

grande spazio vuoto di una biblioteca, immagini uscite dai ritratti si lasciano andare ad una sarabanda frenetica di gesti, ad un gioco mimico vivacissimo di forte risalto espressivo. Ma sarà soprattutto nel sorprendente finale che il regime oggettuale dell'inorganico celebrerà in una sorta di apoteosi la sua clamorosa rivincita. Vedremo allora che il protagonista, il grande uomo, abdiccherà alla sua condizione di vivente per accettare che il suo Doppio, la maschera sociale, prenda il sopravvento e lo trasformi nella rigidità minerale di una statua, in un monumento di se stesso. La metamorfosi si consuma a vista in un clima di magica sospensione che ricorda l'estraniata solitudine delle dechirichiane «Piazze d'Italia»:

«Quando tutti se ne saranno andati, egli sederà sulla sedia curule, e allora, dentro quel chiaro albore lunare, comincerà lentissimamente il doppio movimento della facciata della villa che s'allontana restringendosi mano a mano e, contemporaneamente, della sedia curule che comincia ad elevarsi con lui nel suo solito atteggiamento, irrigidito, divenuto statua di se stesso. Tutto questo, in un silenzio che parrà di secoli»<sup>18</sup>.

<sup>1</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I vol., Milano, 1958, p. 86.

<sup>2</sup> L. Pirandello, *La vita che ti diedi*, in *op. cit.*, vol. I, p. 479.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> F. T. Marinetti, *Vengono-dramma d'oggetti*, in «Teatro», n. 3, 1927, p. 3.

<sup>5</sup> «Il dolore di un uomo è interessante... quanto quello di una lampadina elettrica che soffre e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di dolore» (*Manifesto tecnico della pittura futurista*, aprile 1910).

<sup>6</sup> L. Pirandello, *L'amica delle mogli*, in *op. cit.*, vol. II, p. 140.

<sup>7</sup> L. Pirandello, *L'innesto*, in *op. cit.*, vol. II, p. 23.

<sup>8</sup> L. Pirandello, *L'uomo dal fiore in bocca*, in *op. cit.*, vol. I, pp. 509-510.

<sup>9</sup> L. Pirandello, *op. cit.*, vol. I, p. 505.

<sup>10</sup> L. Pirandello, *Il gioco delle parti*, in *op. cit.*, vol. I, p. 541.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Questa ansia di svuotamento è un tratto tipico di molti personaggi pirandelliani, basti pensare al Baldovino di *Il piacere dell'onestà* che arriva ad affermare: «Non ho corpo se non per l'apparenza. Vivo... de-li-zio-sa-men-te, nell'assoluto di una pura forma astratta» (*op. cit.*, vol. I, p. 613).

<sup>13</sup> L. Pirandello, *Enrico IV*, in *op. cit.*, vol. I, p. 387.

<sup>14</sup> Questa profonda relazione tra il ritratto e l'immagine riflessa trova conferma nel legame con l'altra figura del Doppio che è l'ombra. Occorre ricordare a questo proposito che la stessa origine della pittura, secondo un'antichissima tradizione raccolta da Plinio, viene fatta risalire alla circoscrizione dell'ombra del corpo umano. Ne fa menzione anche Leon Battista Alberti nel suo *Trattato*, dove tuttavia, con una significativa variante, la nascita della pittura è assimilata al mito di Narciso. Per una più approfondita analisi dei rapporti tra ombra, ritratto e riflesso rinvio al mio saggio pubblicato in *Le figure dell'ombra*, Roma 1982.

<sup>15</sup> L. Pirandello, *Diana e la Tuda*, in *op. cit.*, vol. I, p. 387.

<sup>16</sup> È questo un motivo ricorrente dell'esperienza del Doppio, così come è stata proposta in numerose opere letterarie dell'Ottocento, soprattutto dell'area tedesca. Nella minaccia rappresentata dal Doppio si può cogliere un'eco del superstizioso terrore, ancora vivo nelle culture primitive, per cui la riproduzione dell'immagine di un individuo è vissuta come una diminuzione di forza vitale, un pericolo di morte.

<sup>17</sup> L. Pirandello, *op. cit.*, vol. I, p. 441.

<sup>18</sup> L. Pirandello, *Quando si è qualcuno*, in *op. cit.*, vol. II, p. 1044.

Gigi Livio

## «Il giuoco delle parti» e il grottesco

### 1. *L'umorismo, la parodia.*

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca; e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario* [Pirandello 1908, p. 127].

È questa la ben nota definizione che Pirandello dà del *comico*, un avvertimento del contrario di ciò che dovrebbe essere che non prevede partecipazione emotiva da parte di chi osserva ma soltanto una constatazione razionale (e se di partecipazione bisogna parlare si dovrà allora prendere in considerazione la questione del «risparmio nel dispendio» dell'inibizione o del sentimento di cui parla Freud nel *Motto di spirito* [Freud 1905, p. 268]). Subito dopo, Pirandello però aggiunge:

Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico [*ibidem*].

Ecco quindi che qui, accanto alla ragione che ci fa avvertire il contrario si pone una situazione in cui il sentimento ce lo fa sentire, questo «contrario»; il che comporta ineluttabilmente una compartecipazione a ciò che è il personaggio. Questa distinzione tra «comico» e «umoristico» è la stessa che, nell'epoca del grottesco, si può istituire, a meglio chiarire i termini della questione, tra *caricatura* e *parodia*. Le due parole sono di solito usate come sinonimi o, al massimo, si attribuisce alla prima un riferimento a una persona e alla seconda a un'opera. Ma qui si vorrebbe, sulla scorta dell'e-



sempio e della teorizzazione pirandelliana, stabilire invece una differenza netta tra i due termini subito avvertendo che non importa siano essi riferiti a personaggi o opere. La prima, la caricatura, corrisponderebbe pertanto alla definizione di comico come l'abbiamo letta nel saggio sull'umorismo; la seconda viene invece ricondotta al sentimento del contrario; nella prima sarebbero implicate quindi semplicemente le nostre facoltà razionali, nella seconda queste sono strettamente unite a quelle sentimentali con la chiara coscienza di non essere esclusi dal discorso e che la parodia fa parte di noi nel senso che ci tocca e, a differenza della caricatura, ci coinvolge. In questo caso, per arrivare a un'enunciazione più alta del concetto di parodia dovremmo ricorrere a Petrolini e al suo «senza orrore di se stesso» e «più stupidi di così si muore». Ma anche in Pirandello il concetto si articola in modo sufficientemente chiaro come dimostra la sua distinzione tra ironia e umorismo là dove egli afferma che «l'ironia» è «quella tal contraddizione fittizia tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso. Il contrasto non è nel sentimento, è solo verbale» [p. 52]. L'umorismo prevede invece che chi lo esercita creda veramente in ciò che fa. È noto l'esempio di Cervantes e di Manzoni:

Gran cosa, come si vede, avere un ideale – religioso, come il Manzoni; cavaleresco, come il Cervantes – per vederselo poi ridurre dalla riflessione in don Abbondio e in Don Quijote! Il Manzoni se ne consolò, creando accanto al curato di villaggio Fra Cristoforo e il Cardinal Borromeo; ma è pur vero che, essendo egli soprattutto umorista, la creatura sua più viva è quell'altra [don Abbondio], quella cioè in cui il sentimento del contrario s'è incarnato. Il Cervantes non può consolarsi in alcun modo perché, nella carcere della Mancha, con Don Quijote – come egli stesso dice – genera *qualcuno che gli somiglia* [p. 145].

E lasciamo pur stare le eventuali obiezioni sull'esegesi manzoniana di Pirandello dal momento che ciò che dice su Cervantes è assolutamente chiaro: «qualcuno che gli somiglia». Insomma l'umorismo come decostruzione, scomposizione, smontaggio [pp. 146, 156, 158] agisce qui, prima che sugli altri, su se stessi.

Pirandello tornerà sulla questione molti anni dopo in un appunto che è quindi steso colla scrittura tipica del frammento ma non per questo meno esplicito:

Si fa dire all'autore ciò che non ha mai voluto dire. Un libro *umoristico* accolto da risate. Certi ammiratori! – Quanto mi hai fatto ridere!

Importa che si abbia il sentimento del contrario, comunque; perché, anche quando si ha un ideale, il transigere da questo ideale da chi è determinato? dal sentimento del contrario, cioè dalle ragioni della realtà in contrasto col nostro ideale. E il sentimento del contrario si può avere anche senza avere un ideale. L'effetto però allora non sarà così profondo come quando questo ideale c'è. È vero. Ma per poter vedere le ragioni della realtà (approfondisci bene questo) basta che si abbia il concetto delle idealità, senza averne alcuna veramente attiva in sé. Un vero umorista, anzi, non ha mai un ideale attivo in sé, può avere aspirazione a qualche ideale, un'aspirazione dolorosa a qualche ideale di cui riconosce la bontà ma poi... La

sua tolleranza è frutto di scetticismo; non può essere d'indifferenza, perché l'indifferenza non genera contrasto e non può dar l'effetto doloroso che dà l'umorismo [Pirandello 1933-1934, p. 19].

In queste parole di Pirandello sono toccati due punti di meditazione altissimi sull'arte della società dei rapporti amministrati: il primo riguarda la tensione verso un ideale che si rivelerà poi sempre impossibile da perseguire; e il secondo mette a fuoco un concetto, quale quello dello scetticismo opposto all'indifferenza che è altrettanto importante per giungere al cuore del problema: chi esercita l'ironia – che, lo ricordiamo, è per Pirandello una contrapposizione fittizia alla realtà così com'è – può essere indifferente, l'umorista no, deve partecipare con tutte le sue forze a quella caduta degli ideali che contraddistingue così dolorosamente i nostri tempi con la coscienza che questi ideali sono sì caduti ma che ci rimane la tensione verso nuovi ideali praticabili solamente però a costo di una spietata – e cioè disperata – critica di quelli vecchi; che è poi l'unico punto da cui può partire una critica reale, e cioè materialistica e non moralistica, del mondo reificato.

Le conseguenze sull'opera d'arte sono chiaramente viste da Pirandello come conseguenza della sua meditazione teorica:

Sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrano in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporrà* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli *scompon*e il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze [Pirandello 1908, p. 158].

## 2. «Il giuoco delle parti».

*Il giuoco delle parti* viene scritto da Pirandello nel 1918, rappresentato nello stesso anno da Ruggero Ruggeri e pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel gennaio del 1919. Siamo oramai in piena epoca del teatro del grottesco che ha avuto la sua inaugurazione, per così dire ufficiale, nel 1916 con *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, prima commedia a esibire il sottotitolo, appunto, di «grottesco in tre atti». Pirandello trae la trama della commedia da una sua novella del 1913, *Quando s'è capito il giuoco*. Il 22 marzo del '18 scrive a Ruggeri: «Voglio poi annunziarle che ho pensato a una nuova commedia per Lei, e già ne ho steso la trama [...]. La commedia avrà per titolo: *Quando s'è capito il giuoco* e sarà in tre atti» [Pirandello 1918, p. 28]; ma, già il 4 agosto la commedia ha cambiato titolo: «Le ho cambiato il titolo: invece di *Quando s'è capito il giuoco* la chiamerò *Il giuoco delle parti*. Mi sembra più bello e più proprio» [p. 29]. La verità è che la commedia si sta evolvendo e al cambiamento del titolo corrispondono ben più sostanziali mutamenti. Gioverà pertanto analizzare brevemente la



novella per registrare il lavoro di Pirandello nel procedere verso un approfondimento dell'umorismo, e cioè della parodia propria del grottesco, nell'elaborazione della commedia.

Nella novella abbiamo un protagonista, Memmo Viola, che placido e stoico accetta tutte le contrarietà della vita senza perdere il suo buonumore: «Perché Memmo Viola diceva di aver capito il giuoco. E quando uno ha capito il giuoco...» [Pirandello 1913, p. 839]. Ricevuta un'eredità la moglie, Cristina, lo spinge a andare a vivere per conto suo fuori casa, purché egli lasci anche lei libera, e con «congruo assegno debitamente assicurato» [p. 840], di fare ciò che vuole. Memmo se ne va portandosi dietro i suoi libri «di scienze fisiche e matematiche e di filosofia, e tutte le stoviglie di cucina, che rappresentavano le due più forti passioni della sua vita» a vivere in un appartamento curato da una vecchia serva che non ha alcun particolare rilievo nella vicenda. Un mattino viene svegliato dalla moglie che, raccontandogli di aver subito un affronto da certi giovinastri che l'avevano scambiata per una prostituta di nome Pepita, non aveva accettato scuse e si era fatta dare il biglietto da visita di uno di loro perché suo marito potesse sfidarlo a duello. Memmo accetta immediatamente e senza battere ciglio e non nasconde alla moglie ciò che ne pensa: «Hai voluto il duello: cioè, farmi dare una sciabolata» [p. 842]. Ma accetta ugualmente, con serenità, di sfidare il temibile marchese Miglioriti; farà da padrino il suo miglior amico, Gigi Venanzi. La moglie, nel manifestare la sua contrarietà a questa scelta, mette in luce il fatto – per altro forse già noto a Memmo anche se la cosa rimane qui indeterminata – che il Venanzi è il suo amante. Memmo si reca dunque a casa di Venanzi e questi cerca di sottrarsi all'incarico; ma non può farlo se non a costo di rivelare quali sono i suoi veri rapporti con Cristina. Mette quindi decisamente in guardia Memmo dallo sfidare un così terribile spadaccino e maneggiatore di pistole; ma Memmo pretende le condizioni più gravi: prima alla pistola e poi alla spada. Malgrado le proteste di Gigi Venanzi il duello è fissato per il mattino dopo; quando il Venanzi arriva a casa di Memmo questi sta ancora dormendo; alle rimostanze dell'amico risponde: «Mi devo battere? [...] Io ti ho detto che a me tocca di far la parte mia, e a te la tua. Sono il marito e ho sfidato; ma quanto a battermi, abbi pazienza, non tocca più a me, caro Gigi, da un pezzo: tocca a te... Siamo giusti!» [p. 846]. Venanzi strepita e protesta ma Memmo se la ride e, quando l'amico finalmente va a battersi, Memmo, «dall'alto della scala» gli augura: «In bocca al lupo, caro, in bocca al lupo!» [ibidem].

Bisogna ammettere che non è molto facile, in questa novella, individuare il meccanismo umoristico; semmai è piuttosto il registro comico, quello che compare, sottolineato anche dal modo di proporre il personaggio di Memmo, «quel buon Memmone» [p. 839], sempre «con le brache [...] in mano» così nel colloquio con la moglie che nella scena finale. Nessun elemento ci fa pensare che Memmo, della sua situazione e del suo agire, soffra; egli

sembra piuttosto un superuomo dimidiato che dai vertici nobiliari e eroici dannunziani è divenuto un povero impiegato beneficato improvvisamente da un'eredità inaspettata che dà certamente alla testa della moglie ma non alla sua: è quindi evidente l'intento caricaturale nei confronti del superuomo dannunziano di cui abbonda la letteratura del periodo: non c'è però parodia – nel senso in cui usiamo il termine in questo scritto – e, per dirla con parole pirandelliane c'è certo avvertimento del contrario ma non il sentimento dello stesso. È un'opera ironica, per continuare a usare le definizioni di Pirandello, con lo scrittore in veste di narratore che guarda dall'alto e giudica; non si immerge nei personaggi, non genera «qualcuno che gli somiglia».

Le cose cambiano decisamente nella commedia. Leone Gala, il protagonista, non ha più nulla del «buon Memmone»: questi veniva descritto nella novella in termini non solo naturalistici ma anche bonari:

Le mosche, la moglie, tutte le noie piccole e grandi della vita, le ingiustizie della sorte, le malignità degli uomini, le stesse sofferenze corporali, non avrebbero potuto mai alterare la sua stanca placidità, né scuoterlo da quella specie di perpetuo letargo filosofico, che gli stava nei grossi occhi verdastri e gli ansimava nel nasone tra i peli dei baffi arruffati e quelli che gli uscivano a cespugli dalle narici [p. 839].

Ora, invece, Leone – che non è descritto in didascalia – si accampa in modo ben diverso e tutt'altro che bonario prima ancora del suo apparire nella descrizione per tratti significanti che ne fa Silia, la moglie, che non risponde più al nome dolce di Cristina ma a questo nuovo in cui le sibilanti sono tutte lì, bene a posto, già a anticiparne il carattere e, comunque, la svolta dura e incisiva che ha la commedia nei confronti della novella da cui prende le mosse:

Mi si presenta... è lì seduto... come un altro... non più brutto, né più bello d'un altro; gli vedo gli occhi, come li ha... che non mi sono mai piaciuti (Dio! odiosi... acuti come due aghi e vani nello stesso tempo), sento il suono della sua voce che mi dà ai nervi... [Pirandello, 1925, p. 34].

Ora è evidente che in questa descrizione sbazzata c'è poi tutto l'odio di Silia nei confronti del marito ma resta, come dato oggettivo, quel doppio aspetto degli occhi «acuti come due aghi e vani», si badi, «nello stesso tempo»; è il doppio che si presenta in Leone attraverso queste parole della moglie ancor prima che entri in scena: da una parte tutta l'acutezza che porta anche alla crudeltà e dall'altra l'indifferenza, lo scetticismo, il distacco; ma: «nello stesso tempo», proprio come doppia personalità continuamente giocata in tutto il dramma.

È evidente, fin da questa prima impostazione, che l'azione prevede già subito – almeno nel personaggio di Leone – l'introdursi del sentimento del contrario proprio in questo suo essere doppio, così apertamente dichiarato in apertura del testo. Ma un altro aspetto risulta subito evidente; non solo



Leone sa di Silia e Guido, ma, proprio nel primo atto, si trova direttamente a confronto con tutti e due. E, anche in questo caso, i tre personaggi sono già paradigmaticamente impostati: Silia fremente e si dibatte sotto il giogo che Leone le ha imposto, quello di darle una libertà che non è tale («Io vedo sempre lui che me l'ha data, questa libertà, *come una cosa da nulla*, andandosene a vivere per conto suo, e dopo avermi dimostrato tre anni, che non esiste, questa famosa libertà, perché, comunque possa avvalermene, sarò sempre schiava... anche di quella sua seggiola là, guarda! che mi sta davanti come qualche cosa che vuol essere una sua seggiola, e non una cosa per me, fatta perché io ci segga!» [p. 33]), e viene anche lei rivelata come polimorfa proprio da Leone («E forse tu non sai tutta la ricchezza che è in lei... [...] Ti pare impossibile, per esempio, che possa canticchiare qualche mattina... Così... svagata... Eppure canticchia, sai? La sentivo io, certe mattine, da una stanza all'altra. Con una cara vocina trillante, quasi di bimba. Un'altra! Ma ti dico *un'altra* non così per dire. Proprio *un'altra*; e lei non lo sa» [p. 47]). È questa polivalenza che mette subito in chiaro come Silia rappresenti, nell'economia della commedia, l'istinto, almeno fino a un certo punto, difficile da frenare e da costringere sotto l'imperio della ragione. E c'è, infine, Guido, personaggio più sfuocato ma non certo privo del tutto di una sua identità, sempre fuori luogo e fuori tempo, amante appassionato e proprio per questo tenuto a bada da Silia e, contemporaneamente, sempre stonato sia con Silia che con Leone, come non capacitato di questa sua posizione ambigua e finanche ridicola, col marito che sa e che, per rispettare le convenzioni, finge di non sapere, come egli finge di non essere quello che è. Eppure anche in Guido c'è qualche cosa di autentico, pur nel suo essere meno articolato degli altri due, ed è la sua vera passione per Silia e la sua autentica amicizia per Leone.

E altri due elementi, altamente simbolici, si affacciano già fin da questo primo atto: quello dell'uovo e quello del pernio. L'uovo come simbolo degli eventi incontrollabili, del sentimento e il pernio che rappresenta invece la ragione, il concetto, cui stare aggrappati per superare tutto ciò che può venire dagli «altri, e[da]lle necessità della natura» [p. 45]:

LEONE [...] Tu devi guardarti di te stesso, del sentimento che questo caso suscita subito in te e con cui t'assalta! Immediatamente, ghermirlo e vuotarlo, trarne il concetto, e allora puoi anche giocarci. Guarda, è come se t'arrivasse all'improvviso, non sai da dove, un uovo fresco... [...]

GUIDO Ma perché un uovo fresco, scusa?

LEONE Per darti una nuova immagine dei casi e dei concetti. Se non sei pronto a ghermirlo, te ne lascerai cogliere o lo lascerai cadere. Nell'un caso e nell'altro, ti si squacquerà davanti o addosso. Se sei pronto, lo prendi, lo fori, e te lo bevi. Che ti resta in mano?

GUIDO Il guscio vuoto.

LEONE E questo è il concetto! Lo infilzi nel pernio del tuo spillo e ti diverti a farlo girare, o lieve lieve ormai, te lo giochi come una palla di celluloido, da una mano all'altra: là, là e là... poi: *paf!* lo schiacci tra le mani e lo butti via [pp. 45-46].

Il simbolo dell'uovo è estremamente ricco e sarà presente, come vedremo per tutto il dramma. A volte è utilizzato anche per significazioni sessuali, come avviene subito dopo le battute che abbiamo appena trascritte quando Leone, rispondendo a Silia che dice, dall'interno, di non essere un guscio vuoto nelle sue mani, replica: «E tu non mi vieni più addosso, cara, perché io ti prenda, ti fori, e ti beva» [p. 46]; e, ancora, quando Silia esce fuori e gli dà in mano un guscio d'uovo vuoto, egli lo dà a Guido dicendo: «Ah! Ma non l'ho bevuto io!» [p. 49]. E sarà proprio quel guscio vuoto, lanciato da Silia dalla finestra in direzione di Leone che andrà invece a colpire i «quattro signori» che lo prenderanno come un invito a salire da «Pepita». E già questo fatto, che il guscio dell'uovo sia lo strumento che serve a mettere in moto l'azione, non è certo irrilevante.

### 3. «Il giuoco delle parti» come dramma didattico.

Ma qui gioverà soffermarsi un attimo, per svelare fino in fondo questo simbolo. Tutta l'azione ha un che di schematico, mentre i personaggi risentono molto della marionetta. Ora è anche questo schematismo, proprio non solamente (anche se qui la cosa è molto più evidente che altrove) del dramma di cui ci stiamo occupando, che ha fatto dire non solo a Croce ma anche, tra gli altri, a Gramsci e a Moravia, che il valore di Pirandello non sta nel suo significato artistico ma in quello culturale. Certo noi non vediamo nessun motivo per negare a Pirandello un grande valore culturale; semmai il punto è se gli si possa – o magari gli si debba – attribuire anche, o forse soprattutto, un valore artistico, e proprio in certi casi, come questo del *Giuoco*, cui al contrario, secondo un'idea estetica che possiamo – schematicamente – far risalire a Croce sarebbe facile negare lo statuto di opera d'arte. Si tratterà quindi nel nostro caso di vedere quali siano le profonde ragioni artistiche che portano Pirandello a scrivere un dramma fortemente schematico così nello svolgimento dell'azione come nella costruzione dei personaggi.

Schematico, senza alcun dubbio, *Il giuoco delle parti* lo è; ma il suo è lo schematismo del teorema, della dimostrazione esatta: e questo pur non essendo affatto un dramma «a tesi» come si usava nell'ottocento e ancora quando il *Giuoco* è stato scritto. Certamente il dramma di Pirandello ha qualcosa da dire e qualcosa da dimostrare ma lo fa con l'adozione di una struttura – tutta novecentesca e *moderna* – che potremmo definire «didattica». Questa trama asciutta e senza sbavature, questi personaggi ridotti all'osso e pure estremamente eloquenti, ma dell'eloquenza delle marionette, non hanno qualcosa da dimostrare ma qualcosa da insegnare. Dopo tutti i tentativi e dopo una strada non lunga di anni ma certamente densa di opere, Pirandello giunge a scrivere il manifesto vero e proprio del grottesco che in questo momento, e per un attimo soltanto, ma così denso, si



identifica con la sua poetica. Che è una poetica antipsicologista, antinaturalistica e sotto specie filosofica: i presupposti stessi di una corretta operazione grottesca.

L'antipsicologismo di Pirandello è un antipsicologismo particolare. È ben nota la proposta esegetica di De Benedetti per cui i personaggi di Pirandello non troverebbero nella psicologia la propria giustificazione ma il proprio inferno [De Benedetti 1945, p. 281]: è questa senz'altro la strada critica da percorrere per comprendere l'antipsicologismo pirandelliano. Con una precisazione però per *Il giuoco delle parti* dove lo psicologismo come inferno del personaggio esiste sì, ma anche questo in forma schematico-didascalica. E qui si vuol dire, cioè, che quell'insistenza sui contorcimenti psicologici che sono propri delle altre opere di Pirandello – non esclusi i *Sei personaggi in cerca d'autore* – sono anche questi qui ridotti all'essenziale e, in qualche modo, addirittura, resi astratti dialoghi filosofici: l'invenzione del personaggio di Filippo, il cuoco, del tutto ignoto alla novella, sta lì proprio a confermare questa nostra proposta interpretativa: Leone, certamente, ha una sua psicologia e tutto il dramma, in fondo, risulterà poi in questo suo non riuscire a essere ciò che vorrebbe essere, un dominatore e signore degli eventi, ma tutta la sua impostazione psicologica, quella che gli permette di credere di poter dominare il caso, e cioè gli altri e la natura, in quest'opera diviene decisamente un'impostazione filosofica. Già nel primo atto, nel suo colloquio con Guido, tutto ciò è evidente. E qui si può trovare un'altra conferma a questa interpretazione nel raffrontare le due stesure, quella del 1919 e quella del 1925. Nella tormentatissima storia delle varianti pirandelliane e delle successive stesure delle sue commedie – si pensi soltanto quanto sostanzialmente cambino i *Sei personaggi* attraverso le loro quattro edizioni – *Il giuoco delle parti*, anche in questo caso pretende una sua esemplarità. La prima e la seconda stesura sono quasi uguali, nemmeno si trovano quei ripensamenti stilistici così frequenti in Pirandello: poche parole vengono cambiate *tranne per ciò che riguarda una buona porzione della terza scena del primo atto* che è poi quella in cui compare per la prima volta Leone Gala. Nella prima stesura Leone svela abbastanza chiaramente proprio il suo tormento psicologico anticipando pericolosamente, pericolosamente per il tipo di antipsicologismo (e di necessità di antinaturalismo) che sta perseguendo Pirandello, quella che sarà la molla interna dell'agire di Leone, quel tormento che lo porterà all'insuccesso proprio nel campo da lui scelto e da lui stabilito. Leone è appena salito da Silia per la solita mezz'ora per cui s'è impegnato ogni sera a farle visita; egli non avrebbe voluto ma Silia l'ha preteso, dopo di che l'ha lasciato solo con Guido andandosi a rinchiudere in un'altra stanza. Guido e Leone stanno discutendo di questo assurdo desiderio di Silia di vederlo salire tutte le sere per sbrigare quella formalità (ma noi già sappiamo che Silia, su questo punto, ha chiarito la sua posizione: «Ma io dico che *ci sia*, che *viva*, questo è l'in-

cubo per me! Non è mica il suo corpo... Che io lo veda, anzi, è meglio. E apposta lui non si fa più vedere, perché lo sa» [Pirandello 1925, p. 34]):

LEONE [...] tu avresti potuto spiegarle che, non salendo più, ho inteso di lasciare, sulla linea dei patti, un margine di prudenza...

GUIDO (*subito*) Comodo per te!

LEONE (*lo guarda; poi, alzandosi e appressandosi*) Un accordo, caro, non è mai comodo per nessuno, perché, prima di tutto, vuol dire che tu hai dovuto riconoscere un'altra volontà che ti sta contro; non l'hai potuta né vincere, né disarmare; sei venuto a patti. È vero?

GUIDO Verissimo.

LEONE Ora guarda che ne segue. Tu sai fin dove questi patti, da una parte e dall'altra, arrivano; dov'è il limite dell'urto. Bene. Sei tentato d'andare a passeggiare proprio lì, rasente a questo limite, fin dove sei sul tuo. Ma la prudenza te lo sconsiglia, e tu te ne astieni per iscarsare ogni probabilità d'attrito. Caro mio, non c'è peggiore consigliera della prudenza, in questo caso. Perché sai che cosa importa il margine che tu hai lasciato? Importa che l'altro si mette lui tranquillamente a passeggiare senza pericolo su tutto il suo, e a considerarlo come neutro, cioè non più tuo, se non ancor suo, questo margine della tua prudenza.

GUIDO Già! Ma questo è appunto il caso tuo, secondo lei!

LEONE Perché non sono più salito? (*Lo guarda fisso e con intenzione*) Intanto, spero, non *secondo te* [Pirandello 1919, p. 9].

Ora, nella seconda stesura, questa parte di dialogo tra Leone e Guido viene sostituita da una lunga battuta di Leone assai meno psicologica – o per meglio dire in questo caso, l'unico e perciò espunto, psicologista – e in cui invece il contrasto con Silia e con Guido è lasciato a espressioni puramente formali, nel senso che riguardano la forma della vita e non la sostanza e portate su un piano «filosofico» e cioè, lo si scrive qui a evitare equivoci, astratto:

LEONE Ma sì, caro! *Non dovrei esserci*. T'assicuro però che mi sforzo, quanto più posso, d'esserci il meno possibile, e non solo per gli altri, ma anche per me stesso. La colpa è del fatto, caro mio! *Sono nato*. E quando un fatto è fatto, resta là, come una prigione per te. *Io ci sono*. Ne dovrebbero tener conto gli altri, almeno per quel poco, di cui non posso fare a meno, dico d'esserci. L'ho sposata; o, per esser più giusti, mi son lasciato sposare. Fatto, anche questo: prigione! Che vuoi farci? Quasi subito dopo, lei si mise a sbuffare, a smaniare, a contorcersi rabbiosamente per evadere... e io... t'assicuro, Guido, che ne ho molto sofferto... S'è trovata poi questa soluzione. Le ho lasciato qua tutto, portandomi via soltanto i miei libri e le mie stoviglie di cucina (cose, come sai, per me inseparabili). Ma capisco che è inutile: nominalmente, la parte assegnatami da un fatto che non si può distruggere, resta: *sono il marito*. Anche di questo, forse, si dovrebbe tenere un po' di conto [Pirandello 1925, pp. 40-41].

Come si vede qui il discorso di Leone è ben diverso di quanto fosse nel '19: ora non tanto si entra all'interno del suo mondo quanto si discute della ragione per cui un fatto resta un fatto; al massimo si fa appello alle convenzioni per cui si dovrebbe tenere conto di una «condizione», la sua di marito e non di uomo che può anche soffrire di una certa situazione;



anzi, alla sofferenza si accenna («ne ho molto sofferto») ma come a un fatto del passato che non riguarda più la situazione presente. E qui sta appunto il particolarissimo antipsicologismo di quest'opera di Pirandello che non risulta una totale espunzione della psicologia, ch  anzi questa far  il suo ingresso per svelare l'inferno in cui vivono i personaggi sul finire del dramma, ma un tenerla a freno, un nasconderla sotto il ragionamento puro e astratto, «filosofico» nel senso in cui l'intende Pirandello, e nello spostare tutta l'attenzione sulla forma, sulle convenzioni, sulla «parte», per dirla in una parola come fa l'autore.

  chiaro che questa posizione antipsicologista – se pure nel modo che si   appena descritto – diventa immediatamente antinaturalistica se con questa parola si vuole designare anche quello psicologismo ampio e diffuso che giustifica sempre l'agire del personaggio; questo tipo di antipsicologismo, l'attenzione tutta portata all'esterno, alla «parte», determina anche l'apparenza schematica sia dell'andamento dell'azione che del carattere dei personaggi; ma ora questo schematismo potr  essere inteso in altro modo e da limite diverr  ricchezza dell'opera e ne favorir  anche una lettura in chiave di dramma didattico, di un dramma cio  che intende esprimere la poetica di un autore e di tutta una scuola, o, almeno di quanto pu  coincidere la poetica di *quell'autore* con quella di *quella scuola*. E, infatti, Pirandello intende s  coincidere con i risultati pi  alti – che non   detto esistano per lui nelle opere della «scuola» del grottesco – ma anche nettamente distinguersi da ci  che essa si porta ineluttabilmente dietro di vecchio, di passatista e di cattivo teatro.

E l'una cosa e l'altra sono evidenti in due scritti coevi alla prima stesura del *Giuoco*, coevi o quasi visto che la distanza   quella di un anno soltanto. *Immagine del «grottesco»* viene pubblicato sull'«Idea nazionale» nel febbraio del '20: si tratta di uno scritto densissimo, nella sua struttura di parabola, in cui sostanzialmente sono toccati tutti i punti salienti della poetica grottesca:

Dietro il cancellino d'un orto, due alberetti di mandorlo [Pirandello 1920, p. 990].

La metafora sull'alberetto morto e quello vivo   nota: il secondo, a primavera, inizia a fiorire; viene poi un acquazzone e ora sembra fiorito quello che prima fiorito non era affatto, mentre l'altro   tutto spoglio; l'acquazzone primaverile ha spogliato quello vivo dei suoi primi fiori e ha fatto fiorire quello che sembrava morto e morto lo era davvero perch , avvicinandosi, ci si accorge con «sorpresa [...] accompagnata da uno scoppio di risa» che   fiorito s , ma «di bianche lumachelle»,

E pareva che argutamente, nell'umido grigiore frizzante dell'aria ancora ben lontana dal rasserenarsi, quell'alberetto, fiorito cos  per burla, dicesse a dispetto dell'altro che aveva cos  presto perduto i suoi fiori:

– Eccomi qua! Vedi? Io s , ora, e tu no. Fiorisco come posso [p. 991].

Una fioritura che fa dunque ridere ma non poi tanto: ecco, dopo l'avvertimento del contrario il sentimento dello stesso. Di una fioritura finta si tratta ma non finta per davvero: sembrava finta, ma le lumachelle erano vere. Cos  l'albero era anch'esso morto per davvero e quella fioritura era una fioritura in certo senso burlesca: «Rideva di se stessa cos  evidentemente, Dio mio, quella fioritura»; la colpa, semmai, era «di quella grande acquata» e non «di quella fioritura di lumachelle» se i rami dell'alberetto «si mostravano cos  tutti scontorti». Ecco quindi lo stato delle cose perch  si possa innestare il sentimento del contrario:

Pu  la caduca illusione della primavera nascondere lo scontramento dei rami. I rami nudi – non piaceranno – ma son cos  per s , scontorti [*ibidem*].

E qui gi  si affaccia, sotto l'aspetto di difesa, l'accusa nei confronti di chi non vuol saperne di alberelli scontorti e finge che non ci siano: Croce e i crociani, ma anche tutti gli artisti che non frequentano il grottesco nel mondo dei rapporti reificati e cio  dei rami scontorti che non piaceranno ma ci sono, sono ugualmente attaccati dalla sola apparente bonaria polemica pirandelliana. Ma non basta: la dialettica di Pirandello arricchisce ancora il quadro: le «graziose lumachelle» servono a nascondere quella «triste nudit  dei rami»; non sono tutte guscio, c'  anche la bava:

Eh, i fiori, profumo; le lumachelle, bava [p. 992].

Ma anche la bava ha un suo fascino «cos  tutta fervida e cos  tutta riflessi e colorata»; e poi dalla bava spuntano «gli occhi della lumachella che fa le corna per guardare intorno, a tentoni, sorniona».   dunque la vita l  dove sembra ci sia solo morte, ma una vita particolare, quella vita l , delle lumache e nient'altro: c' , ma non consola di certo. E, infatti, giunge l'attacco diretto non pi  confuso di falsa bonariet  ma semmai sornione come la lumachella che fa le corna:

Ma voi dite: – I fiori veri! le foglioline vive! Lo so.

Bisognerebbe vivere e non pensare: dico, bearci dei fiori (quando ci sono); e non riflettere che, in fondo, via, se vogliamo, di primavera fiori e foglie sono molto comuni.

[...]

Ma questi alberetti che fioriscono per famiglie, quasi in cooperativa, stenti, angustiosi, tutti allo stesso tempo e allo stesso modo, vi assicuro che fan pur venire a qualche alberetto stravagante la voglia di morire e d'apparire cos , un bel giorno, fiorito per burla, di bianche lumachelle [p. 992].

Come si vede Pirandello risponde qui alle obiezioni sulla sua predilezione per le situazioni grottesche e fa piazza pulita di chi vorrebbe l'arte come espansione del sentimento e della gioia di vivere; e, nell'ultimo periodo, rivendica orgogliosamente per s  il diritto a lasciar da parte i fiori stenti e miseri per occuparsi di ci  che veramente interessa l'arte del no-



stro tempo: che è arte critica e fortemente riflessa e riflessiva, e cioè «filosofica», e non contemplazione di un bello che non esiste più né nella vita né nell'arte se non come contemplazione di un futuro utopico che per realizzarsi ha assoluto bisogno di quella operazione di azzeramento che sembra la poetica dei migliori fra i grotteschi. E il breve saggio si conclude anche con una rivendicazione di originalità e di malcelata superiorità:

Se non che, la stravaganza è anch'essa contagiosa. E ahimé, sono tanti ormai gli alberetti che si sono messi a fiorir così di lumachelle!  
Tanti, che quasi non se ne può più [*ibidem*].

Pirandello torna sull'argomento soltanto nove giorni dopo, tanto, evidentemente, la questione gli sta a cuore. Si tratta di un altro articolo pubblicato su un giornale e intitolato *Ironia*. Egli riprende alcune tesi dell'*Umorismo* e poi passa a parlare dei grotteschi proponendo la definizione, per questi, di «farse trascendentali», una definizione per altro assai bene articolata e giustificata:

[...] anche una tragedia, quando si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso, scoprendo tutto il ridicolo del serio, e perciò anche il serio del ridicolo, può diventare una farsa. Una farsa che includa nella medesima rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, ma non come elementi soprammessi, bensì come proiezione d'ombra del suo stesso corpo, goffe ombre d'ogni gesto tragico [Pirandello 1920a, p. 995].

Il procedimento decostruttivo di Pirandello – e dei grotteschi che egli riconosce come tali – è qui espresso in una chiave dichiaratamente dialettica: e, infatti, prima di questo passo l'autore aveva citato «tutto il movimento idealistico post-kantiano» [p. 994] e Hegel. È lo strumento della dialettica che fa sì che noi non possiamo prendere, né prenderci, sul serio, nel rivelare in ogni evento della vita, degli altri come della nostra, il suo contrario, l'unico metodo d'indagine che può spiegare perché nel pianto ci sia il riso e nel riso il pianto. Ovviamente tutto ciò in Pirandello – giusta la sua impostazione idealistica – assume immediatamente una dimensione metafisica: ogni realtà è un'illusione e la vita un giuoco «ma voluto e sentito e rappresentato come tale» [p. 995]. Così, in questo passo mirabile di poetica critica, Pirandello usa congiunti i termini di parodia e caricatura, dove, nell'endiadi, si può leggere la connotazione 'forte' che noi abbiamo attribuito per quest'epoca del teatro italiano al concetto di parodia.

Questi scritti stanno lì a dimostrare almeno due cose: la prima è che Pirandello continua la sua meditazione ininterrotta sull'umorismo, e cioè sul suo modo particolare di fare arte. La seconda è che egli tiene a chiarire i termini del problema per ciò che riguarda il grottesco. Non si trovano classificazioni, né nomi, né titoli di opere ma anche questo scritto, come il precedente, si conclude con un attacco alla 'moda' del grottesco. Dopo

aver citato De Sanctis là dove dice che altra cosa è far ridere di ciò che si dice e altra far ridere di sé e non di ciò che si dice, conclude:

Non giurerei che nessuno di quanti oggi scrivon grotteschi non sia in questo secondo caso [*ibidem*].

La coscienza di Pirandello è estremamente vigile; e così il senso che ha dell'operazione che sta conducendo nell'arte e in modo particolare nella letteratura per teatro.

Ecco allora che possiamo ora, confortati da queste letture che definire teoriche e giudicare con metro filosofico sarebbe certamente sbagliato, tornare a quel *Giuoco delle parti* che assume in questo contesto e, soprattutto per quello che è, il valore addirittura di manifesto del grottesco.

E poiché avevamo lasciato in sospeso ulteriori valenze simboliche dell'uovo sarà ora giunto il momento di tornarci su per meglio chiarire. L'uovo, infatti, si accampa a tutto tondo (si fa per dire) in questa *pièce* dal meccanismo volutamente elementare (schematico-didattico): già abbiamo visto come il guscio vuoto sia il motore dell'azione perché è proprio questo guscio vuoto che Silia vorrebbe tirare in testa a Leone mentre esce dal suo portone e che andrà invece a colpire i quattro signori che lo scambieranno per un invito: e da questo equivoco muove il meccanismo del dramma. L'uovo contiene in sé la vita: ed è proprio la vita che Leone annulla bevendo l'uovo e riducendolo a un guscio vuoto da infilare al pernio della ragione, un pernio che dovrebbe stare fisso; che poi questo pernio vacilli pericolosamente fino a perdere del tutto il suo centro nel finale è cosa che coincide direttamente con lo svolgimento del dramma. L'uovo, dunque, rappresenta la vita in senso lato; ma simboleggia anche una vita nuova, diversa: ha in sé il germe della novità. Ecco allora che questo simbolo a noi sembra si possa anche leggere come simbolo del grottesco stesso, sempre sulla linea di un'esegesi del *Giuoco* come dramma didattico. E, allora, risulterà estremamente significativo ciò che succede – e ciò che si dice – nella prima scena del secondo atto. Qui Leone sta sbattendo le uova in una ciotola: sta facendo la *mayonnaise*. Lo scontro con Filippo – torneremo immediatamente su questo punto – ha per ritornello lo «sbattere» di quest'ultimo: Leone parla, discute di filosofia, si distrae dal momento che la sua aspirazione – aspirazione di personaggio – è proprio quella di dimenticare ciò che è e ciò che sta facendo: vorrebbe essere un personaggio a tutto tondo, non un «ramo scontorto» ma un bel ramo fiorito. Ma Leone non può essere ciò che vorrebbe, perché i rami scontorti, già lo sappiamo, non piacerà ma ci sono e spetta proprio agli scrittori di quella tal razza filosofica, cui è ben conscio di appartenere Pirandello, mostrarli nel loro scontramento: la furia «sbattitrice» di Filippo, doppio estrinsecato di Leone, la poca voglia di quest'ultimo di sbattere e, infine, la battuta «Oh, senti, se la testa che perdo non deve servirmi ad altro che a sbattere un uovo, caro mio!» [Pirandello 1925, p. 70], stanno lì a dimostrare il desiderio del personag-



gio di uscire dal ruolo, di consistere in pieno come un personaggio vero. Certo questo tipo di interpretazione che vede nel *Giuoco*, è appena il caso di dirlo, il capolavoro del teatro di Pirandello, ci porta a pensare a Leone come il vero personaggio in cerca d'autore, come e più dei suoi sei colleghi che lo seguiranno di soli tre anni. Là, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, sarà tutto chiaro – intendiamo il meccanismo del personaggio incompiuto che non riesce a consistere –, mentre qui tutto è implicito; ma, per ciò, tanto più efficace. Leone vorrebbe dal suo autore una vita che non ha: sbatte l'uovo – la novità, il grottesco che lo costringe a mostrarsi per quello che è – ma la sua coscienza, Filippo, è vigile e non lo lascia un momento: sbattere l'uovo, quell'uovo, è cosa di fondamentale importanza: la novità del grottesco non può che nutrirsi di personaggi «incompiuti».

Il *giuoco delle parti* risulta così sempre più non solo il dramma didattico del grottesco di Pirandello, ma anche un dramma didattico che intende fare piazza pulita dei falsi grotteschi. È per questo che Pirandello non si perita di portare, è proprio il caso di dirlo, Bergson in scena. La prima scena del secondo atto è una scena d'apertura, una 'prefazione' al fatto, perché il secondo atto si svolge nella casa di Leone e solo lì avverrà il fatto (il primo atto, in casa di Silia, rappresenta nell'economia dell'opera, l'antefatto). Ora è proprio nella prima scena del secondo atto che si svolge il dialogo 'filosofico' tra Leone e Filippo, il cuoco, con Guido Venanzi spettatore come sempre fuori tempo e fuori luogo ma che serve a 'appoggiare' le battute di Leone, una sorta particolare di 'spalla'. È a lui che Leone indirizza la famosa battuta «Lo ha rovinato Bergson» [Pirandello 1925, p. 68]. Ovviamente a rispondere non è Guido ma Filippo e tutto il dialogo si svolge tra il padrone e il cuoco. Bergson, «la teoria dell'intuizione» [p. 69], sono qui introdotti del tutto inaspettatamente: è un procedimento tipico del dramma didattico, quello dello straniamento. Senza fare qui degli scontati quanto inutili rimandi a Brecht, è noto che tutta l'arte moderna ricorre allo straniamento, nel senso che l'arte moderna è un'arte critica e ben si sa che non esiste critica senza quello scarto dall'immedesimazione che consente, appunto, di esprimere la coscienza di ciò che si sta facendo e di ciò che fanno gli altri. Ora il procedimento didattico è un procedimento che tende a cogliere di sorpresa il lettore o, nel nostro caso, lo spettatore; deve coglierlo di sorpresa per metterlo nelle condizioni di ragionare su ciò che sta accadendo e di non lasciarsi andare alla fascinazione, sempre nel nostro caso (ma la cosa vale anche per le altre arti) del palcoscenico. Di qui ineluttabilmente una *dissonanza*, ma una dissonanza voluta, proprio come quelle di quel tipo particolare di musica che va, grazie a Adorno, etichettata come «musica moderna». Ovvio che ciò non doveva piacere a Croce e ai crociani, quali essi fossero, che si attendevano dall'arte l'armonia dell'espansione lirica, qualcosa che ai nostri tempi e alla nostra anima dilacerata non è più concesso se non a patto di una menzogna o di un'ignoranza. Il dialogo tra Leone e Filippo, su Bergson, giunge quindi così, inaspettato, e in-

tende cogliere alla sprovvista lo spettatore per far sì che si renda conto di ciò cui sta assistendo attraverso la vivisezione di tre personaggi – dei soliti tre: il marito, la moglie e l'amante – in gabbia e di qual è il metodo che utilizza lo scrittore per questa vivisezione: l'umorismo, il grottesco. Infatti:

LEONE [...] Ma, Bergson, va bene, posso esser d'accordo con te nella critica che fa della ragione...

FILIPPO E dunque, basta! Sbattete!

LEONE Sbatto, sbatto... Ma stammi a sentire! Quel che di fluido, di vivente, di mobile, di oscuro è nella realtà, signori, sfugge alla ragione...

A Venanzi, come tra parentesi:

Come le sfugge poi, non lo so, per il solo fatto che il signor Bergson può dirlo! Come fa a dirlo? Chi glielo fa dire, se non la ragione? E dunque non le sfugge, mi pare, è vero? [...] è un bellissimo giuoco, questo che la ragione fa al signor Bergson, dandogli a credere di essere detronizzata e avvilita da lui, con infinita delizia di tutte le irragionevoli dame di Parigi! [pp. 69-70].

Pirandello rivendica qui, contro Bergson, una ragione dialettica, una ragione che in qualche modo comprenda in sé il sentimento e che permetta quell'analisi decostruttiva di cui Pirandello parla dai tempi dell'*Umorismo*. Una ragione cui non sfugge ciò che «di fluido, di vivente, di mobile, di oscuro» è nella vita, come piacerebbe fosse alle «irragionevoli dame di Parigi», battuta, quest'ultima, che *deve* far ridere ma che comprende in sé la critica di tanta produzione drammatica francese e di tante messinscène italiane che le sono succedute proprio nel momento in cui Pirandello e i grotteschi combattono una dura battaglia per imporre un repertorio diverso. Battuta che comprende in sé anche la critica dell'istinto tradizionalmente attribuito alla donna.

E qui sarà il caso di soffermarsi un po' sulla figura di Silia, perché Leone poi, mentre proferisce la battuta, in quanto Pirandello pensa al teatro francese ma in quanto Leone pensa certamente alla moglie.

Che è vista, come tutti ben sanno, dal Capocomico dei *Sei personaggi* come istinto. Ma qui bisognerà subito notare che il Capocomico non è Pirandello, come non lo è Leone, a che, in questo caso, è facile leggerlo come portavoce delle idee dell'autore. Perché Silia è certamente anche questo, l'istinto, caratteristica propria, per Pirandello e non solo per lui, della donna; ella non è fissa in una parte, ella vive; non ha un pernio cui legare la propria consistenza: è insieme inconsistente – perché senza pernio – e terribilmente presente perché viva e non fissa in un ruolo. Ma Silia è, contemporaneamente, la moglie traditrice di tanti drammi borghesi, la svergognata della battuta del terzo atto «Ma se la mia vergogna sei tu!» [p. 118], come nota Alonge [Alonge 1986, p. 94], anche se a quella battuta va attribuito *contemporaneamente* un'altra significazione: tu sei la vergogna della ragione, tu sei colei che non permette alla ragione di essere libera ma la costringe a fare i conti con l'istinto, con la vita che pulsa inesorabile



e che non vuole e non sa fissarsi in un pernio. E pertanto non basterà a Leone tentare di costringerla a entrare nella sua visione e pratica del mondo («Son così contento io ch'ella abbia visto per la prima volta un pernio: quello che mi tiene infisso nella mia parte assegnata, di marito!» dirà Leone quando accetterà di sfidare a duello il marchese Miglioriti come gli impone Silia [Pirandello 1925, p. 80]); egli dovrà anche punirla, come istinto e come svergognata poiché Leone è ragione e marito; ma la punizione, per l'ineludibile dialettica, ricadrà poi anche sullo stesso Leone e su Guido.

Silia è, dei tre, l'unico personaggio che risulta 'umoristico' fin dall'inizio e per tutto lo svolgimento del dramma. Ella, infatti, è poco più, o poco meno, di una donnetta isterica mai contenta e perennemente insoddisfatta, non fosse che, fin dall'inizio, lo spettatore sa che soffre: e soffre di una sofferenza autentica che è proprio data dalla sua impossibilità a trovare un pernio, a consistere: la sofferenza della vita; la punizione che le verrà inflitta dal marito nel finale del dramma con la morte dell'amante – che, però, lo spettatore sa bene, ella non ama – altro non risulta che un ulteriore smacco subito dal suo vitalismo nei confronti di chi sa dominare gli eventi, lei che ne è dominata. Ma Silia, come la vita (almeno come la vede Pirandello), va verso la sofferenza con un insieme di ribellione e di voluttà; Silia la sofferenza la cerca perché questa risulta un suo modo di essere viva, perché la vita fa male. E, in questo dramma in cui nulla è lasciato irrisolto, anche la vocazione masochistica di Silia è così bene espressa in quella battuta quando, aggredita dai quattro signori ubriachi in casa sua, sarà proprio lei a proporre di spostare il gioco da un piano tuttosommato 'normale' (il desiderio di vedere ballare nuda quella che si crede una prostituta sebbene di rango) in un tipico sogno di prostituzione accentuato con voluttà:

SECONDO SIGNORE UBRIACO (*alzandosi e facendosi addosso a Silia*) Già!... Sì!...  
Nuda... Sì... nuda, nuda... [...]  
SILIA (*schermendosi, divincolandosi*) Ma non qua, signori, scusate! Nuda, sì...  
ma non qua!  
TERZO SIGNORE UBRIACO E dove?  
SILIA In piazza, se mai, signori! [...] Ecco, là! Tra loro quattro signori in marina... [p. 57].

E, come se non bastasse, Silia rimuove immediatamente il suo sogno indecente anche se proprio da questo prende forza la sua eccitazione sessuale nei confronti di quell'amante che fino a qualche istante prima l'infastidiva con il suo desiderio:

SILIA [...] *Con un sospiro d'accorata invidia:*  
Che capricci, di notte, possono venire agli uomini... La luna... Mi volevano veder ballare, sai? in piazza...  
*Pianissimo, quasi all'orecchio:*  
nuda...

GUIDO Silia...  
SILIA (*reclinando la testa indietro, gli solletica coi capelli il volto*) Voglio essere la tua bambina folle [p. 64].

E risulta straordinaria anche la battuta «che capricci, di notte [...]» anche in rapporto alla didascalia dove si parla di «accorata invidia»: è la donna che invidia i sogni proibiti dell'uomo, ma il lettore sa già che i sogni proibiti sono i suoi, di Silia, della donna, dell'istinto, della vita che si lascia vivere; anche Silia, come Leone, è un personaggio che vorrebbe per sé una vita diversa; che è in cerca di un autore che la realizzi a tutto tondo: l'autore impossibile nell'epoca dell'arte reificata.

E l'umorismo del personaggio è già qui tutto impostato in questo suo essere sì ridicola («Voglio essere la tua bambina folle», proprio ciò che di lei aveva detto Leone e che stolidamente aveva ripetuto Guido) ma anche nel soffrire dell'impossibilità di essere fino in fondo ciò cui la vorrebbe il suo sogno masochistico: non una prostituta ma soltanto un'adultera come tante altre. Silia dunque soffre e prova contemporaneamente la voluttà del soffrire; è perciò anche lei, come Leone, doppia e anche nell'essere doppi sta l'essere personaggi umoristici.

Guido, invece, doppio non è, almeno fino alle sue ultime battute; fino a quel punto egli altro non è che uno stupido, fatuo vagheggino tanto è vero che è un «padrino di professione!» [p. 81] come, implacabile, non evita certo di sottolineargli Leone quando si schermisce dal volerlo rappresentare nel duello voluto da Silia. Eppure anch'egli nel finale mostra inaspettatamente un lato del suo carattere che è rimasto nascosto per tutto l'arco del dramma quando, capito che ormai non c'è più nulla da fare – almeno da un punto di vista formale (ma tutto il dramma, l'abbiamo visto, trae la sua forza dall'essere giocato su questo piano antinaturalistico e non verosimile) ché egli potrebbe benissimo sottrarsi alla sorte che lo aspetta –, toglie letteralmente la battuta a Leone che di fronte all'accusa di cinismo che gli lancia Barelli, tenta difendersi con i soliti argomenti:

LEONE No, caro: è la ragione, quando uno s'è votato d'ogni passione, e...  
GUIDO (*interrompendo e afferrando Barelli per un braccio*) Vieni, Barelli! Inutile discutere, ormai! Lei, dottore, venga giù con me! [p. 116].

Questa volta tocca a Guido di mostrarsi magnanimo e dignitoso; e, per la prima volta, se pure a costo della vita, sconfigge Leone lasciandolo così, sospeso. Anche lui dunque soffre, anche lui desta nello spettatore il sentimento del contrario e diviene così, se pure soltanto alla fine, un personaggio umoristico e non una semplice marionetta comica come sembrava essere per tutto l'arco del dramma.

Certamente il personaggio di Leone è più complesso. Egli si presenta al primo atto come un dominatore degli eventi, uno che sa dare sempre scacco matto alla vita e a coloro che gli attraversano la strada: della sua doppiezza sappiamo ciò che ne dice Silia, ma la sua consistenza come super-



uomo, se pure di tipo particolare, è netta e senza sbavature. Questa immagine, però, viene meno già nel corso del secondo atto, quando, in fondo, sta architettando proprio il suo capolavoro di dominio degli eventi; e con una progressiva e graduale denuncia di questa sofferenza. Nella nona scena del secondo atto, con Silia, ha un attimo di abbandono:

LEONE Ah, Dio mio, basta, basta. Non ne posso più veramente! [p. 98].

e spiega, proprio a Silia, la nemica, la vita, l'essenza del suo carattere 'umoristico':

LEONE Credi che non sorgano impeti di sentimenti anche in me? Ma io non li lascio scatenare; io li afferro, li domo; li inchiodo. Hai visto le belve e il domatore nei serragli? Ma non credere: io, che pure sono il domatore, poi rido di me perché mi vedo come tale in questa parte che mi sono imposta verso i miei sentimenti; e ti giuro che qualche volta mi verrebbe voglia di farmi sbranare da una di queste belve... [p. 101].

In questa battuta c'è tutta la strategia dell'umorismo come Pirandello l'aveva già descritta nel saggio del 1908; ma non per questo, per questa sua coscienza, Leone si sottrae al meccanismo umoristico: il fatto di conoscerlo non lo rende meno «ridicolo».

E tutti i temi e i motivi del dramma, dopo essersi intrecciati, si sciogliono nel terzo atto che ha il nitore della dimostrazione di un teorema. E perciò raggiunge il massimo dello schematismo didattico.

Già il finale del secondo atto apre al terzo in modo significativo: quando Silia esce «*Leone resta un po' assorto a pensare, poi si volta e s'incammina per sedere a tavola*» [p. 102]: la regola assoluta della serenità e dell'indifferenza (è questo il termine usato da Silia ma da Leone, per ora, accettato: «Mi basterà, stai sicura, questa indifferenza, per aver coraggio, non già davanti a un uomo, che è nulla; ma davanti a tutti e sempre» [p. 90]) incomincia a incrinarsi, leggermente e impercettibilmente (e in modo tale che sia trasferibile sulla scena attraverso l'azione dell'attore), ma comunque s'incrina: il meccanismo che Leone ha messo in moto – la vendetta – è onnivoro: distruggerà gli altri e lui stesso con loro. Il terzo atto si apre quindi con una scena altamente didattica e 'comica' tra Filippo e il dottor Spiga tutto compreso dalla sua funzione («parte») mentre Filippo, lui sì doppio raziocinante (– Socrate – se pure rovinato da Bergson che lo ha reso deplorevolmente umano) di Leone, richiama nettamente l'impostazione didascalica del dramma; non vuole sgombrare né la scrivania né il tavolo della colazione per far posto ai ferri chirurgici:

FILIPPO Voi scherzate! Non capite che queste due tavole qua – parlano?

SPIGA Ma sì, lo so! Non ripetermi quel che dice lui! Due simboli: scrivania e tavola da pranzo; libri e stoviglie; il vuoto e il pieno [p. 106];

e, mentre il dottore si mostra affannato e preoccupato, Filippo – come prevedesse gli eventi ma, ragione pura appunto, *non ne soffre* – si rifiuta di andare a svegliare il padrone:

FILIPPO Questa non è l'ora sua [...] Non vado a vedere un corno! Io sono il suo orologio delle giornate solite, e non mi metto né in anticipazione né in ritardo d'un minuto. Sveglia: alle sette e mezzo!

SPIGA Ma non sai che alle sette e mezzo, oggi, Dio liberi, potrebbe essere morto?

FILIPPO E alle otto gli porto la colazione! [pp. 108-109].

Sembra che in questo atto Pirandello venga preso da una vera e propria furia didascalica: svela i simboli, chiarisce il meccanismo che sta alla base dell'invenzione di Filippo come doppio di Leone, scatena l'umorismo addirittura, in quest'ultima battuta, sotto forma di humor nero. E il resto già lo abbiamo visto nello svolgersi della nostra analisi: Silia viene punita ma non senza che anch'ella, la svergognata, abbia la sua possibilità di battuta:

LEONE (a gran voce) Io vi ho puniti!

SILIA (quasi mordendolo) Svergognandoti però! [p. 117]

dove, al di là della vergogna dell'essere «squalificato» come duellante indegno si legge ben altro: la vergogna dell'istinto che smaschera la ragione, che la riduce in frantumi, che le fa gettare la maschera di «indifferenza» per rivelare che «indifferente» non può essere, se non a costo di non esistere come personaggio ma solo come doppio (Filippo, appunto): non Leone che è, invece, a tutto tondo un personaggio e che nel proferire la battuta «Io vi ho puniti» si rivela per quello che è, un uomo che soffre, altro che machiavellico organizzatore d'eventi: uomo, dagli eventi schiacciato e strappato al suo pernio.

E il meccanismo umoristico scatta definitivamente in quel finale rapidissimo: Spiga torna a prendere i ferri, Silia a questo punto sa che Guido è morto, Leone resta solo. Filippo gli porta la colazione ma egli «*come se non udisse, non si muove*» [p. 119]. E il ribaltamento totale di una vicenda che avrebbe potuto essere una graziosa commedia a sfondo superomistico, con un uomo al di sopra delle «parti» e che invece risulta proprio la parodia di questo modo di far teatro (non certo solo d'Annunzio, ma Sem Benelli e tanti altri, i francesi sopra tutti) nel mostrarci i pezzi e i frammenti di quelle marionette: vetri infranti di un sogno impossibile nato all'interno della società alienata e dei rapporti reificati e al suo interno, puntualmente, fallito\*.

\* Un ringraziamento va all'amico Giovanni Bottiroli che ha discusso con me l'impostazione di alcuni temi di questo saggio. Spunti sull'umorismo pirandelliano li ho inoltre tratti dal suo libro *Strategia e interpretazione* (Milano, Guerini e Associati, 1987).



## Bibliografia

- R. Alonge  
1986 *Madri, puttane, schiave sessuali e uomini soli*, in AA.VV., *Studi pirandelliani - Dal testo al sottotesto*, Bologna, Pitagora, 1986.
- G. De Benedetti  
1945 *Saggi critici*, n.s., Roma, O.E.T.
- S. Freud  
1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Wien, Denticke (trad. it. in *Opere*, vol. V, Torino, Boringhieri, 1972).
- L. Pirandello  
1908 *L'umorismo*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960.  
1913 *Quando s'è capito il giuoco*, in *Novelle per un anno*, vol. II, Milano, Mondadori, 1957.  
1918 *Lettere di Luigi Pirandello a Ruggero Ruggeri*, in L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre - 1915/1940*, Genova, Dellacasa, 1968.  
1919 *Il giuoco delle parti - Dramma in tre atti*, in «Nuova Antologia», 1 gennaio e 16 gennaio.  
1920 *Immagine del «grottesco»*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit.  
1920a *Ironia*, ivi.  
1925 *Il giuoco delle parti*, in *Maschere nude*, vol. III, Milano, Mondadori, 1955.  
1933-1934 *Taccuino 1933-1934*, in *Almanacco Bompiani 1938*, riprodotto in *Almanacco Bompiani 1987 - Omaggio a Pirandello*, Milano, Bompiani, 1986.

Roberto Alonge

«Spettri», Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo)

È ben noto che uno dei pilastri su cui poggia il teatro di prosa ottocentesco - accanto alla proprietà dell'edificio, all'impresario e alla compagnia - è costituito dalle *agenzie*, già attive nel tardo Settecento, soprattutto in ambito musicale, ma giunte alla massima fioritura proprio nell'Ottocento. L'agente teatrale è un intermediario fra l'impresa e l'artista (attore o cantante), o anche fra l'impresa e la compagnia. È l'anello che unisce domanda ed offerta, tanto più necessario in una struttura teatrale come quella italiana, fondata sull'eterno nomadismo delle compagnie (e in gran parte girovago è anche il mondo dell'opera, con compositori e cantanti che si spostano da una città all'altra). Poter contare su un punto di riferimento fisso semplifica di molto il lavoro organizzativo. Naturalmente l'agente riceve un compenso, la «provvigione», che rappresenta in percentuale tra il 5% e il 6% sulla paga della persona scritturata. Indici che rimangono sostanzialmente stabili fin verso gli anni ottanta. Dopo il 1880 si riscontrano provvigioni dell'8% per l'Italia e fino al 10% per contratti di lavoro nelle Americhe. Si tratta peraltro di un *mestiere indefinito*, non ricondotto a norme rigorose dallo stato italiano. La legge di Pubblica Sicurezza del 1865 prevede solo che gli agenti siano obbligati ad iscriversi al registro, ma per ottenere questo era sufficiente la fedina penale pulita e una modesta tassa. L'agenzia si può occupare di tutto: di comprare o noleggiare costumi e di spedire qualunque oggetto teatrale; acquista commedia e tutela i diritti d'autore per la città dove ha sede (e che quindi può controllare).

A parte la provvigione, l'agente ha generalmente, come altro cespite, un po' di praticaccia giornalistica, sempre nel settore teatrale, ovviamente, come è facile comprendere. Il principale requisito dell'agente è infatti quello di avere un certo fiuto, una certa sensibilità critica, sì da poter orientare imprese e capocomici sulle caratteristiche di questo o di quell'artista. Tutte doti insomma che possono benissimo essere riciclate all'interno di una funzione giornalistica specializzata. Anzi, si viene a determinare una curiosissima saldatura fra agenzie e giornali e riviste teatrali, nel senso che