сбѣжались. Актеры // повствовали с мѣст- // крики. Д трекригол, // розняли их. Д. приказывает // актерам: Restez // à vos places!!».

Per lo spirito che l'anima, può essere avvicinata alla «riprensione» con cui, sin dalla prima edizione, il Capocomico sottrae i suoi Attori, segnatamente i giovani, alla fascinazione di una Salomè da caffè-concerto⁴³. Insomma la vera tragedia dei Personaggi non è la mancata assistenza di un regista 'illuminato', ma piuttosto il deliberato sottrarsi del palcoscenico, in particolare di chi vi dirige le prove, alle funzioni e alle competenze proprie di un tribunale. Situazione particolarmente terribile e disperata per il Padre che, facendosi avvocato di se stesso, ambisce a discolarsi. Garante soltanto dell'«effetto sicuro» (SP XXI e XXV, 1004 e 1022) della messinscena, il Direttore si astiene dal giudicare, si guarda bene dal tentare di dirimere controversie interpretative. Non vuole parteggiare per l'uno o per l'altro contendente. Un atteggiamento che emerge abbastanza chiaramente da questo frammento di conversazione:

IL PADRE. [...] E mi pare che di questo, chi sia chiamato a giudicar di noi, dovrebbe tener conto...

IL DIRETTORE. Si dà pensiero dei giudizi della critica, adesso, santo Dio? Lasci che dica! E noi pensiamo piuttosto a metter su la commedia, se ci riesce! (SP XXI, 998)⁴⁴.

Se i Personaggi, segnatamente il Padre e la Figliastra, danno l'impressione di voler fare il processo al loro passato, formulando accuse e difendendosene, il Capocomico invece non ha nessuna intenzione di chiamarli sul banco degli imputati. A lui interessa solo *provare* il loro dramma, non *giudicarlo*, cavarne le scene per uno spettacolo che riscuota consensi, non farne il pretesto per inchieste sulla crisi della famiglia borghese o per dispute filosofiche sui massimi sistemi. Cieco nei confronti della ragion d'essere metateatrale del dramma, il Capocomico si fa tutt'al più portavoce delle istanze della censura. Di più, viste anche le carenze e i ritardi della vita teatrale in Italia all'inizio degli anni Venti, non gli si può chiedere⁴⁵. Quel che manda a monte la mattinata di prove alla fine del terzo 'atto' non è l'impotenza coordinatrice del 'regista', ma la sua difficoltà a capire la vera natura della cata-

43. «IL DIRETTORE (*irato*). Silenzio! Si credono forse in un caffè-concerto» (SP XXI e XXV, 962).

44. Franco Vazzoler commenta con acutezza: «il giudizio di cui parla il Padre appartiene alla sfera morale, il Capocomico, nella sua ottica limitata al teatro, intende invece il giudizio dei critici drammatici». Cfr. L. Pirandello, *Così è (se vi pare); Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di F. Vazzoler, Mondadori Scuola, Milano 1990, p. 143n.

45. Riferendosi allo scrittore e utilizzando il linguaggio di Séailles, Pirandello in *Illustratori, attori e traduttori* (1908) sostiene che in lui l'opera è «provata [...] più che non sia giudicata». E più avanti: «L'attore [...] prova anch'esso e non giudica». Cfr. L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani e con un saggio di A. Pirandello, Mondadori, Milano 2006 (d'ora in poi SI), pp. 655-656. Anche quando solleva un dubbio circa l'attendibilità del «disgusto esasperato» (SP XXI e XXV, 1018) della Figliastra, il Capocomico non appare nelle vesti di severo giudice dell'eventuale cattiva coscienza del personaggio, ma in quelle «bonarie e conciliative» dell'uomo di teatro che ha a cuore le sorti della *pièce* e si preoccupa soltanto di garantirne la verosimiglianza psicologica. Abbassando il capo, la Figliastra crede invece di riconoscere la voce di un implacabile accusatore che da un pulpito moraleggiante si scagli contro di lei. Senza accorgersene Capocomico e Figliastra giocano la loro partita su piani molto diversi.

strofe finale, la sua *ambiguità* temporale⁴⁶. La commedia non naufraga sugli scogli di un'imperizia tecnica, ma su quelli, di «natura [...] filosofica» (PR, 655), ben più insidiosi, dell'indecidibilità del senso.

2. Più volte Pirandello ha dichiarato di considerare l'impegno drammaturgico una «parentesi» temporanea della sua attività di scrittore. Annunciando i *Sei personaggi*, nella già citata intervista del 1920, si augura di «chiudere finalmente la ormai lunga parentesi del suo teatro». Viene in mente la coeva strategia dell'*ultima* sigaretta di Zeno Cosini, formazione di compromesso che consente al nevrotico, nel romanzo sveviano del '23, di cedere alla tentazione, tacitando il senso di colpa. Dal canto suo Pirandello, che sente irresistibile la tentazione della scrittura drammaturgica fin dagli anni giovanili, ha il problema di tenere a bada il disagio, se non il senso di colpa, per la necessaria «degradazione» dell'opera teatrale sulle tavole del palcoscenico. Con i *Sei personaggi*, attraverso lo scontro tra Attori e Personaggi, egli teatralizza in qualche modo le ragioni di quel suo disagio, dando a vedere di voler seppellire con un'«ironica e disperata pietra tombale» le sue «tentazioni proibite di scrittore». Secondo Claudio Vicentini l'opera per ciò stesso acquista un «valore liberatorio»⁴⁷. Come una pietra su una fossa. Come il risveglio da un incubo. Su un altro piano se ne ha la conferma. Si legga l'affermazione che fa da incipit alla *confessione* di Pirandello sulla rivista "Comoedia" nel gennaio del 1925: «Ho scritto i *Sei personaggi in cerca d'autore* per liberarmi da un incubo». Con il titolo neutro di *Prefazione* la confessione accompagna il testo della commedia a partire dal volume bemporadiano del 1925, priva però della frase d'esordio appena citata⁴⁸. Il fatto è che i fantasmi dei sei personaggi non cessano di assillare Pirandello negli ultimi undici anni della sua vita. Al 1926 risale la pubblicazione di un suo prologo ad un racconto cinematografico per un film dai *Sei personaggi*; per questo stesso film, mai realizzato, lo scrittore si impegna in lunghe trattative, collabora a due sceneggiature. Lungi dal dissolversi, l'incubo si fa se mai ancora più ossessivo per il mancato appuntamento con il nuovo mezzo visivo⁴⁹. Quanto alla parentesi teatrale che avrebbe dovuto al più presto chiudersi, Pirandello, è appena il caso di ricordarlo, si sarebbe smentito in modo ancora più clamoroso.

Dopo che le luci sono state riaccese, fissata per la sera la ripresa del lavoro *routinier* con gli Attori, anche il Capocomico si illude, nel nuovo finale della commedia datato 1925, di aver chiuso una parentesi, di essersi liberato una volta per tutte

46. Per il trattamento del tempo nella *pièce* si veda G. Giudice, *L'ambiguità nei "Sei personaggi in cerca d'autore"*, in *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, Le Monnier, Firenze 1967, pp. 379-400.

47. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, cit., p. 71 (dove si leggono anche le ultime due citazioni).

48. Cfr. L. Pirandello, *Come e perché ho scritto i "Sei personaggi in cerca d'autore"*, in "Comoedia", 1 gennaio 1925, pp. 5-10. Sulla variante del testo di "Comoedia" richiama l'attenzione Antonella Di Nallo nel suo *I confini della scena. La fortuna di Pirandello attraverso "Comoedia" e altri saggi*, Bulzoni, Roma 2010, p. 41.

49. Cfr. F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 34-74 e pp. 203-238.

dalla triste famiglia. Illudendosi arriva a «rifiutare come liberato da un incubo» (SP XXV, 1046). Ma la ritualità ripetitiva del teatro è stata ormai sconvolta per sempre. La parentesi si riapre nel modo più inquietante. Tornano a riaffacciarsi i personaggi, instancabili *revenants*, «padroni reali» dello spazio teatrale, in grado di sfrattare, come ha ben visto Roberto Alonge, i teatranti, Capocomico incluso, semplici «affittuari della scena»⁵⁰. Per uno «sbaglio d'attacco», sulla tela che ha fatto da fondalino alla scena del giardino, un riflettore proietterà, «grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina» (SP XXV, 1047). Il suggestivo gioco di ombre cinesi, cui fa da supporto un «abbozzo di schermo cinematografico», mostra i Personaggi ormai pronti ad «essere tradotti in immagini filmiche»⁵¹.

50. Cfr. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 68. L'interpretazione di Alonge è suffragata anche da una recensione di Gino Rocca allo spettacolo del '25 all'Odescalchi. Il giornalista così commenta la condizione dei Sei: Pirandello «ha voluto che queste creature si sperdessero ultime nel finale: più tenaci e più vive della piccola gazzarra che le circonda». La recensione del 21 settembre 1925 si legge in A. d'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 144-146, in part. 145. Sul modo in cui le tenaci creature arrivano a sperdersi negli spettacoli del Teatro d'Arte getta luce Antoine: «Aus-sitôt que la scène est abandonnée par les comédiens, les personnages irrésistibles reparaissent en ombres chinoises sur le rideau du fond, la décroissance progressive de la lumière les fait évanouir pour rentrer dans le monde imaginaire d'où ils étaient sortis». Il brano, tratto da un articolo apparso su "L'Information" del 13 luglio 1925, è citato in R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France 1855-1940*, Colin, Paris 1959, p. 422. Antoine precisa che il gioco di illuminotecnica previsto dallo spettacolo italiano «rend au néant» i Personaggi, mentre la trovata dell'ascensore nel finale voluto da Pitoëff lascia pensare che essi riprendano «aillleurs leur vie tourmentée». Sembrerebbe da questa recensione che Pirandello capocomico, almeno nello spettacolo visto da Antoine, non seguiva fedelmente il finale contemplato nel testo del '25, laddove Padre, Madre e Figlio non spariscono nel nulla, ma rientrano lentamente dal «lato destro della tela» per fermarsi «a metà del palcoscenico» e «rimanere lì» come «forme trasognate» (SP XXV, 1047). Una postilla alla tesi di Alonge: nel corso delle prove Teatranti e Personaggi mutano il loro rapporto con il mondo del palcoscenico, disegnando nel testo una sorta di chiasmo. Direttore ed Attori sembrano perfettamente a loro agio nella prima scena a soggetto (la Prima Attrice si permette il lusso di arrivare in ritardo, perché «gioca in casa»; il Suggeritore fa del suo «cupolino» un confortevole rifugio), ma poi l'imprevista situazione che devono affrontare li disorienta («IL DIRETTORE. [...] Ma io non capisco più dove siamo!»: SP XXI e XXV, 964; «IL PRIMO ATTORE. [...] Ma dove siamo, insomma?»: SP XXI e XXV, 1001); i Personaggi al contrario sono all'inizio «sperduti» (SP XXI e XXV, 960) – si vedano in particolare le parole con cui la Figliastra vorrebbe assicurare la Bambina («[...] tu guardi smarrita [...] chi sa dove ti par d'essere!»: SP XXI, 987 e SP XXV, 1039) – ma alla fine appaiono come i nuovi incontrastati padroni della scena, occupandone esattamente il centro («a metà del palcoscenico»: SP XXV, 1045). L'esperienza dello spaesamento caratterizza anche la storia familiare. Già nel frammento «romanzesco» dei *Sei personaggi* il Padre avverte un profondo disagio a vivere in una città, «pulita e luccicante di vetri», del tutto incompatibile con il suo «desiderio inverecondo», quando invece avrebbe dovuto «trovarsi in mezzo a un bosco». Il frammento si legge in L. Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1965, pp. 1256-1258. Attorno al perno dell'erranza e delle sue conseguenze spaesanti ruota nella traduzione di Crémieux una parte importante dell'antefatto: se la Madre, dopo il licenziamento del segretario, si riduce ad «errer dans sa maison comme une pauvre bête perdue» (CS, 29), il Padre, non potendo più contare sulla presenza (e sul corpo) della Madre da lui scacciata, «errait dans l'appartement comme une mouche sans tête» (CS, 32-33). Nel testo pirandelliano si legge: «[...] vidi allora questa povera donna restarmi per casa come sperduta [...]» (SP XXI, 971); «[...] mi ritrovai per le stanze come una mosca senza capo» (SP XXI, 973). Il traduttore (un ebreo, si badi!) ribadisce la simmetria tra le due scene e vi proietta nel solito gioco speculare, ma in modo più evidente rispetto all'originale, la *quête* della trama maggiore.

51. S. Acocella, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori, Napoli 2006,

Si ricordi infine che nella prima edizione dei *Sei personaggi* il Padre parla di una «parentesi d'aberrazione nella sua vita» » (SP XXI, 974), della sua convivenza coniugale divenuta ad un certo punto intollerabile. La rottura è la liberazione da un «incubo», ma poi quest'ultimo cede il passo ad un'altra ossessione, al pensiero della nuova famiglia di lei. Una strana attrazione, sulla cui natura dovremo indagare, mantiene aperta la parentesi, ne dilata i confini a dispetto di ogni ragionevole aspettativa.

3. Alla fine del primo 'atto' il Capocomico accetta di «concertare» la commedia da fare, cedendo alle insistenze del Padre. Leggiamo nel testo di Pirandello:

IL DIRETTORE. Eh... quasi quasi, mi *tenta*... Così, per un giuoco... Si potrebbe veramente *provare*...

IL PADRE. Ma sì, signore! Vedrà che scene verranno fuori! Gliele posso segnar subito io...

IL DIRETTORE. Mi *tenta*... mi *tenta*. *Proviamo* un po'... Venga qua con me nel mio camerino. Vediamo, tentiamo... Forse potrà venir fuori veramente qualcosa di straordinario (SP XXI, 985, corsivo mio).

Crémieux traduce così:

74

LE DIRECTEUR. Heu... Vous me tentez presque... C'est une *expérience à faire*...

LE PÈRE. Mais oui, Monsieur le directeur. Et vous verrez les scènes qui sortiront de là... Je peux déjà vous les indiquer...

LE DIRECTEUR. Vous me tentez vraiment. Nous allons *essayer*... Venez un peu avec moi dans mon bureau [...] Voyons, *essayons*... Il pourrait sortir de là quelque chose de vraiment extraordinaire (CS, 48).

Il sottotitolo dei *Sei personaggi* – «commedia da fare», un'indicazione di genere destinata a cadere solo nell'edizione mondadoriana del 1933 – ricompare sulla bocca del Padre: «Guardino, guardino: la commedia è da fare» (SP XXI e XXV, 960). Crémieux fa riecheggiare quest'ultima battuta nelle parole con cui il Capocomico si mette in gioco, mostrandosi disponibile a soddisfare le richieste dei Personaggi. Se il Padre puntualizza: «Comprenez bien: la pièce est à faire» (CP, 15), il Capocomico ammette: «C'est une expérience à faire» (CS, 48). Del resto l'accordo tra Padre e Capocomico non sarebbe possibile senza una comune tendenza alla sperimentazione. Traducendo la strana frase trovata in sua scusa dal Padre, Crémieux punta su questo tipo di simmetria: «Il va vous parler du Démon de l'*Expérience*» (CS, 23, corsivo mio). Alcune delle più coraggiose aperture al nuovo nei *Sei perso-*

p. 46. Andando a ritroso nella bibliografia, ci si imbatte nelle acute osservazioni di Paolo Puppa: «Dai *Sei personaggi* [...] ai *Giganti della montagna*, passando per *Questa sera si recita a soggetto*, cresce sorprendentemente la presenza della *camera oscura*, dell'*oeil vivant* della cinepresa, tanto disprezzata e temuta al contrario al tempo dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* [...]». Cfr. P. Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1987, p. 27. Ma già Umberto Barbaro nel 1937 scriveva che i *Sei personaggi*, più che di un autore, sono «in cerca di un cinematografo».

naggi sono firmate dal Capocomico e dal Padre. Al primo Pirandello affida il compito di ridisegnare il ruolo del Suggestore, lasciando intendere la necessità della sua eliminazione⁵². Un modo nuovo di fare teatro, e insieme antichissimo, se la «realizzazione scenica improvvisa» (PR, 657) tentata dal Capocomico, basata su una semplice «traccia» (SP XXI e XXV, 985), appena uno schema della «commedia da fare», richiama la tradizione dei «Comici dell'Arte» (SP, XXI e XXV, 986) che l'Attore Giovine espressamente ricorda alla fine del primo 'atto'⁵³. All'iniziativa del Padre si deve invece la trovata dei cappellini e la sorprendente teatralizzazione del settimo Personaggio. Si legge nella *Prefazione* del 1925 che la «fantastica nascita» di Madama Pace è «sostenuta da una vera necessità», ma nello stesso testo, poche righe sopra, si fa presente che «nulla in questa commedia esiste di posto e di preconconcetto: tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è *tentativo improvviso*» (PR, 665, corsivo mio). In effetti, preparando l'apparizione di Madama Pace, il Padre non esibisce la sicumera del mago, ma piuttosto l'umiltà del ricercatore disposto a verificare in laboratorio la bontà di una sua ipotesi. Come dire che l'espedito dell'evocazione medianica è messo alla *prova* del palcoscenico:

IL PADRE. Ecco, signore: *forse*, preparandole meglio la scena, attratta dagli oggetti stessi del suo commercio, *chi sa* che non venga tra noi... (SP XXI e XXV, 1000, corsivo mio).

Crémieux rende più coeso e più ricco un campo semantico già presente nel testo originario. Si rileggano le battute del Capocomico, le si metta a confronto con la definizione che nel Tommaseo-Bellini si dà di *esperire*: «*provare non per dimostrare, ma per tentare, far saggio*»⁵⁴. Che poi è esattamente quello che fa l'Autore negli anni della grande guerra, decisivi, come egli stesso osserva, per la gestazione del capolavoro. Così ricorda Pirandello in un articolo su "Le Temps" nel luglio del 1925:

C'est exactement pendant la guerre que j'ai éprouvé l'impossibilité de m'appliquer avec calme et sérénité, je ne dis pas seulement à des travaux de longue haleine, mais même à la création de brèves nouvelles⁵⁵.

52. Per bocca del Capocomico, con intenzioni parodistiche, Pirandello capovolge il ruolo del Suggestore: «IL DIRETTORE. Lei segua le scene, man mano che saranno rappresentate, e cerchi di fissar le battute, almeno le più importanti» (SP XXI, 993-994). Sulla battaglia che Pirandello conduce al tempo dei *Sei personaggi* per la verità e la naturalezza nella recitazione si sofferma Dario Niccodemi nel suo *Tempo passato*, Treves, Milano 1928, pp. 86-87.

53. Sulla fascinazione operata su Pirandello dal mito della Commedia dell'Arte, sulle rilevanti tracce di questo mito nella trilogia metateatrale e negli ultimi scritti sul teatro, si veda G. Romei, *Un intervento poco conosciuto di Luigi Pirandello: Prefazione a E. Levi, Lope de Vega e l'Italia*, in "Rivista di studi pirandelliani", n. 8-9, giugno-dicembre 1992, pp. 95-97.

54. Cfr. la voce *Esperire* in N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, vol. II, parte I, Unione tipografico-editrice, Torino 1869, p. 558.

55. L. Pirandello, *En confidence*, in "Le Temps", 20 luglio 1925 (traduzione di B. Crémieux). Così ri-traduce Claudio Vicentini, al quale va il merito di aver per primo richiamato l'attenzione su questo

Un'eccitante stramberia

Per il Padre il campo di applicazione privilegiato degli esperimenti non è il palcoscenico, ma la sfera degli affetti, il rapporto con i familiari. Se la decisione di sposare una donna di umili origini e di affidare il Figlio ad una contadina perché gli faccia da balia si spiegano con le sue «aspirazioni a una certa solida sanità morale» (SP XXI e XXV, 972), il ripudio della Madre gli è dettato direttamente dal «Demone dell'Esperimento» (SP XXI e XXV, 967). Ad una lettura approfondita quest'apparente stramberia⁵⁶ rivela la sua malsana carica erotica. La versione di Crémieux anche in questo caso si rivela preziosa ai fini dell'interpretazione.

Intanto il traduttore scandisce con enfasi il momento in cui il Padre ammette di aver costretto la Madre a lasciare il tetto coniugale. Se Pirandello si limitava a fargli dire: «È vero, signore. Fui io» (SP XXI e XXV, 966), Crémieux rimpolpa la battuta così: «C'est parfaitement exact, monsieur! C'est moi qui l'ai voulu» (CS, 22). Dal canto suo Pitoëff alleggerisce la prima parte della frase, sostituendola con «Oui, oui, c'est vrai»⁵⁷, ma poi prescrive al termine della battuta una «pausa» (CS, 22). Solo nel 1933, in occasione dell'edizione mondadoriana della commedia, Pirandello si deciderà ad adottarla (cfr. SP XXXIII, 966). Lo spettacolo parigino esercita un'influenza duratura, che si fa sentire anche a distanza di anni. È possibile porre la variante in un rapporto di simmetria con altre due pause del secondo e del terzo 'atto', altrettanto sofferte stazioni del «calvaire» (CS, 92) familiare⁵⁸, poste in corrispondenza del «pianto perduto» della Madre e dei «singhiozzi» della Figliastra (cfr. SP XXI e XXV, 1019 e SP XXXIII, 1045). Ma si dà vera simmetria solo grazie al copione, perché è solo Pitoëff (e non Pirandello) a giustificare la pausa da lui introdotta con la commozione dei Personaggi coinvolti nella discussione. Si legga la sua annotazione:

Pausa: M. piange silenziosamente. L. – anche. P. si è alzato, vuole dire qualcosa, non riesce, si è seduto (CS, 22)⁵⁹.

Un'altra annotazione del regista insiste sul pathos che rende difficoltoso il recupero della parola da parte del Padre:

articolo: «È esattamente durante la guerra [...] che ho *sperimentato* l'impossibilità di applicarmi, con calma e serenità, non dico a lavori di ampio respiro, ma addirittura alla creazione di brevi novelle» (corsivo mio). Cfr. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, cit., p. 56.

56. Nella *Prefazione* la Madre immagina che la «smania di aver vita da cui sono assaliti il marito e la figlia» sia «una delle solite incomprensibili stramberie» di un «uomo tormentato e tormentatore» (PR, 662). Il lettore non deve commettere l'errore di adottare la prospettiva ingenua della Madre.

57. Sul copione la prima parte della battuta del Padre è cancellata e corretta. Ipotizzo un intervento del regista, piuttosto che un ripensamento del traduttore. Ad ogni modo nella traduzione apparsa su rivista è ripristinata la lezione originaria (cfr. Crémieux 1923, 5).

58. Pitoëff interpreta in senso cristologico la «passione» (SP XXI e XXV, 1020) sofferta da tutta la famiglia, quella di cui parla il Padre verso la fine del secondo 'atto'.

59. M. sta per la Madre; L. per la Figliastra, così siglata perché interpretata da Ludmilla Pitoëff, la moglie del regista; P. per il Padre. Riporto il testo nell'originale: «Пауза: М. Плачет тихо. Л. – тоже. Р. Встал // что-то хочет сказать, не может, с'ёл».

Quando gli Attori si sono seduti – pausa. P. si è alzato, ha deciso di parlare, ha spostato la sedia verso il tavolo, si è avvicinato al tavolo, meccanicamente ha preso qualcosa da esso, ha girato questo qualcosa e rimesso a posto. Si prepara a parlare. È molto emozionato, chiude gli occhi con la mano. Il Figlio si avvicina, lo guarda. P. sposta la mano dagli occhi. Vuole iniziare di nuovo a parlare (CS, 22v)⁶⁰.

Pitoëff anticipa qui il lavoro con cui Giorgio De Lullo quaranta anni dopo libera Pirandello dall'«etichetta di autore cerebrale, mostrando [...] il risvolto assai umano, doloroso, straziante delle creature pirandelliane»⁶¹.

Nel corso del dialogo, poco prima della pausa di commozione, il Padre aveva giustificato l'assenza sul palcoscenico del segretario, il nuovo compagno della Madre:

Ma [il segretario] non è qui, veda, non già perché sia morto. Non è qui perché – la guardi, signore, per favore, e lo comprenderà subito! – Il suo dramma non poté consistere nell'amore di due uomini, per cui ella, incapace, non poteva sentir nulla – altro, forse, che un po' di riconoscenza – (non per me: per quello!) – Non è una donna; è una madre [...] (SP XXI e XXV, 965).

Si presti attenzione all'infedele traduzione:

Le Père – S'il n'est pas ici, ce n'est pas parce qu'il est mort. Il n'est pas ici – regardez cette femme, Monsieur, je vous en prie, et vous comprendrez tout de suite pourquoi. Le drame de cette femme n'a pas été d'aimer deux hommes. Elle était incapable d'une grande passion. Tout ce qu'elle sentait, c'était peut-être un peu de reconnaissance – non pas pour moi, pour l'autre. Ce n'est pas une amante, c'est une mère! (CS, 20)

Crémieux scava nell'inquietudine del Padre, nelle «cause vere»⁶² che lo hanno portato a cacciare di casa la Madre, esplicitando quel che in Pirandello è ricoperto e protetto da una patina linguistica di perbenismo e di *pruderie*. Si noti la sostituzione: al posto di «Non è una donna» (SP XXI e XXV, 965), si ha nella versione in francese il più circostanziato e inequivocabile «non è un'amante». Lo scoglio sul quale naufraga il *ménage* coniugale è la mancata intesa sessuale. La donna non è un'amante, almeno non è un'amante capace di soddisfare il marito. Grazie ad uno strategico spezzettamento della frase il risentimento di quest'ultimo arriva ad assolutizzare la frigidità della donna: se nel testo di partenza ella «non poteva sentir nulla» per i due uomini che ha avuto, nella traduzione di Crémieux «cette femme»

60. Nella lingua originaria: «Когда акт. ушлись пауса. П. встает, // рѣшился говорить, отставил стул к // столу, подошел к столу, машинально // что-то взял с него, повертел, положил обратно. // Готовится говорить. Очень взволнован. // Скрывает глаза рукой Сын под- // Скрывает глаза рукой Сын под- // Скрывает глаза рукой Сын под- // говорит».

61. Alonge, *Le messinscène dei "Sei personaggi in cerca d'autore"*, cit., p. 76. Si veda anche A. Ben-
toglio, *Sei personaggi in cerca d'autore per Giorgio De Lullo*, ETS, Pisa 2007, in part. pp. III-III.

62. Nel saggio *L'umorismo*, fin dall'edizione del 1908, si parla di «cause vere che muovono spesso questa povera anima umana a gli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili [...]». Cfr. SI, p. 945.

senz'altro «était incapable d'une grande passion». Ma l'allontanamento coatto della Madre ha insieme il significato di una punizione e di un'iniziativa 'terapeutica'. Segretamente il Padre nutre la speranza di ravvivare sul piano erotico le sue giornate, spingendo la moglie tra le braccia del segretario e riservando per sé il ruolo di *voyeur*. Quando protesta il suo candore, definendo «puro, puro [...] senza il minimo secondo fine» (SP XXI e XXV, 973) l'interessamento verso la nuova famigliola, egli mente sapendo di mentire. Sono le *fantasie triangolari* a rendere luciferina la natura del suo esperimento. Il palinsesto religioso proposto da Artioli va adattato al torbido erotismo della situazione, identificando il frutto proibito dell'albero del bene e del male con i piaceri della perversione⁶³. Se della sua vita segreta il Padre fa venir «fuori quel tanto che è necessario» e che è compatibile con un moralismo di facciata, più ostentato che realmente sentito e praticato, Crémieux, con la sua libera traduzione, dà l'impressione di voler fare intendere ai lettori «pure in quel poco [...] tutta l'altra vita che resta dentro!» (SP XXI e XXV, 1017).

Può essere utile a questo punto chiamare in causa l'unico testo teatrale scritto da Crémieux, *Ici l'on danse*, una *pièce* che meriterebbe maggiore attenzione di quanto non abbia avuto finora, non fosse altro perché è stata tradotta da Pirandello e rappresentata per la prima volta dalla compagnia del Teatro d'Arte da lui diretta nell'aprile del 1926. Si può dire che l'accoglienza poco favorevole di pubblico e di critica l'ha stroncata sul nascere, condannandola ad un lungo, ingiusto oblio. Non mi riesce a persuadere Anna Frabetti, la studiosa che pure ha avuto il merito di segnalarla recentemente, quando afferma che il duplice ruolo giocato da Pirandello in questa circostanza, di traduttore e di *metteur en scène*, sia da interpretare, visto l'esito così poco convincente della rappresentazione, come un semplice omaggio al lavoro di traduzione che dell'opera pirandelliana Crémieux stava facendo da qualche anno, contribuendo in maniera decisiva alla fortuna del drammaturgo siciliano in Francia⁶⁴. Credo invece che quest'ultimo sia stato attratto dal testo di Crémieux per l'inconscia soddisfazione di condividere con il suo traduttore un'audace immaginazione erotica. In attesa che salti fuori il copione della misconosciuta commedia, ci si può avvalere del materiale che d'Amico e Tinterri hanno raccolto frugando negli archivi. Innanzitutto un segmento della trama ricavata dalle recensioni allo spettacolo:

[...] Maurizio, reduce di guerra [...] per movimentare la vita coniugale ha deciso di ingelosire e, a tal fine, spinge la giovane moglie Berta tra le braccia di ballerini occasionali di ogni razza⁶⁵.

Lo scambio delle coppie nel ballo può essere anche un modo per «ingelosire»,

63. Cfr. Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., p. 135. Del resto l'interpretazione sessuale del peccato originale, attestata già nelle pagine di Filone Giudeo, anima un dibattito secolare. Cfr. A. Gerbi, *Il peccato di Adamo ed Eva*, a cura di S. Gerbi, Adelphi, Milano 2011.

64. Cfr. Frabetti, *Le magicien italien*, cit., pp. 76-84, in part. p. 83.

65. D'Amico, Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 198.

per provare il piacere torbido del terzo escluso. A volte la romanticheria del ballo è appena una velatura che mal cela l'edonismo cinico dello sballo⁶⁶. Ad ogni modo non è «sciocco», come invece pensa ingenuamente Gigi Michelotti, il recensore della commedia di Crémieux sulla “Stampa”, chi «avendo il possesso del tesoro, lo mette a disposizione degli ignoti»⁶⁷. Da questo stesso cronista veniamo a sapere che Pirandello aveva «premessso» a *Qui si balla* una «breve illustrazione». Se ne riporta uno stralcio, avvertendo il lettore che la fonte giornalistica cui si attinge non è suffragata da altre testimonianze:

Luigi Pirandello [...] ha detto essere stata intenzione del Crémieux rappresentare il contrasto di tre generazioni e di ognuna di esse mostrare la debolezza. Tre generazioni: l'una che nel sentimento crede e al sentimento uniforma i suoi atti, gli uomini che oggi sono sulla sessantina; l'altra che dalle ragioni del cuore prescinde e considera ogni atto della vita come un esperimento e non distingue il bene dal male, i giovani di vent'anni; la terza, rappresentata dagli uomini che sono sulla quarantina che pensano come i vecchi e agiscono come i giovani: sui sentimenti ragionano e non ne traggono che della pena. In realtà, questo contrasto che Pirandello ha illuminato con chiarezza nella commedia del Crémieux risulta poco evidente⁶⁸.

Sarebbe difficile incasellare l'umanità dei *Sei personaggi* nel quadro generazionale tracciato da Pirandello nel giugno del 1926 dinanzi al pubblico torinese di *Qui si balla*. Nonostante sia sulla «cinquantina» (SP XXI e XXV, 954), come indica la didascalia di presentazione dei Personaggi, per stile di vita e temperamento il Padre ha molto da spartire con i cinici «giovani di vent'anni» rappresentati nella commedia di Crémieux. Intanto egli confessa di non saper resistere agli impulsi della sua carne ancora viva, pur sapendo che alla sua età «nessuna donna più gli può dare amore» (SP XXI e XXV, 976). La Figliastra lo accusa impietosamente di essere stato capace di buttare via «tutto l'ingombro “umano” d'ogni casta aspirazione, d'ogni puro sentimento» (SP XXI e XXV, 977), di aver semplificato bestialmente la vita. Ma soprattutto, proprio come il Maurizio di *Qui si balla*, il Padre decide di 'ingelosire' e a questo scopo allontana da sé la Madre. Che poi il sentimento, coniugato ad un invito ardore dei sensi, non paghi e condanni ad inenarrabili sofferenze chi vi crede e vi si uniforma, lo sperimenta sulla propria pelle il quasi sessantenne Piran-

66. Probabilmente è proprio l'accorto dosaggio di poesia dell'amore e di prosa dei sensi a sedurre Pirandello, spingendolo ad inserire *Qui si balla* nel repertorio del Teatro d'Arte. Lo scrittore siciliano giudica invece inaccettabili (e assolutamente non adattabili a Marta Abba) le commedie di Bernstein in cui le stesse fantasie triangolari sono rappresentate senza ombra di poesia. Cfr. I. Pupo, *Come su un letto di Procuste. A proposito di una lettera inedita di Pirandello a Gentile*, in “Angelo di fuoco”, II, n. 4, 2003, pp. 79-89 e R. Alonge, *Francia: il caso “Mélo” di Bernstein*, in *Quel che il teatro deve a Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Metauro, Pesaro 2010, pp. 109-117.

67. G. Michelotti, *Qui si balla*, in “La Stampa”, 8 giugno 1926, p. 8.

68. *Ibid.* Questo brano della recensione è riportato in d'Amico, Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 199.

dello nell'ultimo decennio della sua vita, a partire da una misteriosa «atroce notte passata a Como» proprio con un'interprete di *Qui si balla*.

Un nuovo profitto di vita, un accrescimento di evidenza

Recensendo la 'prima' parigina dei *Sei personaggi* già Artaud nel 1923 si era mostrato consapevole dell'importanza dei rinvii speculari all'interno della *pièce*:

Ed è come un gioco di specchi in cui l'immagine iniziale si assorbe e rimbalza ininterrottamente, cosicché ogni immagine riflessa è più reale della prima e il problema non cessa di porsi⁶⁹.

Ci siamo chiesti cosa Artaud avesse voluto intendere precisamente con queste parole. Ad essere messa a tema sembrerebbe una climax ottenuta per successivi 'indurimenti' dell'immagine speculare, attraverso una sorta di intensificazione del grado di realtà della rappresentazione. Il rapporto tra due importanti momenti 'filosofici' del testo si presta ad essere interpretato proprio in questi termini. Si cominci da questo scambio, subito dopo l'ingresso dei Personaggi:

saggi

80

Il DIRETTORE. Ma mi facciano il piacere d'andar via, perché qua non abbiamo tempo da perdere coi pazzi!

Il PADRE (*ferito e mellifluo*). Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinita assurdità, che sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere.

Il DIRETTORE. Ma che diavolo dice?

Il PADRE. Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario: cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare, che se pazzia è, questa è pur l'unica ragion d'essere del loro mestiere. (*Gli attori si agitano, sdegnati*).

Il DIRETTORE (*alzandosi e squadrandolo*). Ah sì? Le sembra un mestiere da pazzi, il nostro?

Il PADRE. Eh, far parer vero quello che non è; senza bisogno, signore, per giuoco... Non è loro ufficio dar vita sulla scena a personaggi fantasticati?

Il DIRETTORE. [...] Ma io la prego di credere che la professione del comico, caro signore, è una nobilissima professione! Se oggi come oggi i signori commediografi nuovi ci danno da rappresentare stolide commedie e fantocci invece di uomini, sappiano che è nostro vanto aver dato vita – qua, su queste tavole – a opere immortali! [...]

Il PADRE. [...] Ecco! Benissimo! A esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! *Meno reali, forse; ma più veri!* [...] (SP XXI, 956-957, ultimo corsivo mio).

Qui in discussione è il *gioco* condotto dai comici, quel che lo fa apparire come una *pazzia*. Su questo sfondo semantico si colloca e va interpretata la battuta finale del

69. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G.R. Morteo e G. Neri, prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 1968, p. III.

Padre. Non bisogna fermarsi all'immediato contesto. Ai fini della comparazione – «meno reali, forse; ma più veri» – il riferimento a «quelli che respirano e vestono panni», agli uomini in carne ed ossa *tout court*, è meno importante del discorso sulla «professione del comico», sugli Attori in quanto tali. Il *di più di verità* che il Padre rivendica per sé e per tutti i personaggi fantastici presuppone la falsità e la convenzionalità della finzione scenica⁷⁰. I Personaggi sono *più veri* degli Attori chiamati a rappresentarne la parte⁷¹. Del resto, solo entro i confini di una polemica teatrale che risale ai tempi di *Illustratori, attori e traduttori* (1908) e giunge sino a *Teatro e letteratura* (1918), si comprende anche il rilievo, appena corretto dal beneficio del dubbio, con cui il Padre ombreggia il ritratto di chi nasce alla vita Personaggio. Si veda, nell'ultimo scritto teorico menzionato, pubblicato pochi anni prima dei *Sei personaggi*, lo stesso confronto tra Personaggio ed Attore, considerato però questa volta dalla parte di quest'ultimo:

[...] l'attore deve fare e fa per forza il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, *più reale e tuttavia men vero* il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale d'un palcoscenico. L'attore insomma necessariamente dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone e ad azioni che hanno già avuto un'espressione di vita ideale, qual è quella dell'arte, e che vivono e che respirano in una realtà superiore (SI, p. 1073, corsivo mio).

70. Alle proteste della Figliastra che vorrebbe rappresentare con piena «verità» la scena del mancato incesto, il Capocomico obietta: «Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua facciamo teatro! La verità, fino a un certo punto» (SP XXI, 1016). Giovanna Romei osserva che il «“di più” di verità» dei Personaggi «è capovolto dal Capocomico [...] nella “verità fino a un certo punto”, nella verità “concertata” di una “commedia da fare”, nella verità “anche vestita”, se pure con “le braccia – solo le braccia – nude»». Cfr. G. Romei, *Prefazione* a L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*, introduzione di N. Borsellino, Garzanti, Milano 1993, p. LXII.

71. Lo afferma esplicitamente il Padre: «Quale attrice fra loro rifarà poi Madama Pace? Ebbene: Madama Pace è quella! Mi concederanno che l'attrice che la rifarà sarà *meno vera* di quella – che è lei in persona!» (SP XXI e XXV, 1001-1002, corsivo mio). La verità del Personaggio è contrapposta alla falsità della finzione scenica dalla Figliastra nel suo struggente monologo rivolto alla Bambina: «[...] una vasca [...] Eh, finta, si sa! – Il guaio è questo, carina: che è tutto finto, qua! – Meglio immaginarsela; perché, tanto, se te la fanno, sarà di carta dipinta: di carta la roccia in giro, di carta l'acqua, di carta le piante... Ah, ma già forse a te, bambina, piacerebbe più una vasca finta che una vera; per poterci giocare, eh? Ma no! sarà per gli altri un giuoco; non per te, purtroppo, che sei *vera*, amorino, e che giuochi per davvero in una vasca vera [...]» (SP XXI, 988, corsivo mio). La battuta ricorda una pagina dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915), laddove il protagonista commenta la morte della tigre nel film della Kosmograph: «L'India sarà finta, la *jungla* sarà finta, il viaggio sarà finto, finta la *miss* e finti i corteggiatori: solo la morte di questa povera bestia non sarà finta». Cfr. L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, vol. II, Mondadori, Milano 1973, p. 576. Infine si tenga presente che il contrasto, su cui si intrattiene il Padre, tra le assurdità vere della vita e quelle verosimili dell'arte, è presente anche nell'articolo apparso sull'«Idea Nazionale» il 22 giugno 1921, dal titolo *Gli scrupoli della fantasia*, con cui Pirandello risponde alle reazioni della critica, poco più di un mese dopo la 'prima' romana. Cfr. L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, Mondadori, Milano 1973, p. 580.

Si consideri ora il frammento di conversazione che all'inizio del terzo 'atto' ri-propone la superiorità dei Personaggi. Vi si legge che questi ultimi sono *più reali*, oltre che più veri, del Direttore. Ci si trova di fronte ad una smentita o ad un'incongruenza nel tessuto della commedia? Forse che il Padre adotta all'inizio la strategia rassicurante delle mezze verità per assicurarsi più facilmente la disponibilità di un Direttore «impreparato a ricevere» (PR, 657) fantasmi? Innanzitutto bisogna tener presente che nel nuovo contesto gli Attori sono chiamati a rappresentare non più solo la loro categoria professionale, ma tutti gli uomini in carne ed ossa. È come se, dopo aver affrontato il problema squisitamente tecnico della traduzione scenica, dominante almeno fino a tutto il secondo atto, il testo di Pirandello nella parte conclusiva salisse un gradino, riconsiderando la *differenza ontologica* del Personaggio non più in relazione alle esigenze e ai limiti della messa in scena teatrale, ma alla «volubile naturalità» (SP XXV, 953) degli uomini che si incontrano nella vita quotidiana (quindi anche degli spettatori in sala)⁷². Ecco il brano in questione:

IL PADRE. [...] Quello che per loro è un giuoco d'arte, per noi è invece l'unica nostra realtà [...] Mi sa dire chi è lei?

IL DIRETTORE (*turbato, con un mezzo sorriso*). Come, chi sono? – Sono io!

IL PADRE. E se le dicessi che non è vero, perché lei è me?

IL DIRETTORE. Le risponderei che lei è un pazzo!

(*Gli Attori ridono*).

IL PADRE. Hanno ragione di ridere: perché qua si giuoca; (*al Direttore*) e lei può dunque obbiettarci che soltanto per un giuoco quel signore là (*indica il Primo Attore*), che è «lui», dev'esser «me», che viceversa sono io, «questo» [...].

IL DIRETTORE (*seccato*). Ma questo s'è già detto poco fa! Daccapo?

IL PADRE. No, no. Non volevo dir questo, infatti. Io la invito anzi a uscire da questo giuoco [...] che lei è solito di fare qua coi suoi attori; e torno a domandarle seriamente: chi è lei?

IL DIRETTORE. [...] Oh, ma guardate che ci vuole una bella faccia tosta! Uno che si spaccia per personaggio, venire a domandare a me, chi sono!

IL PADRE. Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser «nessuno» [...]

IL DIRETTORE (*risolvendosi a prenderla in riso*). Ah, benissimo! E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me!

IL PADRE (*con la massima serietà*). Ma questo senza dubbio, signore!

72. Siamo debitori per quest'interpretazione all'acuta recensione dei *Sei personaggi* che Eugenio Levi il 30 ottobre 1921 pubblica sul "Convegno": «[...] continuando nella loro missione umoristica» i sei personaggi «vengono a trovarsi in contrasto non più cogli attori in quanto tali, ma cogli attori in quanto uomini. // In altre parole la *realtà fantastica* del personaggio si sente in antitesi colla *realtà di fatto* dell'uomo che lo rappresenta. // L'antitesi qui colpisce anche noi, perché anche la nostra è una *realtà di fatto*; e quindi, mentre prima potevamo essere coi personaggi, ora siamo risospinti, come per un giuoco di luci, dalla parte degli attori; anzi la causa di costoro diventa la nostra». La recensione si legge in L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. Davico Bonino, cit., pp. 256-257).

IL DIRETTORE. Ah, sì?

IL PADRE. E credevo che lei lo avesse già compreso fin da principio.

IL DIRETTORE. *Più reale di me?*

IL PADRE. Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani... (SP XXI, 1025-1027, ultimo corsivo mio).

Se il Direttore capisce perfettamente dove vuole andare a parare il ragionamento del Padre, quest'ultimo sembra dimenticare di aver già proposto una definizione comparativa del Personaggio più modesta e di aver già sperimentato, in rapporto ad essa, l'incredulità del suo interlocutore⁷³. Ad ogni modo per il Padre non si tratta di ricominciare «daccapo», di tornare a sceneggiare per l'ennesima volta le vecchie tesi sull'impossibilità della traduzione scenica. Sul tappeto egli pone un'altra questione. Si interroga sullo statuto identitario del Personaggio, mettendo almeno provvisoriamente tra parentesi ogni considerazione sul gioco degli attori. In entrambi i momenti del suo discorso il Padre attinge ad una delle più importanti fonti dell'estetica pirandelliana, l'*Essai sur le génie dans l'art* di Gabriel Séailles. Da questo punto di vista potremmo dire con Enrico IV che anch'egli è portato a ripetere, nel rispetto di «tutte le tradizioni», «tutte le parole che si sono sempre dette». L'orientamento sulla parola altrui all'inizio si dà nel segno di una passiva ripetizione, di un ossequio incondizionato; poi, quando si tratta di affermare con accenti nuovi e da un'altra angolatura la super-realtà del Personaggio, il Padre si concede una deroga, introducendo una variante significativa nel sintagma citato. Per misurare la portata della svolta occorre ripercorrere, sia pure velocemente, le tappe di una lunga vicenda intertestuale. Partiamo allora dall'archetipo, il suddetto trattato di Séailles:

L'être réel trouve dans son milieu mille obstacles qui le contrarient; il est toujours limité, imparfait, déformé. L'art, c'est la vie dans sa liberté [...]. Par cela seul, le génie abstrait et concentre. Sans même y songer, par les seules lois de la spontanéité vivante, il rejete tout ce qui contrarie l'idée maîtresse, il groupe tout ce qui, en accord avec elle,

73. Nell'edizione del 1921 il Capocomico manifesta a più riprese la sua incredulità. Fin dall'inizio, quando «con finto ironico stupore» chiede al Padre: «E lei, con codesti signori attorno, è nato personaggio?» (SP XXI e XXV, 958). Successivamente mostra di non aver cambiato idea al riguardo, in una serie di battute poi espunte già nell'edizione del 1923: «IL PADRE. Ma se i personaggi siamo noi... IL DIRETTORE. E va bene: "i personaggi", poiché a lei fa ancora piacere di definirsi così» (SP XXI, 994); «IL DIRETTORE. [...] mi s'è presentato qui come un – diciamo così – "personaggio" creato da un autore che non volle poi cavare dai casi suoi un dramma, è vero? IL PADRE. È la pura verità, signore! IL DIRETTORE. La smetta, via! Nessuno di noi ci crede, perché non son cose – lo riconoscerà – che si possano credere sul serio» (SP XXI, 1028-1029); «IL DIRETTORE. [...] Lei eccede più di tutti, glielo dico io! IL PADRE. Io? dove? quando? IL DIRETTORE. Ma sempre! ma continuamente! Ma codesta pervicacia con cui s'ostina a farsi credere un personaggio!» (SP XXI, 1032). Le ultime due porzioni testuali citate sono successive alla battuta con cui il Padre si dichiara più reale del Direttore. Eliminando l'incredulità del Capocomico, in virtù della quale la realtà superiore delle creature dell'arte «resta tutt'al più un dubbio, non troppo giustificato», Pirandello ottiene di marcare la differenza tra i due gruppi dei Personaggi e degli Attori. Cfr. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, cit., p. 79.

lui donne plus de force et de richesse. [...] Elle n'est pas, comme la nature, mêlée de désordre, de contradictions [...] elle est un petit monde, où tout se tient et conspire. C'est en ce sens que le génie idéalise [...]. L'artiste idéalise, fait apparaître le général dans l'individuel, sans y songer, parce que l'art, étant une forme de la vie, simplifie, abstrait et concentre [...]. Les détails inutiles disparaissent; tout ce qu'impose la logique vivante du caractère est uni, concentré dans l'unité d'un être *moins réel et plus vrai*⁷⁴.

Negli ultimi anni dell'Ottocento, probabilmente per ragioni didattiche, Pirandello legge il testo di Séailles e ne appronta una parziale traduzione⁷⁵. L'ampio saccheggio che Pirandello saggista opera nei confronti dell'*Essai*, da sfrontato plagiatario che omette disinvoltamente di virgolettare e di citare in nota la fonte utilizzata, è stato ampiamente documentato da Gösta Andersson e, con riferimento al brano sopra citato, più recentemente, da Paola Casella⁷⁶. Restando fondamentalmente entro i confini del campo di indagine prescelto, né l'uno né l'altra richiamano l'attenzione sulla presenza di Séailles nelle metanovelle pirandelliane, nei testi che raccontano l'udienza concessa dallo scrittore ai Personaggi, 'canovacci' preparatori del capolavoro teatrale⁷⁷. Lo fa invece, a grandi linee, Claudio Vicentini in un libro importante e di piacevole lettura, che si gusta anche per l'accattivante stile 'narrativo', per il fatto che l'autore deliberatamente si sottrae a dettagliati accertamenti di natura intertestuale (con relativi riscontri bibliografici), ad indugi filologici che avrebbero appesantito il discorso, dirottandolo sui binari dell'accademia⁷⁸. Sentiamo allora quel che il «novellaro» fa dire a Leandro Scoto in *Personaggi* (1906):

[...] Ne sono una prova tutti i personaggi creati dall'arte. Alcuni han pur troppo vita efimera; altri immortale. Vita vera, *più vera della reale*, sto per dire!⁷⁹

74. G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Félin Alcan, Paris 1897², pp. 179-180 (corsivo mio).

75. La traduzione è stata pubblicata da Alfredo Barbina nel suo *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 235-288 (alle pp. 257-258 si legge, nella versione pirandelliana, il brano di Séailles citato). Il trattato di Séailles esce per la prima volta nel 1883, ma ci sono buone ragioni per ritenere che Pirandello abbia letto la seconda edizione datata 1897.

76. Cfr. G. Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist & Wiksell, Stoccolma 1966, pp. 142-224 e P. Casella, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Cadmo, Fiesole 2002, pp. 209-236, in part. p. 234.

77. Nel libro della Casella il debito contratto da Pirandello verso il sintagma di Séailles è parzialmente documentato, essendo citato solo il brano di *Illustratori, attori e traduttori* in cui si afferma che l'attore rende «più reale e tuttavia men vero» il personaggio creato dal poeta (ivi, p. 233). Dal canto suo la Lorch mette a confronto il brano di *Illustratori, attori e traduttori* e la battuta con cui il Padre nel primo 'atto' afferma la superiorità del Personaggio su «quelli che respirano e vestono panni», ma ignora Séailles e la possibilità di tracciare, a partire dal suo trattato, una filiera intertestuale. Lorch, *The 1925 text of "Sei personaggi in cerca d'autore" and Pitoëff's production of 1923*, cit., pp. 42-43.

78. In un capitolo del libro di Vicentini si parla dell'influenza di Séailles sulla concezione pirandelliana del Personaggio, sui discorsi di Leandro Scoto (in *Personaggi*) e del dottor Fileno (in *La tragedia di un personaggio*). Cfr. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, cit., pp. 36-52, in part. p. 39 e p. 41 (dove si cita il sintagma che Pirandello eredita dal trattato).

79. L. Pirandello, *Personaggi*, in Id., *Novelle per un anno*, vol. III, t. II, cit., p. 1478 (corsivo mio).

Riecheggia qui parzialmente la formula con cui si chiude il brano di Séailles, ma il suo inserimento nel nuovo contesto non sarebbe concepibile senza tener conto di due importanti novità nella concezione pirandelliana dell'arte. Le ha illustrate assai bene Vicentini. Innanzitutto c'è uno spostamento del baricentro della teoria estetica ereditata dal Romanticismo (oltre che da Séailles, anche da Goethe e da Capuana), nel senso di un'attribuzione ai *personaggi* delle qualità e delle prerogative che quella teoria assegnava all'*opera d'arte*. Il Personaggio, secondo Leandro Scoto, è *più vero* delle creature del mondo naturale, laddove in Séailles questo primato spettava all'*opera d'arte*. Secondariamente la formula comparativa – «moins réel et plus vrai» – ha reciso ogni legame, anche sottinteso o implicito, con il contesto originario, quello in cui si parla dell'arte che semplifica, astrae e concentra. Basta leggere, per rendersene conto, la prima parte della novella, laddove Pirandello, in anticipo sull'*Umorismo* (1908), accusa quel piccolo Padreterno che è l'artista ordinario di buttare via la terra e di presentare ai lettori solo l'oro, senza tener conto che «l'oro, in natura [...] si trova frammisto alla terra». L'artificio di laboratorio con cui l'artista concentra e semplifica è del tutto estraneo ai fatti e ai caratteri della vita reale. L'umorista ha il merito di accogliere nella sua opera l'«impreveduto che è nella vita» e l'«abisso che è nelle anime»⁸⁰. L'operazione di innesto della formula di Séailles sul tronco della metanovella pirandelliana ottiene di conciliare alcune suggestioni dell'estetica romantica con le istanze dell'arte umoristica⁸¹. Un ibrido culturale che rimbalza anche nel discorso del Padre nei *Sei personaggi*. A fargli da battistrada, dopo Leandro Scoto, è il dottor Fileno in *La tragedia di un personaggio* (1911). Ascoltiamolo mentre nello studio dello scrittore perora la causa di gente come lui:

Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; *forse meno reali, ma più veri!*⁸²

Per la consapevolezza della condizione privilegiata del Personaggio e per il fraseggiato chiamato a farne partecipe l'interlocutore, il dottor Fileno è il doppio narrativo del Padre. Se nel racconto vi è solo un cenno alle difficoltà della vita materiale che «ostacolano, deformano, immiseriscono ogni esistenza»⁸³, sicché Pirandello non ha l'opportunità di contrapporre all'artista ordinario l'umorista, nel testo teatrale le componenti 'umoristiche' della vicenda – le «incongruenze» (SP XXI, 972) che fanno soffrire il Padre e lo rendono con ogni evidenza «vivo»; «tutto

80. Ivi, pp. 1474-1475 e *L'umorismo* (1908), in SI, p. 947.

81. Spiega benissimo Vicentini: «I personaggi possono senz'altro riprodurre l'aspetto, la psicologia e tutta quanta la vita interiore degli individui umani, rispecchiarne la scissione e la disgregazione, e quindi assumere un atteggiamento e una gestualità contraddittori, slegati, come quelli delle persone vere. Ma la loro costituzione intima, segreta, resta comunque solida, coerente, perfetta. È dunque diversa, estranea, a quella degli uomini». Cfr. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, cit., p. 171.

82. L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, vol. I, t. I, Mondadori, Milano 1985, p. 821 (corsivo mio).

83. Ivi, p. 822.

ciò che nell'intimità con se stessi si passa d'inconfessabile» (SP XXI e XXV, 976), il *double ignoble* a causa del quale esplode un «dramma [...] impreveduto e violento» (SP XXI e XXV, 976) – non impediscono al portavoce del credo estetico pirandelliano di proclamare la superiorità del Personaggio. Di proclamarla non una volta per tutte, ma gradualmente e dando l'impressione di voler correggere il tiro alle sue stesse parole, ampliandone e potenziandone il senso. Si può allora identificare una struttura da 'giallo' o da enigma metafisico dei *Sei personaggi*, che si articola per tappe e trova il suo compimento nella menzionata scena del terzo 'atto'. Su quest'ultima punta decisamente Pitoëff nell'interpretazione della *pièce*. Ecco un passaggio decisivo delle sue riflessioni:

«La nature se sert de l'imagination humaine pour continuer sur un plan plus élevé son travail de création», dit le Père. Ces six personnages sont la création de cette imagination humaine. Et le conflit éclate par la rencontre de cette création – précisons – de ces six personnages – avec les hommes, creatures de la Nature. Evidemment pour nous, nous sommes les êtres réels, tandis qu'eux ne sont que la *fiction*. C'est nous qui entendons ainsi les choses. Mais pour les personnages, c'est le contraire: ce sont eux qui sont immuables, éternels dans leur réalité impalpable, alors que les hommes ne touchent et ne respirent qu'une réalité destinée à un changement perpétuel: une réalité fugace et passagère, une «illusion de réalité dans la comédie vide de l'existence»...⁸⁴

saggi
86

Si badi che in quest'illustrazione della quintessenza dei *Sei personaggi* il regista franco-russo non nomina mai gli Attori o la loro recita sul palcoscenico. Il problema della traduzione scenica non è neppure accennato, mentre si dà il massimo rilievo al divario tra i Personaggi, creature dell'Arte, e gli uomini, creature della Natura, tra la *realtà* dei primi e l'*illusione* di realtà in cui sono immersi i secondi⁸⁵. Allestendo i *Sei personaggi* Pitoëff scava in questo divario, con un'oltranza sperimentale che arriva in un primo momento a 'disorientare' lo stesso Pirandello. Sulle soluzioni che Pitoëff attua nella riscrittura scenica si è scritto molto. Basti qui ricordare quella del montacarichi che permette di gerarchizzare fin da subito, attraverso un'accorta utilizzazione dello spazio scenico, in un gioco di *alto* e di *basso*, il rapporto tra i due gruppi che entrano in collisione. Pirandello assiste allo spettacolo e se ne lascia condizionare. Non ripropone passivamente le soluzioni del regista francese, ma, arricchendo il testo di «nuovi dettagli»⁸⁶ nell'edizione del 1925,

84. Pitoëff, *Notre théâtre*, cit., pp. 44-45.

85. Non dobbiamo tuttavia inferire che Pitoëff sia stato del tutto insensibile al contrasto tra i Personaggi e gli Attori in quanto tali. Nella scena in cui la Madre grida il suo orrore, impedendo a Padre e Figliastro di consumare l'incestuoso rapporto, Pirandello in didascalia sottolinea lo «sgomento» degli Attori, oltre alla soddisfazione del Direttore «ammirato e convinto» (SP XXI e XXV, 1021). Pitoëff punta invece sull'ossimoro emozionale e sulla spettacolarizzazione del tragico. Infatti annota: «Gli Attori corrono verso i Personaggi, applaudono e gridano bravo!!!» (CS, 92). Riporto il testo originale: «Act. бѣгут к Pers. // хлопают, кричат // bravo!!!».

86. Il pubblico che gremì la sala dell'Odeskalchi per la 'prima' dei *Sei personaggi* il 18 maggio 1925 apprese da un volantino quadrilingue che la commedia sarebbe stata rappresentata in una nuova edi-

mostra di averne capito e accettato la lezione. Roberto Alonge osserva che a quest'altezza cronologica Pirandello, scrivendo il nuovo finale, quello in cui i Personaggi sfrattano dallo spazio scenico il Capocomico atterrito, ottiene di riorientare la *pièce* nella stessa direzione che gli aveva fatto imboccare la *trouville* del montacarichi, senza per questo dover rinunciare alla propria autonomia creativa⁸⁷. Allo stesso «senso profondo della commedia» (SP XXV, 953) va ricondotta la prescrizione delle maschere e degli abiti con «volume quasi statuario» (SP XXV, 954)⁸⁸ per i Personaggi, allo scopo di farli apparire non come «fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili» (SP XXV, 953). A fronte di un vistoso lavoro di accumulo sull'effetto di realtà o di super-realtà dei Personaggi persiste il «movimento a crescere» dei sei intrusi, la climax nello svelamento della natura profonda del Personaggio. Le due scene 'speculari' che ho citato si ritrovano nel testo del 1925 senza variazioni di rilievo. Sul loro rapporto getta luce un passo della *Prefazione*:

[...] coglievano certi momenti della mia giornata per riaffacciarsi a me nella solitudine del mio studio, e or l'uno or l'altro, ora due insieme, venivano a tentarmi [...]. Per un momento io mi lasciavo vincere; e bastava ogni volta questo mio condescendere, questo lasciarmi prendere per un po', perché essi ne traessero un nuovo profitto di vita, un accrescimento di evidenza [...] (PR, 656).

Se si pensa che anche il Direttore si lascia vincere e «prendere per un po'» dai sei personaggi, quel che prima si era interpretato come una mossa diplomatica da parte del Padre o come l'esito difforme di un suo discorso diversamente impostato, alla luce di questo brano mi sembra certificare un «profitto di vita» ottenuto grazie al vivo interessamento di colui che ha preso il posto dell'Autore. L'impressione che Artaud ricava dalla messa in scena di Pitoëff – l'«immagine riflessa è più reale della prima» – è confermata da Gabriel Boissy, spettatore a Parigi nel 1925 dei *Sei personaggi* nella messinscena del Teatro d'Arte diretta da Pirandello:

Si bien que, par instants, les Six, plutôt que les «personnages» abandonnés par un auteur, deviennent de véritables «vivants»; mais de vivants plus proche de la vie naturel-

zione, «completa, arricchita di nuovi dettagli ed [...] in contrasto con le edizioni famose di Berlino, Parigi e New York». Cfr. d'Amico, Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 132.

87. Cfr. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., pp. 68-69.

88. L'adeguamento del Padre all'«atroce inderogabile fissità della sua forma» è ottenuto nel testo e nello spettacolo del 1925 con un implicito riferimento alla statua. Se Lambert Picasso che interpreta il Padre ha nei ricordi di Virgilio Marchi «le spalle imbottite, squadrato, irrigidito nella proporzione strana di una giacca nera», nella nuova edizione della commedia si legge per la prima volta che lo stesso Padre, ad un gemito della Madre, smette di concupire la Figliastro e resta come «impietrito per un lungo momento» (SP XXV, 1008). Per il ricordo di Marchi si veda d'Amico, Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 413. Ma l'ossessione della statua, destinata ad incidere ancora sul teatro pirandelliano, da *Diana e la Tuda* a *Quando si è qualcuno*, è attiva nella *Prefazione* del 1925 ai *Sei personaggi* anche per il riferimento al «miracolo» del Santo che «fa muovere la sua statua» (PR, 665).

le que les acteurs incarnation de la vie faussée et artificielle des citadins, des surcivili-sés.

D'ailleurs, n'y a-t-il pas deux sources d'intérêt sinon deux pièces dans la comédie de Pirandello? Au premier acte un angoissant contraste entre des êtres fictifs et des êtres réels; aux actes suivants, un conflit entre des ombres qui sont devenues des hommes par le mystère de l'art et des hommes qui ne sont plus que des marionnettes, par déformation professionnelle⁸⁹.

Ma almeno nel primo 'atto', agli occhi di Boissy, i Sei erano apparsi esseri fittizi, ombre, ectoplasmi. Due anni prima Artaud aveva descritto «una famiglia in lutto, dai volti pallidissimi, e come non del tutto usciti da un sogno», di «fantasmi», dei «gesti di visione» del Padre⁹⁰. Val la pena soffermarsi almeno su quei «volti pallidissimi», sulla densità segnica del *maquillage*. Il trucco applicato ai Sei nello spettacolo parigino del '23 rende bene l'idea dell'immutabile fissità della loro «realtà creata», ma li circonda pure di un'atmosfera spettrale, ne fa creature allucinate, dei *revenants*, li fa apparire *meno reali ma più veri*, quasi fossero creature di sogno. Insomma, osserva lucidamente Angelo Pupino, il sottinteso della regia di Pitoëff era che «in quanto creature eteriche della fantasia i Sei andassero considerati al tempo stesso esseri superiori e fantasmi»⁹¹. Nell'interpretazione 'surrealista' della commedia di Pirandello da parte di Pitoëff gioca un ruolo non secondario l'esperienza che egli aveva fatto della drammaturgia freudiana di Lenormand, mettendo in scena, poco tempo prima dei *Sei personaggi*, rispettivamente nel 1919 e nel 1922, *Le Temps est un songe* e *Le mangeur de rêves*. Ma non occorre scomodare suggestioni del teatro d'Oltralpe, perché le potenzialità del 'fantastico' sono già inscritte nel testo del 1921. A valorizzarle ci aveva per tempo pensato Crémieux. Si considerino queste parole del Padre:

Io mi faccio meraviglia della loro incredulità! Non sono forse abituati lor signori a vedere balzar vivi in loro stessi, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là (*indica la buca del Suggestore*) un copione che ci contenga? (SP XXI, 959)

89. G. Boissy, *La Troupe italienne joue "Six personnages en quête d'un auteur"*, in "Comoedia", 10 juillet 1925. La recensione si legge in d'Amico, Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., pp. 142-144, in part. p. 144. Dalla visione della 'prima' assoluta dei *Sei personaggi*, al teatro Valle di Roma nel 1921, Adriano Tilgher ricava, ma con disappunto, un'analoga impressione: «Nel secondo e terzo atto il motivo fondamentale della commedia [il «tumulto dei fantasmi appena abbozzati», frementi di vita, che «giocano a sopraffarsi l'un l'altro», reso molto bene, secondo il recensore, nel primo atto] interferisce con un motivo secondario, che l'oscura e lo frantuma [...]. Vedendo ripetere i loro gesti e le loro parole dagli attori, i personaggi non si riconoscono più, non si ritrovano più. Se non m'inganno, l'autore qui inconsciamente dei suoi personaggi, che, ricordiamoci bene, sono personaggi cioè fantasmi artistici più o meno realizzati, fa degli esseri reali, li trasferisce dal piano della fantasia sul piano della vita reale, e così introduce un dualismo che offusca e conturba l'andamento della commedia». Cfr. Tilgher, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in "Il Tempo", 10 maggio 1921, da leggersi in Id., *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)*, cit., in part. pp. 129-130.

90. Cfr. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 110-111.

91. A.R. Pupino, *Pirandello maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000, pp. 99-100.

La battuta è resa così nella traduzione:

Votre incrédulité me surprend... N'êtes-vous donc pas précisément, vous, comédiens, habitués à faire vivre en vous-mêmes, dréssée les uns contre les autres, les personnages créés par un auteur? Vous hésitez devant nous parce que nous ne sommes pas contenus dans le manuscrit du souffleur..⁹²

Ecco: voi commedianti *esitate* davanti a noi. Si tratta di una variante che rende un buon servizio allo spirito dell'originale. Crémieux attiva la categoria todoroviana del *fantastico* nel dramma dell'essere rifiutati e in cerca d'autore, mostrando di aver capito che la sua ricezione – presso il pubblico sul palcoscenico e, ancor prima, negli spettatori seduti in platea – deve oscillare tra i due poli dello *strano* (la soluzione dentro il reale: alla fine del primo 'atto' c'è tra gli Attori chi insinua che i Sei siano «pazzi o imbroglianti»; vedendosi all'improvviso comparire d'innanzi la ruffiana, il Direttore, «indignato», parla di «trucchi») e del *meraviglioso* (la soluzione magica, fuori del reale, il «miracolo di quelli compiuti dal Santo», dinanzi a cui i teatranti si mostrano stupiti e, a partire dal '25, terrorizzati)⁹³. Pitoëff fa tesoro di questa indicazione. Sul copione di scena, in corrispondenza della battuta con cui il Direttore nel terzo 'atto' mostra di non credere alle dichiarazioni del Padre, perché non son cose che si possono «prendre au sérieux» (battuta cancellata da un tratto di penna), il regista annota:

D. tutto questo dice e, in qualche modo, inconsciamente si sente preso nella morsa di qualcosa di strano (CS, 101v)⁹⁴

A sua volta il lavoro di Pirandello sui *Sei personaggi* dopo il 1921 si sottrae ad una facile, univoca classificazione. Da un lato sfozisce le battute con cui il Direttore ostenta incredulità ed ironica condiscendenza, ma soprattutto riscrive il finale nel segno rabbrividente del mistero e dell'incubo; dall'altro in programmati siparietti interviene a chiarire il significato della *pièce* agli spettatori. All'Odescalchi, nel maggio del 1925, eccolo farsi avanti per una precisazione:

Approfitto di questo momento che gli attori della compagnia [...] hanno avuto di assentarsi per una ventina di minuti, e i personaggi se ne stanno nel camerino del capocomico per concertare lo scenario del loro dramma, per dirvi qualche cosa che, pare im-

92. Preferisco citare da Crémieux 1923, 4, perché la battuta sul copione (CS, 13), sino alla parola «habitués», è cancellata da una barra e si fatica a decifrarla. Sopra la cancellatura una variante manoscritta, non saprei dire se del regista o dello stesso Crémieux: «Vous êtes des comédiens et vous devez donc être».

93. Il «montaggio para e metaonirico» nel teatro pirandelliano provoca secondo Paolo Puppa un «impatto fruttivo» suscettibile di essere definito «secondo i parametri ormai collaudati da Todorov». Cfr. Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, cit., p. 16.

94. Riporto il testo originale: «D. все это говорит // и как-то бесцоснательно // чувствует себя // садыхающимся в // тисках чего-то // странного». D. è sigla per Direttore.

possibile, non è stata ancora detta dalla critica o purtroppo è stata male interpretata su questo lavoro. Non è vero niente che i sei personaggi che avete veduto presentarsi qui per aver vita siano appena abbozzati, o informi. Essi sono invece perfettamente formati, fissati nella loro forma immutabile. Personaggi vivi, tanto vivi che sono potuti venir da sé, qua, su un palcoscenico, dove i personaggi son soliti vivere la loro vita. È un gran errore quello che si commette, per esempio, in Germania, dove pure il mio lavoro ha avuto un enorme successo, voglio dire di presentare i sei personaggi come fantasmi evanescenti. Non sono fantasmi; non hanno nessuna labilità. Sono *più veri e reali* degli attori, perché sono realtà create dall'arte, di fronte alla naturalità instabile e continuamente mutevole della vita. Questo bisogna intendere soprattutto...⁹⁵

Pirandello pronuncia queste parole alla fine del primo 'atto', quando già il Padre si era espresso con una battuta *ne varietur* sulla natura dei Personaggi, definendoli «meno reali, forse; ma più veri!». Giocando di anticipo rispetto al drammaturgo, smascherando con impazienza la falsa modestia del Padre, il capocomico in vena di autoesegesi annulla almeno in parte l'effetto della climax, si preoccupa di far subire una brusca accelerazione al movimento a crescere della strana famiglia, la quale viceversa, dopo l'intervallo didattico, in ubbidienza al testo, continua la sua metamorfosi in modo lento e sinuoso. Pur di prendere le distanze dalla regia di Reinhardt e da interpretazioni troppo sbilanciate sul versante onirico⁹⁶, Pirandello si mostra disposto a sacrificare la *suspense* e, almeno in parte, la misteriosità delle sue creature. Si può guardare a questo pirandelliano bisogno di spiegazione con le lenti di Bachtin: lo spettatore che nel primo atto della *pièce* assiste ad una situazione dialogica o polifonica, in cui nessuna voce sembra dominare sulle altre, è poi chiamato nell'intervallo ad ascoltare un discorso che al contrario subordina la voce del Padre al punto di vista autoritario e privilegiato dell'Autore.

A sua volta Crémieux, che pure, come si è visto, sottolinea l'*esitazione* dei teatranti, gioca d'anticipo su Pirandello autoesegeta, proponendo una spericolata inversione di termini nell'autocertificazione del Padre circa la propria natura di Personaggio. Se ancora nella redazione dattiloscritta del copione quest'ultimo riconosce ai commedianti la capacità di far vivere «*êtres moins réels, peut-être, mais plus vrai*» rispetto agli «*êtres qui respirent et figurent sur les registres de l'état-civil*» (CS, 11), nella prima edizione a stampa, apparsa su rivista nel 1923, si registra la variante, poi mantenuta in tutte le successive ristampe, secondo la quale gli esseri cui si dà vita sulle tavole del palcoscenico sono «*moins vrais, peut-être, mais plus réels*» (Crémieux 1923, 3).

Sul polo della «*réalité*» forse si incardinava anche il finale della *pièce* nello spettacolo di Pitoëff. Ce lo fa notare Alonge, sulla scorta di una recensione in cui la reazione degli Attori al suicidio del Giovinetto non si presenta più all'insegna della

95. Con il titolo redazionale *I personaggi sono immutabili*, il discorsetto di Pirandello è stato pubblicato sul "Messaggero" del 5 febbraio 1987.

96. Cfr. M. Rössner, *La fortuna di Pirandello in Germania e le messinscène di Max Reinhardt*, in "Quaderni di teatro", IX, 1986, n. 34, pp. 40-53.

pluralità, della divisione e dell'ambiguità, come nel testo di Pirandello, bensì nei termini di una coesa, indifferenziata corallità. *Tutti gli attori* griderebbero: «C'était la réalité»⁹⁷. Sfortunatamente il copione di scena, pervenutoci mutilo proprio di quest'ultima parte, non ci permette di confermare l'ipotesi dell'innovazione registica. La traduzione di Crémieux che si poteva leggere su rivista nel 1923, appena qualche mese dopo la rappresentazione alla Comédie des Champs-Élysées, non ne reca tracce, ma propone al lettore un'altra novità. Leggiamo:

LE DIRECTEUR. [...] Mais il s'est blessé? Il s'est réellement blessé?

QUELQUES ACTEURS. Mais oui, réellement!... Il est mort... Il est mort!...

D'AUTRES ACTEURS. Mais non, c'est du clique! N'en croyez rien! C'est une fiction! Il a fait semblant!

LE FILS (*criant très fort*). Une fiction!!! La réalité, monsieur! (*Il se précipite vers le cadavre*).

LE DIRECTEUR. Fiction! Réalité! Allez tous au diable! Rien de pareil ne m'était jamais arrivé!!!... Encore une journée perdue! (Crémieux 1923, 28).

Lo scarto da Pirandello riguarda ora la reazione dei Personaggi. Nel testo originario se ne fa portavoce il Padre. Il traduttore non altera la battuta, ma la fa pronunciare al Figlio. L'indicazione in didascalia continua a puntare sulla partecipazione melodrammatica all'evento luttuoso. Gridando e accorrendo precipitosamente verso il cadavere del suicida, il Figlio capovolge in pietà il disprezzo per il Giovinetto che la Figliastra gli aveva rimproverato⁹⁸. Una figura geometrica circolare contrassegnava il personaggio nel testo di Pirandello: *gelido* e sprezzante nelle parole accusatrici della Figliastra, con il sangue *gelato* dall'orrore nella scena del giardino⁹⁹. Nella traduzione il cerchio si spezza. Prima che cali la tela Crémieux fa esibire al Figlio calde «viscere» e «carità» di fratellastro¹⁰⁰. A lui, per alcuni indizi da considerarsi un doppio del Giovinetto, non al Padre che soffre ragionando, il traduttore affida, insieme al culmine della narrazione, l'acme del pathos, un improvviso fiotto di straziata umanità.

97. Cfr. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 64.

98. Si tenga presente questa battuta della Figliastra nel primo 'atto': «[...] lo guardi! lo guardi! – indifferente, gelido lui, perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là (*indica il Giovinetto*), per quella creaturina; che siamo bastardi – ha capito? bastardi» (SP XXI, 963).

99. Il Figlio racconta: «Ma a un tratto m'arrestai, perché dietro quegli alberi vidi una cosa che mi gelò [...]» (SP XXI e XXV, 1045, corsivo mio).

100. A contestargli aspramente la mancanza di «carità» e di «viscere di figlio» erano stati, rispettivamente, il Padre e la Figliastra: «Vietasti, sì o no, col tuo contegno – non dico l'intimità della casa – ma quella carità che leva d'impaccio gli ospiti?» (SP XXI e XXV, 980-981); «Per Dio, obbedisci! Obbedisci! Non senti come ti parla? Non hai viscere di figlio?» (SP XXI e XXV, 1043).

Cascati dalla padella nella brace

Cesare Segre ha affermato che «non sarebbe fuori luogo un'interpretazione di tutto il teatro di Pirandello alla luce della "coazione a confessare"»¹⁰¹. Il bisogno di confessarsi del Padre, la sua volontà di autogiustificarsi per tacitare il senso di colpa o almeno per alleggerire il peso del rimorso, manda su tutte le furie la Figliastro:

[...] Ah, che schifo, allora, che schifo di tutte codeste complicazioni intellettuali, di tutta codesta filosofia che scopre la bestia e poi la vuol salvare, scusare... Non posso sentirlo, signore! Perché quando si è costretti a «semplificarla la vita» – così, bestialmente – buttando via tutto l'ingombro «umano» d'ogni casta aspirazione, d'ogni puro sentimento, idealità, doveri, il pudore, la vergogna, niente fa più sdegno e nausea di certi rimorsi: lagrime di coccodrillo! (SP XXI e XXV, 977).

Bisognerà decidersi a prendere in considerazione quelle che Bachtin avrebbe definito le parole *a due voci* o a *doppia direzione*¹⁰² nel dialogo della commedia. La marca tipografica delle virgolette consente di isolare facilmente alcune repliche orientate sul discorso altrui. Nella prima scena una battuta del Direttore – «Ridicolo! ridicolo!» (SP XXI e XXV, 951) – rifà il verso a quella immediatamente precedente del Primo Attore, riempiendola di un'intenzione estranea, anzi polemica. Più avanti la Figliastro ricorda ironicamente le aspirazioni del Padre ad una «solida sanità morale» (SP XXI e XXV, 979), rimodulando parole che poco prima l'avevano fatta ridere fragorosamente di scherno e di sdegno (cfr. SP XXI e XXV, 972). Altre volte il monologo 'dialogizzato' dalle virgolette collega il tempo del *discorso* a quello della *storia*. Quando la Figliastro rinfaccia al Figlio la colpa di aver trattato da intrusa la famiglia bastarda che veniva ad invadere il «regno della sua "legittimità"» (SP XXI e XXV, 981), abbiamo l'impressione che l'ultima parola sia già stata usata dalla Figliastro, con piglio «da padrona», per fronteggiare il «dispetto» del Figlio, in «certe scene a quatt'occhi» (SP XXI, 981) solo accennate, giusto quel tanto necessario a dare la misura di una tensione e di una furia dilaniatrice pressoché insostenibili.

Altre volte l'interferenza della parola altrui è identificabile come citazione letteraria, come intrusione non di una voce, ma di un testo altrui. Non saprei dire perché l'aggettivo «umano» meriti una sottolineatura nella battuta della Figliastro che poco più sopra si è riportata con una certa ampiezza, ma un'esplorazione accurata dell'opera pirandelliana nei dintorni dei *Sei personaggi* permette di riconoscere le ragioni intertestuali per le quali nella stessa battuta la vita semplificata stia tra virgolette. Nella ricostruzione della genesi della commedia Romano Luperini ha

101. C. Segre, *La comunicazione teatrale in Pirandello*, in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 45-57, in part. p. 54.

102. Bachtin le scova e le analizza da par suo nei romanzi di Dostoevskij. Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002, pp. 235-352.

opportunamente ricordato l'impersonalità verista, una poetica da cui Pirandello nel 1920, in occasione del discorso catanese sugli ottanta anni del Verga, continua a prendere le distanze, ma che pure gli fa da stimolo e da incoraggiamento nell'«avventura rischiosa» (SP XXI e XXV, 1007) dei sei personaggi senza autore¹⁰³. Illustrando il passaggio dell'arte verghiana dalla fase romantica alla stagione verista il conferenziere si esprime così:

Tutte queste scorie romantiche bisognava che bruciassero, perché l'oro poi riuscisse a colar puro; bisognava che il Verga arrivasse a questa conclusione della sua opera giovanile, che si legge nel romanzo *Eros*: «Tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali»¹⁰⁴.

Si potrebbe aggiungere che Pirandello, preparando il testo della conferenza, ha consultato la monografia di Luigi Russo sul Verga ancora fresca di stampa, un libro in cui la conversione verista dell'artista catanese era illustrata attraverso la stessa citazione da *Eros*¹⁰⁵. In fondo alla battuta della Figliastra è riconoscibile un sottotesto a più strati, variamente declinanti l'addio verghiano al romanticismo. Spetta all'interprete misurarne la portata più generale, in relazione alla costruzione del senso nei *Sei personaggi*, al ruolo che vi giocano le passioni, ai procedimenti parodistici che, secondo la *Prefazione*, sospendono nel vuoto l'«esagitazione passionale» (PR, 666) dei Personaggi. L'approccio intertestuale è una pratica frigida e oziosa, se non reca un contributo all'intelligenza del testo, se resta fine a se stesso. Tacitamente piegando alle sue esigenze una lezione che viene da lontano, dal marchese di *Eros*, la Figliastra vorrebbe che la scena del bordello fosse rappresentata nella sua cruda, *semplificata* verità, priva dei mendaci ornamenti con cui il Capocomico e il Padre, in nome di un'ipocrita sensibilità romantica, vorrebbero edulcorarla. Ella sa per esperienza che, quando la «povera carne [...] grida», l'uomo non esita a bruciare le scorie romantiche, abbandonandosi ai suoi impulsi, «senz'amore» (SP XXI e XXV, 977) ed altro ingombro umano, e che, una volta appagati i sensi, affida al «lume dell'intelligenza» (SP XXI e XXV, 977) il compito di tormentare e tormentarsi. Insofferente della «verità fino ad un certo punto» propria del «pasticcetto romantico sentimentale» (SP XXI e XXV, 1016), la Figliastra aderisce al progetto naturalista, post-romantico, di «svelare l'osceno dietro i veli della retorica»¹⁰⁶. I

103. Cfr. R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 99.

104. Cfr. L. Pirandello, *Giovanni Verga*, in SI, p. 1012. Per la citazione interna si veda G. Verga, *Eros*, a cura di G. Tellini, Mursia, Milano 1997, p. 165. Il romanzo verghiano apparve per i tipi di Brigola nel dicembre del 1874, ma con la data del 1875.

105. Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1986 (1ª ed. 1919), p. 48. Dell'utilizzo da parte di Pirandello della monografia del Russo ha parlato Gaspare Giudice nel suo *Pirandello e Verga*, in "Galleria", XV, 1965, n. 1-2, p. 27.

106. Ben scrive Pierluigi Pellini in un suo recente saggio sul romanzo di Zola: «Se per l'autore del *Naturalisme au théâtre* "un'opera altro non è che una battaglia contro le convenzioni", la sua scrittura non vuole configurarsi come riproduzione di un dato, ma come scoperta di una realtà ignorata. Il progetto naturalista – «dire tutto» – è polemica e demistificazione. Non dire l'ovvio: ma il non detto,

suoi «occhi ormai aridi e impassibili» (SP XXI e XXV, 977) le fanno vedere persino il dettaglio disgustoso della vena pulsante sul braccio nudo¹⁰⁷. Referti spassionati del «positivismo sperimentale»¹⁰⁸. Altrove è invece l'effetto brechtiano o umoristico di straniamento a raffreddare la passione. Si considerino almeno questi due momenti nel primo 'atto':

IL PADRE. [...] Il dramma è in noi signore; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione!

LA FIGLIASTRA (*schernevole, con perfida grazia di caricata impudenza*). La passione mia, se lei sapesse, signore! La passione mia... per lui! (indica il Padre e fa quasi per abbracciarlo; ma scoppia in una fragorosa risata) [SP XXI, 961].

IL CAPOCOMICO. [...] Eh via, lei deve aver recitato!

IL PADRE. Ma no, signore: quel tanto che ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita. E in me, poi, è la passione stessa, veda, che diventa sempre, da sé, appena si esalti – come in tutti – un po' teatrale... (SP XXI e XXV, 984).

L'ultima battuta, che tornerà di lì a poco sulle labbra di Enrico IV, ironizza, nell'atto stesso di evocarlo, il bisogno tipicamente *melodrammatico* di 'mettersi in scena', di 'recitare' le passioni¹⁰⁹. Se ha ragione Paul Renucci a definire i *Sei personaggi* un'antologia melodrammatica con un finale da «grand-guignol»¹¹⁰, la lettera ad Ugo Ojetti, datata 1914, in cui Pirandello pone l'accento sulla natura meramente

l'indicibile. Non perpetuare i luoghi comuni dell'ideologia dominante [...] ma infrangere i tabù, svelare l'osceno dietro i veli della retorica». Cfr. P.L. Pellini, *Introduzione* a E. Zola, *Romanzi*, vol. I, Mondadori, Milano 2010, p. XLVII. Si potrebbe partire dall'atteggiamento della Figliastra e dalla *Prefazione* ai *Sei personaggi* per porre sul tappeto la questione della (presunta) continuità tra naturalismo e modernismo primonovecentesco individuata da alcuni studiosi francesi e sostenuta dallo stesso Pellini. Intanto si registri l'osservazione di Roberto Tessari secondo cui nelle pagine prefative al capolavoro pirandelliano «sembra volersi affermare una poetica di originale intreccio tra Simbolismo e Naturalismo». Cfr. Tessari, «Questa strana e ricca commedia». *Variazioni registiche sui "Sei personaggi" dal 1921 ai giorni nostri*, cit., p. 33.

107. Non la «sua dedizione» (SP XXI e XXV, 977) o un *cedimento* del corpo, ma solo il bisogno di vincere il ribrezzo le farà strizzare gli occhi. Se non fosse subentrato il grido della Madre, la Figliastra non avrebbe *ceduto* (in un abbandono della carne), ma solo *concesso* (per un rassegnato assenso della mente alla propria mercificazione). Per le donne pirandelliane, da Marta Ajala ad Ersilia Drei, che viceversa *cedono* senza *concedere*, si veda R.M. Monastra, «Cedere» o «concedere»? (*Tra Tommaso e Pirandello*), in Ead., *I peccati di Tommaso e altri studi sulla confessione letteraria*, Sellerio, Palermo 2004, pp. 95-III.

108. Così Pirandello nel discorso catanese sul Verga: «[...] per reazione all'idealismo romantico avremo il materialismo e il *positivismo sperimentale* che troveranno la loro poetica nel naturalismo letterario». Cfr. L. Pirandello, *Giovanni Verga*, in St, p. 1006 (corsivo mio).

109. Alcuni studi «suggeriscono che il melodramma, nella sua essenza, rappresenta l'elemento propulsore del teatro stesso: la spinta verso la drammatizzazione, l'intensificazione, il bisogno di esprimere e di "recitare" le passioni». Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, p. 8.

110. P. Renucci, *Comique de réflexion et comique de réfraction dans les "Six personnages en quête d'auteur"*, in *Pirandello 1867-1967*, a cura di G. Genot, Lettres modernes, Paris 1968, p. 169.

pretestuosa del «fattaccio» nel romanzo di Serafino Gubbio¹¹¹, è più che sufficiente a metterci in guardia da un'ingenua valutazione degli stereotipi da *feuilleton* non solo nella commedia del 1921, ma in tutta l'opera pirandelliana. In quanto scontro di puri segni psichici – chiamati Rimorso, Vendetta, Sdegno, Dolore – i *Sei personaggi* sembrerebbero adeguarsi, oltre che alla drammaturgia espressionistica, alla struttura del 'genere' studiato da Peter Brooks¹¹², ma l'eterogenesi dei fini di matrice goethiano-dostoevskijana cui si lascia ricondurre la vicenda del Padre per sua stessa ammissione – «Se si potesse prevedere tutto il male che può nascere dal bene che crediamo di fare!» (SP XXI e XXV, 970) – mette in crisi il manicheismo etico che lo stesso Brooks pone tra i capisaldi dell'immaginazione melodrammatica¹¹³. Eppure, nonostante tutto, la suggestione modellizzante della letteratura popolare dei bassifondi e dei misteri si fa sentire, nella costruzione dei Personaggi e nella «piccola» (SP XXI e XXV, 997) materia del doloroso dramma, forse più di quanto il Nostro sarebbe stato disposto ad ammettere. L'atmosfera da tragedia greca mal cela le attrattive del romanzo d'appendice. Per il rancore vendicativo la Figliastro può ricordare l'Elettra di Sofocle¹¹⁴, ma la sua vicenda di miseria e di perdizione non è

111. La lettera ad Ogetti si legge in L. Pirandello, *Carteggi inediti*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1980, pp. 78-79, in part. p. 79.

112. Per lui i personaggi melodrammatici «non dispongono di interiorità, di profondità, o di veri e propri conflitti intimi», ma sono «puri segni psichici – chiamati Padre, Figlia, Protettore, Persecutore, Giudice, Dovere, Ubbidienza, Giustizia – che ci interessano solo per i loro scontri, per lo spazio drammatico che si crea grazie ai loro rapporti». Uno spazio, aggiunge Brooks, che «potrebbe somigliare alla struttura della mente, più o meno in senso freudiano, o a un *medium* paragonabile al testo onirico». Cfr. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 58 e Ferrucci, *Pirandello e il palcoscenico della mente*, cit., pp. 219-225 (vi si discute l'idea pirandelliana del palcoscenico come «luogo mentale»).

113. «Il mondo del melodramma è basato su un manicheismo non conciliabile, e la lotta fra bene e male non conosce alcun compromesso». Cfr. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 58. Per la connotazione intertestuale, goethiano-dostoevskijana, della battuta del Padre, mi si consenta di rinviare al mio *Demoni di carta. Pirandello lettore di Dostoevskij*, in «Angelo di fuoco», III, n. 5, 2004, pp. 74-75.

114. In un articolo pirandelliano giovanile, datato 1900, dal titolo *Scienza e critica estetica*, una scena dell'*Elettra* di Sofocle, citata in un contesto che valorizza l'autonomia del personaggio e la pluralità irriducibile dei punti di vista, sembra da lungi preparare il terreno alla «fiera contesa» dei sei personaggi, offrendo in particolare a Pirandello non pochi spunti per la costruzione della Figliastro: «Nella meravigliosa scena dell'*Elettra* sofoclea, in cui le due tragiche donne, Clitemnestra e la figlia, dicono innanzi al coro ciascuna le sue proprie ragioni, due coscienze opposte, cozzanti fra loro, vissero certo di vita reale, in un momento sublime, nell'anima scissa del poeta, che ne ascoltò e trascrisse i contrasti gridi, senza più pensare, forse, in quell'istante al fine ch'egli s'era proposto. Quelle due donne, in quella scena, hanno, ciascuna per suo conto, una propria totalità di vita, indipendente dalla vita stessa del loro autore, il quale, nella fiera contesa, resta perplesso [...]». L'aspetto più rilevante dell'agone antico, lo smascheramento da parte di Elettra delle vere motivazioni che hanno condotto Clitemnestra all'uxoricidio, si riflette negli interventi con cui la Figliastro delegittima le «debite spiegazioni» del Padre. Cfr. E. Medda, *Introduzione a Sofocle, Aiace, Elettra*, trad. di M.P. Pattoni, Rizzoli, Milano 1997, p. 51. L'articolo pirandelliano si legge in Andersson, *Arte e teoria*, cit., pp. 225-229, in part. p. 227. Se ne può utilmente riportare un altro passo, immediatamente successivo a quello appena citato, per valorizzare la componente 'amletica' della vicenda dei sei personaggi: «In questa tragedia» – l'*Amleto* di Shakespeare – in cui i «personaggi [...] vivono tutti, ciascuno per sé, di propria vita, e si sopraffanno l'un l'altro [...] coesistenti nel cervello del poeta, che non riesce a legarli, ad asservirli a un suo proprio concetto [...] nessuno trionfa, tranne il caso».

poi tanto diversa da quella di Fleur-de-Marie, la prostituta del romanzo di Sue cui è affidato il compito di riattivare il topos della *voix du sang* e a cui non riesce di riscattare il proprio corpo contaminato¹¹⁵. Se per l'erotismo incestuoso e i «“nobili” rimorsi» (SP XXI e XXV, 1018) il Padre veste i panni di un moderno Edipo¹¹⁶, il *man-cato* amplesso con la Figliastra, l'attimo eterno che lo inchioda alla casa equivoca ne fanno un doppione del notaio Jacques Ferrand, il libertino impenitente che nei *Misteri di Parigi* «muore, letteralmente, di lussuria non soddisfatta»¹¹⁷. Che il Padre sia un «libertino», ce lo dice espressamente il Figlio in una battuta poi espunta, quella già in parte citata, per la quale, opera di Freud alla mano, Bouissy parla di «scena primaria». Rileggiamola nell'edizione del 1923:

Rappresentare!... E perché poi? Lui che si lamenta di essere stato scoperto dove e come non doveva essere veduto, in un atto della sua vita che doveva restar nascosto, non ha fatto forse in modo che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio dovrebbe mai? come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella immagine di padre e di madre che avevano per noi? La madre, una donna d'altri; il padre un libertino, e la nostra vita che dipende allora dalla loro come una morta vergogna da nascondere? (SP XXIII, 991).

Una vergogna da non potersi neanche confessare. Da relegare, con il senno del poi, nel sudicio retrobottega delle prime edizioni. E che induce la Madre a coprirsi il volto con le mani, come indica la didascalia caduta insieme alla battuta. Certo, si potrebbe mettere da parte la «scena primaria» (in quanto «osservazione di un rapporto sessuale fra i genitori») ed interpretare il brano nel modo più semplice: con l'entrata della famiglia bastarda in casa del Figlio, tocca a quest'ultimo di «scoprire» le esperienze postribolari del Padre e la convivenza della Madre con il segretario¹¹⁸. Ma un qualsiasi lettore che abbia qualche dimestichezza con il discor-

115. Brooks definisce il suddetto topos nei termini di un «impulso segreto per cui genitori, figli, fratelli e sorelle sono irresistibilmente attratti l'uno dall'altro nonostante le false o perdute identità». Nei *Misteri di Parigi* Fleur-de-Marie, in gergo «la chanteuse», incontra in un cabaret monsieur Rodolphe, l'uomo in vena di filantropia che dopo qualche centinaio di pagine si rivelerà suo padre. L'impossibilità per lei e per la Figliastra di cancellare il «marchio della bestia» e di redimersi si presta ad una duplice interpretazione: resa alle convenzioni della morale borghese, ma anche «negazione del cliché romantico della prostituta redenta». Il linguaggio ottocentesco con cui la Figliastra nella *Prefazione* è definita una «ragazza traviata» (PR, 662) richiama immediatamente l'opera di Verdi in cui Violetta non riesce a riscattare la sua condizione di prostituta. In questo caso il realismo critico è consustanziale al melodramma, non ne rappresenta il polo alternativo. Per il topos della *voix du sang* si veda Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 70; per la sorte di Fleur-de-Marie, in contrasto con il topos della virtù perseguitata ma alla fine trionfante, rinvio a Id., *Trame*, Einaudi, Torino 2004, p. 158.

116. Del Padre come di un «moderno Edipo» parla Franca Angelini nel suo saggio sui *Sei personaggi in cerca d'autore* che si legge in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, cit., in part. pp. 485-486.

117. Brooks, *Trame*, cit., p. 173.

118. Riferendosi alla Madre, il Figlio così si sfoga: «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 (*indica la Figliastra*), con quel ragazzo, con quella bambina; mi dicono: "Oh, sai?" è anche tua madre!». Riesco a in-

so freudiano non può non coglierne almeno le implicazioni psicoanalitiche in senso lato. Sono parole che lasciano in qualche modo intravedere quel che il Figlio non vorrebbe confidare «neppure a se stesso» (SP XXI e XXV, 982)¹¹⁹. Recensendo nel 1979 una rappresentazione parigina dei *Sei personaggi* Sciascia osservava che la battuta, eliminata dall'edizione definitiva del testo, ma restaurata nello spettacolo cui aveva assistito, «si dilata, ma legittimamente, in psicanalisi»¹²⁰. A questo punto devo confessare che fino a poco tempo fa la tesi freudiana di Bouissy mi appariva un'indebita forzatura, un far dire al testo quel che esso non diceva neppure tra le righe. Ora però, grazie alla rilettura di testi cronologicamente contigui ai *Sei personaggi*, sono disposto a concederle maggiore credito. Vediamo più da vicino. Si è detto che c'è un'aria di famiglia tra il Padre dei *Sei personaggi*, Marco Léuca, il fedifrago della novella *Pena di vivere così* (1920) e Silvio Gelli, il marito di Fulvia in *Come prima, meglio di prima* (1921)¹²¹. Interessa qui il *côté* sessuale dell'affinità. Nel Padre e in Silvio Gelli opera, secondo Alonge, una «sorta di perverso piacere a sostituire la moglie»¹²². Artioli sottolinea il «versante notturno» di entrambi, un torbido sottofondo sensuale, peraltro ben dissimulato¹²³. D'altra parte il ravvicinamento di Marco Léuca e di Silvio Gelli attiva nei rispettivi testi il tema del riavvicinamento sessuale dei coniugi, dopo molti anni di vite separate: la signora Léuca trema di ribrezzo (ma anche di inconfessabile desiderio) al pensiero che potrebbe «ridiventare in tutto e per tutto la moglie»¹²⁴ di Marco; Fulvia, che in stato

travedere dai suoi modi (*indica di nuovo la Figliastro*) per qual motivo, così da un giorno all'altro, sono entrati in casa...) (SP XXI, 981-982). Per la «scena primaria» nell'accezione freudiana si veda J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, nuova ed. a cura di L. Mecacci e C. Puca, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 571-572.

119. A proposito dei *Sei personaggi* Guido Nicastro ha opportunamente parlato di una «doppia censura»: una «censura esterna istituzionale [...] che non permette di parlare di certe cose sul palcoscenico» e una «censura interna, degli stessi personaggi, che impedisce loro di confessare esplicitamente il proprio vissuto». Cfr. G. Nicastro, *Introduzione* a L. Pirandello, *Maschere nude*, t. I, UTET, Torino 2011, p. 43.

120. L. Sciascia, *6 personaggi meno una frase*, in «L'Espresso», 14 febbraio 1979, p. 76. Antoine Bourseiller, il regista dello spettacolo recensito da Sciascia, si era avvalso della consulenza letteraria di Dominique Fernandez. Quest'ultimo aveva ripristinato la battuta del Figlio, recuperandola da una delle note del primo volume del teatro di Pirandello che Gallimard aveva pubblicato l'anno prima. Il saggio di Bouissy nella versione originaria (in francese) era apparso nello stesso 1978 ed è possibile che Sciascia, assiduo frequentatore degli *italianisants* in quegli anni, se ne sia lasciato influenzare.

121. Per Lucio Lugnani il Padre dei *Sei personaggi* è «figura diversa, certo, ma per alcuni specifici aspetti non remotissima da quelle di Marco Léuca e del Mauri». Per l'affermazione di quest'affinità il critico prende spunto da una condivisa teatralità nel modo di vivere e gestire le passioni, anche le più calde e sincere. Cfr. L. Pirandello, *Tutte le novelle*, vol. III. 1914-1936, a cura di L. Lugnani, BUR, Milano 2007, pp. 777-778.

122. R. Alonge, *Introduzione* a L. Pirandello, *Tutto per bene // Come prima, meglio di prima // Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 2010, p. XVII.

123. Cfr. Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., p. 154.

124. Allarghiamo la citazione: «Santo Dio, visto che s'era piegata a riprendersi in casa il marito, poteva bene forzarsi a superare il disgusto che quell'omaccio, senza dubbio, doveva ispirarle, e acconciarsi a ridivenire in tutto e per tutto sua moglie». Si è citato dalla prima edizione della novella. Cfr. L. Pirandello, *Pena di vivere così*, in «Il nuovo romanzo mensile», I, n. 1, dicembre-gennaio 1920-1921.

di convalescenza si è «lasciata riprendere»¹²⁵, esulta per una seconda inattesa maternità. Chiunque decide di coabitare di nuovo con il proprio marito deve mettere nel conto la possibilità di ridiventarne l'amante. Ragioni intratestuali (interne alla produzione pirandelliana del biennio 1920-1921)¹²⁶ porterebbero a pensare che questo sia capitato anche alla Madre nei *Sei personaggi*. In tal caso il denaro che il Padre si sente obbligato a dare alla Figliastro e che quest'ultima chiede «con un tono che lascia supporre che lui deve, deve darlo» (SP XXI e XXV, 981) acquieterebbe il rimorso del «libertino» per il «legame avvilito» (SP XXI e XXV, 976) della *prostituzione domestica*. Il Figlio svolgerebbe tra sé un cupo soliloquio, ma con «l'intenzione che la Madre lo senta» (SP XXI e XXIII, 990), sdegnato che lei sia ancora la donna del Padre. Naturalmente tutto questo presuppone che la «scena primaria» non sia un puro fantasma, ma un evento effettivamente vissuto dal Figlio, e che si collochi *dopo* il ricongiungimento dei due tronconi della famiglia. Anche in questo caso Crémieux scaverebbe con intelligenza nel testo, negando al Padre una decorosa scappatoia. Si metta a confronto l'originale e la traduzione:

IL FIGLIO. 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 [...] (SP XXI e XXV, 982, corsivo mio)

LE FILS. Qui t'a dit comment j'étais bâti? Quand t'es-tu occupé de moi?

LE PÈRE. C'est entendu, je l'admets! Mais n'est-ce pas une situation bien "théâtre" cette façon, si cruelle pour moi, que tu as de te tenir à l'écart de ta mère qui vient de rentrer au foyer et qui te voit pour la première fois, devenu grand, ta mère qui ne te connaît pas, mais qui sait que tu es son fils [...] (Crémieux 1923, p. 9)¹²⁷.

L'eliminazione del «quasi» da parte di Crémieux ottiene l'effetto di tenere agghiacciato il Padre ad un'altra gogna, senza neppure il beneficio del dubbio. E mi pare che di questo, chi sia chiamato a giudicare della sua condotta almeno fino al 1923, dovrebbe tener conto...

125. L. Pirandello, *Come prima, meglio di prima*, in *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, vol. II, cit., p. 552.

126. Al 1920 risale la 'prima' di *Come prima, meglio di prima*. Nell'inverno 1920-1921 Pirandello scrive i *Sei personaggi*. Sempre in questo periodo, come si è visto, viene pubblicata per la prima volta la novella della signora Léuca.

127. Nel copione invece il traduttore si mantiene fedele all'originale: «ta mère [...] qui te voit presque pour la première fois» (CS, 44). La variante resta in Crémieux 1950, 32.