



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

**DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA, LETTERATURA
ITALIANA, LINGUISTICA**

XXXVI ciclo, Curriculum di Italianistica (Internazionale)

Andrea Carnevali

I Sei personaggi in scena (1921-1933).

Il testo attraverso le sue prime rappresentazioni

Coordinatore: Prof. Francesco Bausi

Tutor: Prof. Antonio Corsaro

A.A. 2023/2024

INDICE

<i>Introduzione</i>	5
CAPITOLO I - Testualità scritta e testualità drammatica	9
I.1 La prima al Teatro Valle	10
I.2 Sulle vicende del linguaggio scenico di Pirandello	14
I.3 Senso e funzione degli accessori di scena	32
I.4 Dinamiche del testo	45
I.5 Le avventure della scena	59
I.6 I costumi nel testo e nella rappresentazione	73
I.7 Materiali di scena: mobili, oggetti e decorazioni	83
I.8 Il testo in scena e le edizioni a stampa	90
CAPITOLO II - 1921-1922: Le tournées di Dario Niccodemi	101
II.1 La critica attraverso le messe in scena	102
II.2 L'allestimento al Teatro Manzoni	105
II.3 Il mistero dei «Sei personaggi» all'Arena del Sole di Bologna	110
II.4 La «novità» di Pirandello al Teatro di Brescia	111
II.5 Le «ovazioni del pubblico» al Politeama Margherita di Genova	113
II.6 In scena al Teatro Carignano di Torino	115
II.7 La messa in scena alla Fenice di Venezia	119
II.8 Il pubblico del Teatro Argentina	120
II.9 La fantastica Vera Vergani	120
II.10 Le regie di Dario Niccodemi. I «Sei personaggi» al Teatro Cervantes	127
II.11 Cronologia delle interpretazioni della Compagnia di Dario Niccodemi	135
II.12 Teatrografia	136
CAPITOLO III - 1922-1923: La fortuna a Londra, New York e Parigi	137
III.1 Le variazioni del testo inglese per la scena	138
III.2 Gli abiti di scena	160
III.3 “Komis” al Kingsway Theatre di Londra	164
III.4 Al Princess Theater di New York	166
III.5 La prima messa in scena londinese e la critica teatrale newyorkese	168

III.6 Due produzioni americane: 1924 e 1931	172
III.7 I «Sei personaggi» in Inghilterra: 1928 e 1929	175
III.8 A Parigi. Le variazioni testuali di Benjamin Crémieux	177
III.9 Le rappresentazioni di Georges Pitoëff a Parigi	194
III.10 La compagnia di Pitoëff a Lione (1925)	202
III.11 Pirandello e Crémieux	204
CAPITOLO IV - <i>Il palcoscenico moderno</i>	209
IV.1 La Prefazione del 1925	210
IV.2 Testo e scena nella nuova edizione	215
IV.3 I personaggi, le scene e gli abiti del testo pirandelliano	237
IV.4 Il pirandellismo tra teatro e cinema	246
IV.5 La Compagnia d'Arte e gli allestimenti	262
IV.6 Il modernismo e la fama europea di Pirandello	273
IV.7 Le prime tournées in Italia e all'estero	285
IV.8 1925: New Oxford Theatre di Londra	299
IV.9 1925: Théâtre Edouard VII di Parigi	304
IV.10 La stagione 1926 - 1927	307
IV.11 La Compagnia del Teatro Argentina (1927 - 1928)	325
IV.12 Il passaggio in Istria	346
IV.13 I <i>Sei personaggi</i> nelle Marche	351
IV.14 Eleonora Duse	356
IV.15 Marta Abba in abiti di scena	360
IV.16 Lamberto Picasso in palcoscenico e alla radio	377
IV.17 Altri interpreti pirandelliani	381
IV.18 L'edizione di «Maschere Nude» (1933) e il lavoro sulle varianti	385
IV.19 Cronologia dei <i>Sei personaggi</i> in Italia, Londra, Parigi e in altri teatri	410
IV.20 Teatrografia	412
CAPITOLO V - <i>Ancora sui "Sei personaggi" in scena prima e dopo la guerra</i>	413
V.1 Uno sguardo al teatro e ai nuovi media (riviste, radio e tv)	414
V.2 Le regie di Giorgio De Lullo al Teatro Quirino e a Londra (1963-1965) e	

altre tendenze drammaturgiche

432

Bibliografia

469

Introduzione

L'impostazione del lavoro presuppone, in accordo con la poetica pirandelliana, un testo "mobile". Tale mobilità implica una lettura dei *Sei personaggi in cerca d'autore* attraverso le trasposizioni sceniche del testo, in quanto, in una certa misura, il dramma pirandelliano prende pienamente corpo sulle tavole del palcoscenico. Come osservato dalla più recente e agguerrita critica pirandelliana, i caratteri letterari dei *Sei personaggi* assumono infatti il dovuto rilievo all'atto della messa in scena, consentendo di dare un ruolo a scenografie, costumi, evoluzione delle didascalie, componenti attoriali delle prime rappresentazioni, come elementi capaci di determinare la struttura complessa del testo. Esiste in altre parole un carattere multiforme dell'opera che si motiva quando essa viene portata sulla scena.

Tale quadro evolutivo intende verificare attraverso elementi extra-testuali: la ricezione (critica teatrale, reazioni del pubblico, scelte degli attori e dei registi); l'insieme dei materiali presenti nelle annotazioni di regia e nelle didascalie; e più in esteso il quadro storico e letterario che si muove intorno alle edizioni a stampa del 1921, 1925 e 1933 (le edizioni, cioè, che presentano varianti). La mia tesi esamina tali aspetti in maniera analitica, in appositi capitoli sempre riconducibili ad una sintesi dei segni linguistici e delle varie situazioni semantiche (cambiamenti del testo, varianti, vicende editoriali e teatrali), giacché l'opera pirandelliana può essere pensata come un "testo aperto" caratteristico del teatro moderno. Nei diversi capitoli e paragrafi si incontrano citazioni dirette e schemi di varianti, quando appunto la sottolineatura di quei cambiamenti indica la mancata corrispondenza tra le diverse edizioni a stampa giungendo a significati diversi. Le parole in grassetto marcano invece un identico concetto nelle due versioni prese in esame (le modifiche sono per esigenze espressive o per adattamento scenico). Nel caso delle traduzioni in inglese o in francese, vengono fornite delle informazioni utili alla comprensione sia del testo letterario che delle specifiche rappresentazioni nel 1922 e nel 1923 in paesi e città straniere (Londra, Parigi e New York) andate in scena con evidenti cambiamenti. Ciò a ulteriore conferma del carattere aperto e in divenire dell'opera stessa. In queste traduzioni a volte è assente la didascalia e a volte non vengono tradotte parti di testo viceversa adattate, come è prassi comune nelle rappresentazioni in teatro. Il sistema di citazioni concerne anche le immagini (di scene teatrali, locandine e ritratti) che svolgano una funzione documentale e insieme semantica. Interessando i molti documenti visivi che si riferiscono a specifiche rappresentazioni dei *Sei personaggi* e di altre commedie di Pirandello come a sue opere non teatrali. Le immagini non hanno in definitiva un compito meramente illustrativo, prestandosi alle particolari funzioni di una testualità complessa.

Questi aspetti della storia dei *Sei personaggi* non possono prescindere dal testo, come abbiamo osservato sopra, però allo stesso tempo si allargano di necessità al campo teatrale. Per questo le citazioni si riferiscono all'opera letteraria nelle sue varie versioni e traduzioni, ma allo stesso tempo – utilizzando recensioni, saggistica teatrale, testimonianze, biografie, articoli di giornale, registrazioni sonore e fotografie, ecc. – ampliano il campo delle referenze e delle documentazioni. Vengono altresì presi in considerazione copioni di scena redatti da registi e attori, materiali cartacei in versione Kindle, documenti digitali ad accesso remoto, riprese filmiche, riprese televisive, filmografie e materiali custoditi in archivi digitali. Le relative citazioni si trovano partitamente in passaggi di scena come nei giudizi di critici e attori e di registi (vedi la registrazione di spettacoli teatrali, interviste radiofoniche e video). Anche da tutto ciò emerge il carattere di radicale innovazione del testo pirandelliano verificato – lo ripetiamo – tanto sul piano delle rappresentazioni teatrali come sugli aspetti testuali.

La tesi è divisa in cinque capitoli. Il primo affronta i caratteri fondamentali dei *Sei personaggi* e le vicende del linguaggio pirandelliano, previa l'analisi del testo, comprese le didascalie e gli oggetti di scena, il loro valore simbolico e psicologico e la ricezione da parte della stampa. Il secondo capitolo riguarda le varie rappresentazioni degli anni '20 e le regie di Dario Niccodemi fin dall'esordio del 1921 al Teatro Valle di Roma: in un movimento, dati i caratteri dinamici del testo pirandelliano, necessariamente interpretativo dello stesso. Il terzo capitolo prende in considerazione il successo internazionale dei *Sei personaggi*, il modo in cui venne vista l'opera e come venne interpretata. Il quarto capitolo affronta l'evoluzione del testo pirandelliano e delle successive messe in scena dal 1925 al 1928. Tramite l'intervento sulla prefazione si approfondisce e si sviluppa il tema della scena teatrale sia in Italia che all'estero. Rispetto al titolo, che intende illustrare la materia principale del lavoro, il capitolo 5 estende, in modo per altro limitato, la storia delle rappresentazioni dei *Sei personaggi* ad alcuni suoi momenti essenziali, incentrandosi sul nuovo canone pirandelliano definito nel secondo dopoguerra prima da Giorgio Strehler e successivamente dalle fondamentali messe in scena della Compagnia dei Giovani (Romolo Valli, Rossella Falk, Elsa Albani, ecc.) sotto la regia di Giorgio De Lullo.

Nel corso del lavoro è stato possibile adunare moltissimi materiali paratestuali. Lettere, diari e testimonianze, fino alle pubblicità degli spettacoli e a altri documenti che svolgono però la funzione di rendere palese la vita dell'opera sul palcoscenico: tutti questi materiali, sistemati in due appendici, documentano appunto il movimento del testo in scena, e in qualche forma lo "significano". Si è trattato in effetti di un modo di affrontare la commedia anche attraverso calendari, memoriali, borderò, cronache letterarie e teatrali, programmi di sala (e non per gusto

citazionistico né per mero accumulo), dall'insieme dei quali risultassero più chiare le didascalie e le reazioni dei vari pubblici in sala, entrambe fondamentali nel caso dei *Sei personaggi*. Andando in questa direzione si può ritenere di aver approfondito, quando propriamente non aperto, percorsi inusuali e anche inediti delle problematiche e dinamiche teatrali di questa fondamentale opera pirandelliana. La seconda appendice in particolare comprende riviste e pubblicazioni teatrali e in genere testimonianze che riguardano la diffusione del testo pirandelliano sul territorio nazionale. La distinzione tra l'Appendice 1 e l'Appendice 2 è anche ovviamente cronologica. Nel caso della prima, si hanno approfondimenti su figure e tematiche sostanzialmente rapportabili al debutto dei *Sei personaggi* del 9 maggio 1921. La seconda appendice contiene invece materiale di primario interesse e comunque importante che, anche se non utilizzato direttamente nel lavoro di tesi, contribuisce a meglio illuminare alcuni aspetti dei *Sei personaggi* e la stessa la figura del drammaturgo.

Infine, quella che a me appare essere la coerenza interna al lavoro, si ritrova negli sviluppi di una ricerca avviata sul doppio versante della dinamica del testo nei suoi connotati estetici e letterari, sia nella sua evoluzione, sia ancora nelle rappresentazioni sceniche. Il tutto accompagnato al recupero di una davvero consistente quantità di materiali d'archivio e di biblioteca in molti casi inediti, comunque accessori rispetto alla definizione fondativa della stessa filologia ed ermeneutica del testo. In conclusione, i *Sei personaggi in cerca d'autore* sono stati letti nelle loro specifiche determinazioni letterarie e artistiche, pensando a una loro ulteriore evoluzione indagata nella semantica del linguaggio teatrale (filologia della scena, pratica della regia e del gesto) quale utilizzata dagli studiosi del teatro e dello spettacolo, anche attraverso gli ultimi contributi dei *Cultural Studies* soprattutto in rapporto agli abiti e ai materiali di scena.

CAPITOLO I

Testualità scritta e testualità drammatica

I.1. *La prima al Teatro Valle*

Qui comincia la vicenda dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Dario Niccodemi aveva deciso nel 1921 di abbandonare l'attività di drammaturgo per fondare una compagnia di attori. Il cast che il capocomico livornese riunì per la prima volta il 10 febbraio dello stesso anno fu per la maggior parte lo stesso impiegato nella prima rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* il 9 maggio al Teatro Valle. Nella locandina della prima, che si conserva alla Biblioteca-museo del Burcardo di Roma, sono indicati i nomi degli attori e «il sottotitolo *commedia da farsi*» (v. Appendice 1). In evidenza: Luigi Almirante (il padre), Jone Frigerio (la Madre), Vera Vergani (la Figliastra), Luigi Cimara (il Figlio), M. Grieco (il Giovinetto), Margherita Donadoni (Madama Pace), Alfonso Magheri (il Direttore-capocomico)¹. Il titolo della commedia, tuttavia, aveva fin da subito creato dei dubbi sul carattere dello spettacolo. Scrive Cavor ne «L'Espresso», il 10 maggio: «Non ho veramente compreso bene perché *commedia*: avrei meglio capito discorso da pronunziare, libro da scrivere, dimostrazione da compiere, ma *commedia* no»². E dunque la commedia «nasce e muore sulle tavole del palcoscenico»³.

Alla prima serata, i *Sei personaggi* richiamarono un pubblico elegante, reso conta Vice ne «Il Giornale». Teatro pienissimo: «uno sventolio di fazzoletti, di cappelli, grida di entusiasmo, tante e poi tante mani che s'agitavano e si battevano fragorosamente»⁴. L'inizio della commedia svia lo spettatore perché Pirandello mostra al pubblico un fatto secondario che però consente allo scrittore di mettere in atto una sintesi artistica. Gli attori mostrano il rapporto di intimità con il mondo del teatro perché truccati piangono e ridono «denudati dei loro costumi, domesticamente *en pantoufles* per dirla in breve»⁵. Il fatto che Pirandello sia riuscito a creare un intreccio narrativo tra due suoi testi – *Il giuoco delle parti* e i *Sei personaggi in cerca d'autore* – lo rende agli occhi del pubblico moderno e interessante⁶. La mancanza di un tema che prevalga sopra i discorsi che vengono fatti sul teatro e insieme sul dramma personale dei sei personaggi, crea confusione. La novità del drammaturgo è spiazzante per il pubblico romano che vede rappresentata una commedia da personaggi che intendono mettere in scena la propria

¹ Alcune testimonianze sulla prima serata la Valle, si possono leggere in Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993.

² Cavor 1921.

³ Viola 1921.

⁴ Vice 1921.

⁵ Viola 1921.

⁶ a.d.d. 1921.

storia a svantaggio degli attori della compagnia del Direttore-capocomico⁷. Nella Seconda e Terza Parte il motivo fondamentale della commedia interferisce con un motivo secondario⁸. Pirandello tenta di superare le vecchie formule del passato per rendere la testualità scenica uno «strumento didascalico di un'idea» di rinnovamento, a tal punto che il pubblico rimane coinvolto e «disorientato»⁹. Nel terzo atto gli Attori incominciano a provare la commedia dei *Sei personaggi*, il pubblico rimane ad ascoltare, ma nelle ultime scene, quando quasi tutti gli attori intervengono (gli Attori e i Sei personaggi) scoppia la battaglia. La platea si era infuocata, ma gli attori continuavano a recitare nonostante le proteste di un gruppo di spettatori tanto che a «un certo punto cominciarono a volare anche i pugni, la gazzarra si fece generale»¹⁰. La critica teatrale di Arnaldo Frateili ne «L'Idea Nazionale» dell'11 maggio 1921 è diventata un riferimento per conoscere i fatti dell'insuccesso di quella serata, che vennero ribaltati da lì a poco nelle piazze di Bologna, Brescia e Milano: «il palcoscenico di un teatro all'ora della prova, vuoto, silenzioso. Cominciano ad affluire i comici della compagnia, entra il Capocomico, cessa il chiacchierio; si inizia la prima lettura di una commedia di Luigi Pirandello *Il giuoco delle parti*»¹¹. Gaetano Romano scrive: la «commedia da farsi e [la] commedia già fatta e immutabile la rendono un po' statica: priva, cioè di azione e ripiegata sulle discussioni dei fatti già accaduti e che tendono a ripetersi continuamente e nello stesso modo. Il terzo atto, per esempio, è inutile: non aggiunge nulla, cercando una conclusione teatrale che si allaga a problema solo nelle battute del Padre e del capocomico, riprendendo il tema della realtà materiale e della realtà fantastica che può sembrare finzione»¹². Abbassato il sipario, incominciarono le proteste, anche, nei corridoi dove si riversarono giornalisti, critici e spettatori che continuarono a gridare e inveire contro l'autore. Frateili racconta che «la battaglia scoppiò dopo, a rappresentazione conclusa, e durò a lungo prima nel teatro e poi nella via, come ricordano quelli che si trovarono con me a difendere Pirandello contro coloro che volevano poco meno che lapidarlo»¹³.

Gli spettatori reagirono violentemente al finale tragicomico. In difesa di Pirandello intervennero Orio Vergani – legato da una particolare amicizia con il drammaturgo – Tonino Niccodemi, Remigio Paone, Renato Perugia, Galeazzo Ciano, Mario Labroca, Paolo Bosisio,

⁷ Fichera 2017: 50.

⁸ Tilgher 1921 (1).

⁹ Cavor 1921.

¹⁰ Giudice 1963: 334.

¹¹ Frateili 1921.

¹² Romano 1976: 144.

¹³ Frateili 1967: 911.

Bruno Frattini, Paolo Giordani e Filippo Surico¹⁴. Il gruppo di giovani si riproponeva di «rintuzzare i maleducati durante la recita, ma anche non esitavano a menare le mani ad ogni pur minima occasione. Pagavano il biglietto – ricorda Vergani – e se ne stavano in loggione, costoro, per meglio dominare la situazione in platea»¹⁵. «La squadra di difesa» - come l'ha soprannominata Lucio Ridenti - stava nei loggioni per controllare la situazione della platea ed erano presenti ad «ogni commedia di Pirandello che si recitava a Roma»¹⁶. La rivolta del pubblico non era una pratica nuova a teatro e in particolare nelle opere di Pirandello, come avvenne a Milano per *Il giuoco delle parti*, a Torino e a Roma per i *Sei personaggi*, tanto che la reazione «fu così forte che oltrepassò le frontiere del regno»¹⁷. Gaspare Giudice scrisse che Pirandello «stava in camerino con Lietta trepidante e impaurita, finito lo spettacolo, con quel suo gusto di provocazione, e forse di umiliazione, volle presentarsi al pubblico (e fu la prima volta). Appena apparve alla ribalta, fra Vera Vergani, Luigi Almirante e la Frigerio, raddoppiò l'intensità dello strepito»¹⁸. Lo scrittore aveva capito le difficoltà che erano sorte e la contrarietà del pubblico, così aveva ringraziato la Vergani «che aveva resistito alla bufera e che, un mese dopo, doveva portare la commedia al trionfo»¹⁹.

Il pubblico che si era riscaldato, sferrando qualche pugno e colpendo con un bastone, non aveva niente di politico o ideologico, ma tutto si era verificato in ragione di una battaglia solo artistica²⁰. Oggi, invece, la critica più recente interpreta la rivolta del pubblico come gli effetti di un cambiamento che era già in atto nella società alla vigilia delle elezioni politiche del 15 maggio. Scrive Annamaria Andreoli che «la violenza degli urti sociali [stava] sta avviando l'Italia verso la dittatura»²¹. Dunque, lo spettacolo si svolse in un'atmosfera arroventata, come ha raccontato anche Orio Vergani. «Il pubblico di allora, non ancora preparato, tranne poche eccezioni, riteneva Pirandello un pazzoide e lo scherniva»²².

Per conoscere meglio quanto avvenne la sera del debutto, si riportano, anche, le parole di Arnaldo Frateili che ricorda per l'appunto la vicenda: «Venti minuti dopo la fine dello spettacolo buona parte del pubblico era ancora a teatro a discutere ad alta voce, chiamando tra grandi applausi l'autore che dovette presentarsi un numero infinito di volte, mentre i più fieri

¹⁴ L'elenco dei nomi è stato ricavato da «Il dramma», n. 284, maggio 1960 e dalla monografia Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, op. cit..

¹⁵ Ridenti 1960: 10.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Nardelli 1962: 256–257.

¹⁸ Giudice 1963: 334.

¹⁹ Vergani 1936.

²⁰ Checchi 1921.

²¹ Andreoli 2021 (2): 11.

²² Ridenti 1960: 9.

avversari della commedia urlavano in coro il loro sdegno»²³. Pirandello voleva tornare a casa, evitando gli insulti del pubblico che gridava «Manicomio!». Era con la figlia Lietta che cercava di proteggere perché temeva che soffrisse per la reazione del pubblico e gli insulti lanciati contro il padre. Orio Vergani, ricordando la serata, scrisse: «La figlia non voleva andar via sola, e abbandonare il padre, sia pure per pochi minuti, in quel momento. Pirandello non soffriva, non si stupiva di quel che era accaduto in teatro. Era calmo. [...]. Di là avrebbe potuto raggiungere la fermata del tramvai a Sant'Andrea della Valle. Far venire un tassì – allora rarissimi – avrebbe dato sospetto e avvisato il pubblico che attendeva all'uscita per fischiare. [...] Nella luce del primo lampione fu riconosciuto. Lo si circondò per difenderlo. Belle dame ridevano ripetendo, con le bocche laccate: “Manicomio!” Eleganti giovani incravattati di bianco sghignazzavano e insultavano. La figlia, al braccio del padre, tremava e non riusciva quasi a muovere un passo. Altra gente accorreva, fischiando e ridendo. Anche i pizzardoni non sapevano se dovessero intervenire per “quel matto di Pirandello”. Un tassì si avvicinò. Pirandello, nella luce della piazzetta, riceveva in viso, con le labbra appena toccate dall'ironia, gli insulti. Noi si doveva evitare di venire alle mani, finché non fosse partita l'automobile. Fece salire la figlia. Poi montò a sua volta, e nel quadrato del finestrino mentre dava l'indirizzo della casa lontana e mesta dove, all'indomani, avrebbe ripreso a lavorare, si vide ancora il suo viso. I giovanotti eleganti lanciavano delle monetine. E le signore anche, apprendo in fretta le loro preziose borsette»²⁴. Lucio Ridenti pubblicò un articolo in memoria di Orio Vergani – testimone del debutto dei *Sei personaggi* – ne «Il dramma» n. 284 del maggio del 1960, precisando che le monetine erano di rame e «la violenza dell'urto rimbalzava dal selciato al muro»²⁵. Il lancio delle monetine da parte delle signore fu probabilmente la reazione alle parole della Figliastra che raccontava come la vecchia megera raggirava le giovani ragazze. Dunque, l'atelier, che era in realtà un bordello, attirava le «ragazze povere, di buona famiglia» (Pirandello 1921: 31). La modista si serviva di donne altolocate per nascondere i suoi traffici: «Sarta fina, se lor signori lo vogliono sapere! Serve in apparenza le migliori signore, ma ha tutto disposto, poi, perché queste migliori signore servano viceversa a lei senza pregiudizio delle altre così così!» (Pirandello 1921: 45). La modista con una certa ironia lascia intendere alla ragazza che se al posto di un signore ci fosse un giovane, sarebbe stato diverso: «Proveto, cìa! proveto, cita; ma miegljo por ti; chè se no te dà gusto, te porta prudencia!» (Pirandello 1921: 86). Non sfugge nemmeno la reazione del pubblico dai palchi del teatro al critico che si

²³ Frateili 1921.

²⁴ Vergani 1936.

²⁵ Ridenti 1960: 10.

firma p.m. nel «Corriere d'Italia», il 10 maggio 1921 e che accenna a forti dispute persino nei loggioni. Le discussioni del pubblico che ebbero uno «strascico» all'esterno del teatro, come ha descritto anche Frateili, continuarono anche in «via dei Canestrari di fianco all'Università»²⁶.

Invece, possiamo ricordare due posizioni diverse ma a favore di Pirandello. La prima di Umberto Mancuso riferisce che «l'autore aveva riservato al pubblico elegantissimo e affollatissimo del Valle un'altra sorpresa: e si è presentato [Pirandello] più volte alla ribalta. Giustamente si è voluto applaudire anche Dario Niccodemi»²⁷. La seconda del critico del quotidiano dell'«Avanti!», che si firma con le iniziali i.t., il 10 maggio 1921, il quale sottolinea la bravura della compagnia: «come la sua esecuzione ha confermato la valentia impeccabile di questa Compagnia, nella quale ha primeggiato con una magnifico slancio di tutta la sua bellissima sensibilità e sensualità Vera Vergani»²⁸.

La replica purtroppo non andò meglio della prima serata perché l'impresario del teatro decise di togliere i *Sei personaggi* dal cartellone. Infatti, Niccodemi scrive: «Borghesi [l'imprenditore] visto lo scarso teatro di stasera, ha cambiato il titolo della commedia di Pirandello e l'ha chiamata "Sei personaggi in cerca d'incasso"»²⁹ (v. Appendice 4). La commedia viene sostituita il 13 maggio con la *Tignola* di Sem Benelli.

Infine, le parole di Frateili nel 1961 al *Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani* consentono di comprendere oggi la ricezione dell'opera a distanza di diversi anni dal debutto al Valle: «rileggendo dopo quarant'anni questa mia lunga cronaca teatrale (si dedicava allora a una "prima " di teatro uno spazio che ora è inconcepibile), se da una parte vi ho trovato grossolanità della forma e ingenuità dell'espressione che mi hanno fatto arrossire, dall'altra ho provato la soddisfazione d'aver capito fin dalla prima rappresentazione dei Sei personaggi che si trattava d'un'opera di valore universale, e di averne dato un giudizio che ancora potrei sottoscrivere»³⁰.

1.2. Sulle vicende del linguaggio scenico di Pirandello

Nei numerosi racconti che testimoniano la genesi dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, biografi e critici si sono occupati delle varie vicende familiari che sono state le fonti d'ispirazione letteraria.

²⁶ p.m. 1921.

²⁷ Mancuso 1921.

²⁸ i.t. 1921.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Frateili 1967: 208–213.

Lo studio degli articoli e dei materiali critici, conservati all'Archivio Alessandro d'Amico messi a confronto con nuovi giudizi espressi in antologie e monografie, ha confermato la sorpresa e l'impegno iniziale da parte di intellettuali e critici nell'interpretare adeguatamente lo spirito della creazione di Pirandello. Rimane un documento importante quello di Adriano Tilgher in *Teatri e Concerti: "I Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello al Valle* per il fatto che il filosofo ha sempre rivolto una specifica attenzione al lavoro del drammaturgo siciliano³¹. A tal punto - osserva Guido Davico Bonino - che «l'evolversi della ricerca pirandelliana attribuì al suo intervento sui *Sei personaggi* un particolare peso critico»³². A quell'intervento del 1921, si sono aggiunti i contributi pubblicati dal Centro Nazionale Studi Pirandelliani di Agrigento, i saggi della storica edizione *Teatro e messa in scena in Pirandello*, la monografia *La prima dei Sei personaggi in cerca d'autore* del Davico Bonino, il volume *Pirandello capocomico* di Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, gli Atti del Convegno *Le due trilogie pirandelliane: il teatro nel teatro, i miti e la loro fortuna nel mondo anglofono*, a cura di John C. Barnes e Stefano Milioto, il saggio *Un 'triangolo editoriale' Bemporad, Pirandello e Mondadori (1919-1921)* di Valentina Gallo comparso nella rivista «Ariel» e il volume *Omaggio a Luigi Pirandello. Il centenario di un capolavoro* di Annamaria Andreoli. Questi materiali hanno favorito la conoscenza delle interpretazioni critiche sul testo teatrale, sulle messe in scena e sulla diffusione dell'opera.

Le teorie degli ultimi trenta e quarant'anni sulla drammaturgia pirandelliana, ancora per alcuni versi attuali, considerano importante il dinamismo del testo che si amplifica attraverso le messe in scena. Motivo per cui le sperimentazioni registiche, peraltro descritte da Pirandello nelle didascalie, come ha osservato Anna T. Ossani in *Pirandello nel linguaggio della scena: le ragioni, la storia* del 1993, sono «metodi potenziali di elaborazione di una realtà non solo cronologicamente dinamica, ma anche intrinsecamente dialettica»³³. Pirandello avrebbe voluto scrivere un romanzo, invece di un testo teatrale nonostante che la sua fama di drammaturgo, negli anni precedenti ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, stesse sempre più crescendo.

In un recente saggio, Cezary Bronowski nota che prima del *Patto di Londra*, Pirandello «vedeva nella guerra una nuova forza rigeneratrice, una speranza per gli italiani, anzitutto un rinnovamento spirituale unitario che avrebbe potuto cambiare il paese»³⁴. Invece, lo scoppio della Prima Guerra Mondiale aveva frenato la fantasia dello scrittore che si sentiva troppo

³¹ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma.

³² Davico Bonino 1983 (1): 71.7

³³ Ossani 1993: 12.

³⁴ Bronowski 2018: 176.

coinvolto nella decisione dell'Italia di entrare in guerra nel 1915. I figli Stefano e Fausto erano partiti per la guerra e Luigi Pirandello era frastornato: addirittura il primogenito venne catturato in combattimento. Ora che Stefano era in guerra, lo scrittore sperava che l'Italia vincesse in un lampo affinché il figlio ritornasse a casa. Pirandello capiva che il conflitto, combattuto in trincea, era spietato e poteva uccidere Stefano perché le armi da fuoco sono infernali.

La guerra lo impressionò a tal punto da fargli ricordare le macchine belliche anche in alcuni scritti. E per superare il senso di stordimento incominciò a scrivere due testi narrativi in cui si nota l'influenza del dibattito politico interventista. Pirandello provò un grande senso di impotenza che tradusse, attraverso la scrittura, nelle novelle *Berecche e la guerra* e *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta*, pubblicate nel 1919 da Facchi a Milano. Anche la morte della madre diventa un'altra ragione di sofferenza da cui, però, trarrà la forza e le idee per scrivere i *Colloqui con i personaggi* pubblicati sul «Giornale di Sicilia» (a puntate il 17 e il 18 agosto) nel 1915³⁵. Nel racconto, l'apparizione della madre defunta costituisce una sorta di analisi interiore dei sentimenti attraverso la felicità del passato. Così i ricordi dell'infanzia sono il motivo di un passato mitico pieno di immagini che si contrappongono alla sua vita presente. E, infine, il delirio amoroso di Antonietta, che si consuma insieme alla sua vita all'interno delle mura domestiche, è trasportato nel romanzo *Si gira* in cui l'autore riflette sul disagio esistenziale della moglie³⁶. Lo scrittore incominciò a lavorare nel 1917 a un romanzo dai *Sei personaggi in cerca d'autore* sulla vicenda di un uomo, chiamato come nel testo teatrale "Padre", che va in una casa di appuntamenti gestita da una certa "Madama Pace" di cui rimane un frammento pubblicato da Corrado Alvaro nel 1934³⁷.

Nella lettera indirizzata a Luigi Capuana (dicembre 1907) per la prima edizione de *L'esclusa*, si coglie il tono intimo e dolente di Pirandello per quello che stava accadendo alla moglie affetta da disturbi psichici³⁸. Antonietta immaginava che Luigi abusasse della figlia Lietta, motivo per cui lo scrittore tentò di superare il dolore e le accuse proprio attraverso la scrittura³⁹.

³⁵ Caputo 2016: 125.

³⁶ Vicentini 1986: 52.

³⁷ Il frammento si può leggere ora in L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio–Musti, Milano, Mondadori, 1965, pp. 1256–58.

³⁸ Zappulla–Muscarà 2020: 31.

³⁹ Qualità peraltro riconosciuta alle opere letterarie della modernità. Ma la pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal* nel 1904 avvenne prima delle considerazioni esposte da Freud in *Precisazione sui due principi dell'accadere psichico* (1911) e in *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* (1915)³⁹. Altre opere del neurologo austriaco seguirono la messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* nel 1921: *Psicopatologia della vita quotidiana* (1922), *l'Interpretazione dei sogni* (1925) e i *Tre saggi sulla teoria della sessualità* nel 1926. V. Angelini 1990: 74. Proprio la presenza di Freud in Italia,

Nell'edizione del 1921 dei *Sei personaggi* si scorgono *diversi* riferimenti alla Roma archeologica abbellita da fiori, fontane e giardini che potrebbero ricordare il saggio *Il disagio della civiltà* di Freud per i significati simbolici e onirici degli oggetti di scena⁴⁰. Dall'altro canto, è abbastanza palese l'interesse di Pirandello per le teorie psicologiche di Bergson, di Séailles e di Binet che offrivano nuovi spunti di indagine sulla realtà⁴¹. E comunque, la pubblicazione di opere importanti come *La morte di Dio* di Nietzsche, la scoperta dell'inconscio da parte di Sigmund Freud, la teoria della relatività di Albert Einstein e la concezione del tempo di Henri-Louis Bergson, hanno favorito la costruzione di questa architettura letteraria che si adattava alla scena nel corso della rappresentazione.

C'è comunque una specifica tragicità del personaggio pirandelliano peraltro portata in primo piano dalle moderne regie negli ultimi trenta o quarant'anni, quelle che hanno cercato di avvicinare Pirandello alla drammaturgia europea. Luigi Squarzina osserva, che l'idea di incompiutezza dell'opera innesca nel pubblico «l'idea di un teatro che comincia in strada»⁴². Nella Terza Parte della commedia, il giardino diventa uno spazio allegorico che «trascina con sé il suo essere insieme il luogo della felicità, il luogo della colpa e il luogo della catastrofe»⁴³. Lo stesso senso enigmatico di quel posto è rintracciabile, infine, in qualche novella (si veda per es. *Prima notte* del 1900, *Il fumo* del 1904, *Candelora* e *La veste lunga* del 1913) dove Pirandello intende assegnare un valore distruttivo alla natura rispetto alla vita dell'uomo. Il fatto è che la morte è un momento di attenuazione della sensibilità – in senso leopardiano – e dunque, per paradosso, assai meno dolorosa della vita⁴⁴. Così l'allusione alla vicenda della morte della bambina nella vasca diventa un elemento della scrittura onirica⁴⁵ che la sottrae allo stesso destino della Figliastra.

Nelle battute del Direttore e del Padre si celano le parole dello stesso scrittore nelle quali riusciamo a cogliere l'importanza della fantasia che libera l'attore dal ruolo fisso della commediante. All'interno di quel mondo, si accende la polemica dello scrittore sulla necessità di «riformare il teatro» che non ha più risorse per nuovi allestimenti tanto che gli attori sono costretti a gridare per farsi ascoltare dal pubblico. Lo spettacolo dei *Sei personaggi*, fin

dove il grande studioso aveva soggiornato diverse volte (1901–1923), insieme alla figlia Anna, a Roma, mi ha indotto a fare alcune considerazioni tra il testo pirandelliano e il *Disagio della civiltà*, pubblicato nel 1930. Si veda anche il saggio di Cesare Musatti, *Psicanalisti e pazienti a teatro, a teatro!*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 67–73.

⁴⁰ Freud 1971: 199–207.

⁴¹ Artioli 2001: 129.

⁴² Squarzina 1990: 14.

⁴³ Corsinovi 1979: 47.

⁴⁴ Russo 2017: 154.

⁴⁵ Lugnani 1970: 114.

dall'inizio, sembra come segnato dalla necessità del rifiuto dello scrittore di dare vita all'esperienza comica dell'opera. Infatti, in Pirandello «la commedia non ha atti né scene» (Pirandello 1921: 5), pur se in realtà esiste una ripartizione in tre atti.

La rappresentazione incomincia con il movimento degli Attori che entrano in palcoscenico per le prove dello spettacolo. Il pubblico è avvertito indirettamente della presenza dell'autore tramite le battute del Direttore che sbuffa e si lamenta per le prove de *Il giuoco delle parti*. Il drammaturgo intende superare certi meccanismi scenici privi di dinamismo e mettere in primo piano i fattori umani che sono diversi dalle dinamiche del mercato dell'arte. Infatti, «la firma dell'autore» sparisce visto che i sei personaggi ricercano un autore e al contempo il suo nome viene evocato perché gli Attori provano una commedia di Pirandello⁴⁶. Sandro d'Amico ha osservato che gli Attori erano visti dal drammaturgo non proprio necessari perché fatalmente apparivano come «l'image du poète»⁴⁷ tradotto scenicamente dalla Compagnia di Dario Niccodemi (fig.1).

L'opera pirandelliana dimostra che lo scrittore aveva un contatto continuo con il mondo del teatro che gli consentiva di cogliere assonanze e differenze tra la realtà e la rappresentazione illustrata del mondo. In tal senso, l'«absurde opération, communément acceptée, de l'acteur qui prétend d'incarner fidèlement un personnage, n'est que le paradigme de la création artistique même»⁴⁸. Non è un caso che nel saggio *Illustratori, attori e traduttori* Pirandello si esprima con una certa vena polemica sulla spettacolarizzazione della messa in scena. Lo scrittore aveva manifestato appunto «precise istanze di rinnovamento della macchina teatrale, auspicando una trasformazione degli statuti scenico-teatrali allora vigenti, ancora incapaci di dare alla rappresentazione scenica quella dignità d'arte che perseguiva»⁴⁹. Ciò fino a quando egli non lavorò con Angelo Musco, che recitava per la compagnia del *Teatro Mediterraneo*, diretta da Nino Martoglio. Attraverso le prime esperienze di teatro regionale, Pirandello prese coscienza della scrittura per la scena e perciò confidava nelle capacità organizzative dell'amico regista e sceneggiatore per la traduzione teatrale dei suoi personaggi⁵⁰. D'altronde, la sensibilità del regista era ormai nota nel mondo della cultura. Musco aveva coinvolto nel suo progetto teatrale attori famosi e scrittori di successo come Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico De Roberto, Pirandello stesso e Pier Maria Rosso di San Secondo dei quali si accorse delle grandi doti di

⁴⁶ Angelini 1986: 10.

⁴⁷ D'Amico S. 1925.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Corsinovi 2018: 187.

⁵⁰ Teche RAI – Barbara Pozzoni (regia); intervista ad Andrea Camilleri 2017 [Video file– Raiplay 2021].

commediografi⁵¹. Le opere dovevano essere piene di passioni e di calore e di comicità, come sono le novelle che Pirandello trasforma in testi.

Si rivelò dunque essenziale l'esperienza da lui avuta nell'ambito del teatro dialettale. Le commedie siciliane, affidate alla compagnia di Musco, ottennero un grande successo in diverse città; lo stesso Pirandello ricorda al figlio Stefano in una lettera l'esito degli spettacoli e come la recitazione dell'attore avesse incontrato il favore del pubblico a Bologna, Parma, Firenze e Milano (in *La giara, Pensaci Giacomino!, Liolà*)⁵². Nel catalogo della mostra *Sicilia: Dialetto e Teatro. Materiali per una storia del teatro siciliano*, emerge che in «quella comicità percorsa da una corda drammatica screziata di comico, Luigi Pirandello trovò l'attore più idoneo a dare vita a quel sentimento del contrario in cui faceva consistere l'umorismo. In questo artificio del grottesco c'era un singolare rapporto di ambivalenza, di antitesi-adequamento ai simboli e agli stereotipi della comunicazione: ne perseguiva accanitamente i segni, ne utilizzava, magari alla rovescia, gli strumenti»⁵³. I commenti degli attori alle prove sarebbero stati suggerimenti utili per l'ideazione dei *Sei personaggi* in cui egli poteva rivedere la traduzione scenica del testo⁵⁴. Ruggero Ruggeri, Lamberto Picasso e Alessandro Moissi erano ascoltati durante le prove dal drammaturgo⁵⁵.

Nel repertorio del teatro del tempo, si possono elencare: *Il Ciclope* di Euripide che divenne *'U Ciclopù* (26 gennaio 1916), *Glauco* di Ercole Luigi Morselli della compagnia di Martoglio. Invece, nella compagnia di Virgilio Talli, abbiamo *La patente* (19 febbraio 1919) sempre in siciliano, interpretata da Angelo Musco, mentre *L'uomo la bestia e la virtù* (2 maggio 1919) venne portato in palcoscenico dalla Compagnia di Antonio Gandusio. Oltre a ciò, sono da elencare *Tutto per bene* (2 marzo 1920) nell'allestimento della Compagnia di Ruggeri, *Come prima meglio di prima* (24 marzo 1920) in scena grazie alla Compagnia Ferrero-Celli-Paoli, *Cecè* (10 luglio 1920) con la Compagnia Armando Falconi e infine *La signora Morli, una e due* (12 novembre 1920) interpretato dalla Compagnia di Emma Gramatica⁵⁶.

Il drammaturgo cercava, comunque, di raggiungere il successo con un *cast* di attori affermati che recitassero opere in italiano, perciò si rivolse all'attore fanese. A questi, Pirandello indirizzò diverse lettere di ammirazione e richiesta affinché lo salvasse «dal localismo

⁵¹ Muscarà, Zappulla 1982: 9.

⁵² Giudice 1963: 316.

⁵³ Ivi, p. 11.

⁵⁴ Puppa 2018: 226.

⁵⁵ Moisse interpretò *Non si sa come* nel 1934. L'attore credeva che la fortuna del teatro pirandelliano fosse passeggera tanto che intervistato dalla stampa di Budapest, all'arrivo del drammaturgo disse che «la febbre per Pirandello ormai stava calando». V. Fried 2018: 372.

⁵⁶ Giudice 1963: 329.

vernacolare»⁵⁷, Pirandello intendeva muoversi in un ambito diverso rispetto al passato. I *Sei personaggi* superano la concezione naturalista in diversi modi. In primo luogo, lo scrittore voleva recuperare le maschere utilizzate nelle tragedie antiche che non avevano aspetto naturalistico. «[...] La maschera della tragedia greca, maschere nuove espressamente formate da scultori, che esprimono nell’atteggiamento più caratteristico il “rimorso” per il Padre, la “vendetta” per la Figliastro, il “dolore” per la Madre, lo “sdegno” per il Figlio»⁵⁸ (v. Appendice 49).

Fin dalla prima edizione del testo, Pirandello rovesciò le formule tradizionali della recitazione per rendere viva l’opera attraverso l’interpretazione degli attori. Il drammaturgo chiedeva ai personaggi di comportarsi come degli attori e agli attori di essere dei personaggi in palcoscenico. Lo scrittore siciliano credeva che i sei personaggi potessero rappresentare il dramma dell’uomo moderno. Utilizzava il trucco per marcare alcune espressioni di dolore degli attori sul volto; così i «rilievi sul viso» divennero importanti in un testo come i *Sei personaggi* e nelle future rappresentazioni nelle quali la traduzione scenica è il primo motivo del successo internazionale dell’opera.

L’illuminazione consentiva di definire lo spazio, intervenendo sulla costruzione della scena e innescando delle forti suggestioni. Il fattore tempo, quasi annullato nel testo, è recuperato attraverso il cromatismo che intensifica il gesto e la parola degli attori. Una qualche conoscenza del colore avviene anche attraverso Achille Ricciardi e il suo «Teatro del Colore» (1920) di cui si erano formulate le prime teorie nel 1906. Le rappresentazioni riccardiane furono a Roma al Teatro Argentina, dal 22 al 30 marzo 1920 con un ambizioso programma di autori italiani e stranieri e in particolare dei simbolisti, tra cui Maeterlinck, Mallarmé, Rimbaud e poi d’Annunzio, lo stesso Ricciardi e il futurista Folgore⁵⁹. La descrizione del buio e della luce nelle didascalie consente di individuare alcuni momenti essenziali della storia. Nel testo del 1925 si ritrovano nelle didascalie alcuni elementi del manifesto della *Scenografia e coreografia futurista* del 1915 che intendeva creare un nuovo linguaggio teatrale.

Il colore in scena non era più un elemento decorativo, ma piuttosto un simbolo della condizione psicologica del personaggio smascherato dagli altri personaggi. «La scoperta della luce-colore – scrive Silvana Sinisi – in funzione drammaturgica conosce dopo le esperienze di Ricciardi, ma anche di Bragaglia, una larga diffusione che influenza non solo la produzione

⁵⁷ Zappulla–Muscarà 2020: 30–31.

⁵⁸ Lettera di Luigi Pirandello a Ruggeri da Castiglioncello (Livorno) il 21 settembre 1936. Barbina 2004: 370.

⁵⁹ Sinisi 1995: 109; 125–126.

teatrale, ma si riflette persino nella scrittura dei testi destinati alle scene»⁶⁰. Quindi, Pirandello conviene con le teorie futuriste sulla luce. In teatro l'illuminotecnica è fondamentale per sottolineare dei momenti specifici non perché elemento della scena, ma per gli stimoli prodotti che favoriscono una instabilità psicologica e soprattutto la partecipazione da parte del pubblico allo spettacolo.

La necessità di svecchiare i termini del linguaggio teatrale, al di fuori dei condizionamenti imposti dal circuito ufficiale, spinge lo scrittore alla ricerca di «nuovi spazi a carattere sperimentale» che si moltiplicano un po' ovunque a partire dagli anni Venti. La loro descrizione cambia per via che il drammaturgo considera la dimensione del teatro una variante importante da considerare ogni volta con la messa in scena del testo a teatro, in quanto la profondità del palcoscenico è fondamentale per certe scene nella recitazione. Dunque, il capocomico deve considerare la dimensione del teatro prima del debutto così da apportare dei piccoli adattamenti al testo in tournée. Per fortuna i ristretti spazi del palco sia dei teatri antichi, sia dei moderni, si allargano grazie alla rottura della quarta parete e agli espedienti dell'illuminotecnica che Pirandello aveva conosciuto in Italia e in Germania.

Nel testo del 1925, il macchinista sistema le assi di legno per far sì che la scena sia pronta all'arrivo del capocomico. Tuttavia, l'utilizzazione del palcoscenico, della sala e di altre parti del teatro era stata già pensata dal drammaturgo in *Ciascuno a suo modo* nel 1924⁶¹. Jørn Moestrup ritiene possibile «che Pirandello sia stato indotto a trasformare i *Sei Personaggi* in questo senso anche in seguito alle esperienze degli anni precedenti di messinscena del suo dramma»⁶². Occorre anche dire che il Direttore è l'alter ego di Pirandello che rimarca i tentativi di vivere con il teatro. Dal fondo della platea, il capocomico può osservare gli effetti prodotti dagli oggetti o dal mutamento delle scene al cambio delle luci. La prima fila della platea non è luogo privilegiato di osservazione per il direttore che si fermi a guardare gli attori. Insomma, lo scrittore agrigentino riesce a evidenziare o a differenziare alcuni aspetti del carattere dei personaggi e degli attori con le luci.

Nelle prime versioni del testo, gli Attori e i sei personaggi erano illuminati da luci bianche per quasi tutto lo spettacolo, divenendo molto simili in alcune scene⁶³. Dal punto di vista

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Si veda Beatrice Alfonzetti, *La diavoleria delle diavolerie o la critica dei critici*, in Luigi Pirandello, *Vestire gli ignudi, Ciascuno a suo modo*, a cura di Annamaria Andreoli e Beatrice Alfonzetti, Milano, Mondadori, 2023, pp. 121–126.

⁶² Moestrup 1967: 125–128.

⁶³ Ivi, p.126.

testuale, il drammaturgo pensa a caratterizzare i personaggi in palcoscenico nel modo che segue:

Sarà bene che tanto le attrici quanto gli Attori siano vestiti d'abiti piuttosto chiari e gai, e questa prima scena a soggetto abbia, nella sua naturalezza, molta vivacità. A un certo punto, uno dei comici potrà sedere al pianoforte e attaccare un ballabile: i più giovani fra gli Attori e le Attrici si metteranno a ballare (Pirandello 1925: 33).

LA PRIMA ATTRICE

No, no, per carità! Eccomi! Eccomi!

È tutta vestita di bianco, con un cappellone spavaldo in capo e un grazioso cagnolino tra le braccia; correrà attraverso il corridojo delle poltrone e salirà in gran fretta una delle scalette (Pirandello 1925: 34).

Altro momento focale che ha interessato la critica più militante è stato il gioco delle risate (rinvenibile secondo alcuni anche in *Kaos* del 1984 dei fratelli Taviani), che ha indotto spesso a coglierne l'effetto dirompente.

L'agrigentino corresse alcune parti del testo in cui la risata appariva troppo volgare al fine di trasformarla in una sorta di ghigno sommessso. Lo sguardo della compagnia alle vicende rappresentate dai sei personaggi in palcoscenico è, del resto, un segno della trasgressione, che esercita un certo fascino negli attori. Tanto che essi la videro in Vera Vergani in abiti neri, applaudendola e poi ghermendola per caricare esplosivamente la scena. La stessa riprensione del capocomico enfatizza gli atteggiamenti della ragazza mentre tende ad esternare visivamente la situazione da rappresentare (fig. 2).

Nell'edizione del 1925, la figura della Figliastra non si trasforma da personaggio reale a figurazione irreal pur salendo solo la scaletta del palcoscenico. L'interruzione del capocomico all'esibizione di lei che balla e recita alcune parole della canzone *Prends garde à Tchou-Thin-Tchou* di David Stamper, interrompe la sua *performance*. In palcoscenico, la compagnia entra in subbuglio, vedendola ballare e deridere il Padre. Ma il rimprovero spinge la Figliastra a isolarsi dalla realtà per rifugiarsi nel passato.

Dal punto di vista testuale, il drammaturgo immagina sei personaggi ideali che diventano reali a teatro e dunque non indossano la maschera di cui lo scrittore parla nell'opera. La poetica del vero comprende la parte del ragazzo che rimane in silenzio, parte interpreta da Moestrup come un aspetto contrapposto alla realtà. Al fine di salvare il testo da eventuali stravolgimenti, Pirandello descrive nelle didascalie le azioni degli attori e la scenografia onde evitare appunto qualsiasi stravolgimento da parte dei registi e compagnie sulla scena. Infatti, le diverse

rappresentazioni iniziali avevano convinto lo scrittore a proteggere il suo dramma da eventuali pericoli di travisamenti⁶⁴.

Dunque, l'adattamento della prima versione alla scena italiana e anche internazionale moltiplica gli effetti scenografici facendo sì che si mostri il tumulto delle sensazioni che attraversano i personaggi. Gaspare Giudice ha ricordato nella monografia *Luigi Pirandello* (1963), che Tilgher aveva definito il dramma pirandelliano come il tentativo più intenso in Europa di messa in scena di alcune dinamiche interiori e stati psicologici dei personaggi in palcoscenico. Dal punto di vista del testo, il primo atto rispecchia il disordine interiore e mentale dei componenti della famiglia; mentre le altre parti dell'opera si sviluppano sulla base dei principi di vita e di forma. Così Nino Borsellino - nella prefazione a *Interviste a Pirandello. "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"* - può scrivere che lo «shock provocato dalla messinscena dei *Sei personaggi* invertì il rapporto con il pubblico che la stampa animava spingendo gli argomenti del colloquio nella sfera dei fatti privati, della vita vissuta; una vita che incuriosiva proprio per le sue dimesse consuetudini quotidiane, e però rivelava una condizione creaturale propria di un'esistenza quotidianamente sofferta e interiormente rivissuta, come quella dei personaggi delle novelle, dei romanzi, del teatro di Pirandello stesso»⁶⁵. Dunque, si sottolinea nuovamente la novità del dramma umano ed esistenziale in scena. I personaggi nascono dalla fantasia dell'autore e sono trasferiti dal piano del mondo delle idee alla realtà tramite la scrittura e successivamente alla scrittura teatrale. Il drammaturgo cercava di favorire per l'appunto la trasformazione dei personaggi in esseri reali:

IL PADRE
(*scartandola*).

Sì, sperduti, va bene! (*Al Direttore, subito*): Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! [...] ⁶⁶ (Pirandello 1925: 47-48).

Ma in ogni caso, la pubblicazione del testo letterario fu soggetta anche agli umori dell'editore che aspettò i primi successi prima di impegnarsi economicamente. «Se prestiamo ascolto al dialogo con Bemporad alla vigilia della prima stampa in volume dei *Sei personaggi*, constatiamo come egli tenga a sottolineare che l'opera non è destinata unicamente al pubblico

⁶⁴ Ivi, p. 128.

⁶⁵ Borsellino 2002: I.

⁶⁶ Le sottolineature sono mie.

del teatro ma si rivolga anche al “pubblico leggero”, presso il quale – parole sue – avrebbero avuto “una sicura affermazione certo meglio nel libro che nella integrazione scenica”»⁶⁷.

Valentina Gallo ha studiato la corrispondenza tra Bemporad e Pirandello che precede la pubblicazione dei *Sei personaggi*. Dal lavoro emerge che lo scrittore tenesse contatti con l’editore fin dal 1905 avendo ricevuto l’invito a «riproporsi» dopo alcuni mesi⁶⁸. «Alla fine della Grande Guerra, infatti Bemporad si trovò in una condizione economicamente invidiabile: scomparso il rivale Emilio Treves nel 1919 e recuperati dei capitali investiti nella Zanichelli, egli acquisì un posto di assoluta egemonia nell’industria editoriale quando giunse la nomina di Vicepresidente del Comitato per l’approvvigionamento della carta per edizioni e di Commissario per la Toscana e le Marche»⁶⁹.

Per riallacciare i rapporti con Pirandello e avvicinare altri scrittori, come Federico Tozzi, Marino Moretti, Alfredo Panzini, Virgilio Brocchi, l’editore si avvale dell’aiuto di Teresa Ubertis Grag, scrittrice di successo e moglie del generale fascista Mario Gray. Il contatto editoriale tra Bemporad e Pirandello venne firmato a settembre 1919. L’editore non segue con precisione gli impegni presi con lo scrittore, ma si verificano dei ritardi nell’allestimento delle bozze e in più la promozione editoriale è debole⁷⁰.

Nella corrispondenza di Stefano Pirandello troviamo due lettere che consentono di definire per l’appunto la situazione:

[...] Il babbo è assai malcontento dei troppi ritardi che subiscono tutti i suoi volumi. Quand’Egli le consegnò, nei primi dell’aprile scorso, il manoscritto dei *Sei personaggi*, tenne a farle osservare il danno che gli sarebbe venuto ove non avesse avuto pronto il volume per l’epoca della prima rappresentazione del lavoro: e lo affidò a Lei dietro promessa [...] in un mese: *tour de force* che non esorbitava certamente dai mezzi della Sua Casa, ove essi fossero stati, tutti e subito, messi in opera con fervore. Altrimenti il Babbo, per avere pronta la stampa del lavoro, l’avrebbe data a *Comoedia*: ossia avrebbe usufruito del suo pienissimo diritto di pubblicare i suoi lavori in una rassegna, prima di cederli alla Casa Editrice dei Suoi volumi. Siamo già alla vigilia della rappresentazione e, nonché il volume pubblicato, neanche le prime bozze sono state inviate al Babbo per la correzione! Risulta da ciò che il Babbo ripaga il favore fatto alla di Lei Casa, col cederle assolutamente inedito il lavoro, con un doppio danno: uno, del mancato non indifferente provento per avere rinunciato alla pubblicazione in rassegna; due, del non aver pronto il volume *necessarissimo* trattandosi d’una commedia come i *Sei personaggi*, il cui successo dipende anche dalla preparazione del pubblico e della critica che dovrà giudicare, preparazione necessaria e impossibile senza il volume pronto. Di quel volume si sarebbe esaurita o quasi l’edizione soltanto nelle giornate della prima rappresentazione e delle repliche: essendo il lavoro destinato a suscitare le discussioni più appassionate sia nel caso del successo pieno che nell’eventualità – assai improbabile – della caduta (sarebbe sempre un lavoro che, come sul dirsi, cade in piedi). Ora nella improbabile eventualità d’una caduta la percentuale massima di responsabilità ricadrebbe sulle

⁶⁷ Andreoli 2021 (1):13.

⁶⁸ Gallo 2020: 25.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 26.

ragioni che hanno fatto mancare la prevista e già dichiarata necessità dell'apparire del volume per la data fissata.

[...] Così è sempre per tutte le opere di teatro, e così è specialmente e particolarmente per quelle che esprimono una vita che trascende quella vicenda che ha destato passione e curiosità nel pubblico del teatro, per assurgere a certe determinazioni di pensiero che, sebbene rivelate dalla rappresentazione scenica, pure abbisognano d'esser fissate e assimilate con una riposata *lettura del lavoro*: è la voce unanime del pubblico che esce da una prima rappresentazione di Pirandello: 'Ora bisognerebbe avere il volume per rileggersi comodamente tutto il lavoro e poterci ripensare su...'. E mai l'assenza del volume sarà lamentata come questa volta, dal pubblico tutto e, in particolar modo, dalla critica.

[...] Se si pensa che fino ad oggi, 2 maggio, sono state inviate (e subito da noi rispedito) per la correzione le bozze delle prime *quattro* novelle e *basta!* E in questi giorni avrebbero dovuto essere in vendita due dei quattro volumi di novelle consegnati da tanti mesi!

[...] Il Babbo poi, a parte ogni considerazione morale per cui Egli si duole di questo trattamento come d'una mancanza di riguardo a uno che non è più né un "giovane autore" né uno scrittore da dozzina, che debba continuamente insistere e sollecitare e pregare perché il suo volume veda la luce; a parte questo, il Babbo Le fa notare che Egli sulle percentuali della vendita dei volumi deve anche *viverci*; e se i volumi non si stampano e non si mettono in vendita... (2.V.1921)⁷¹

[...] Egli si rende anche conto delle varie difficoltà del momento e stima Suo dovere non pretendere l'impossibile; anche se per un momento poté credere, o illudersi, che mercé uno sforzo di tutti, intenso e fuori dell'ordinario, si sarebbe riusciti una volta tanto a realizzare un fatto che Gli stava particolarmente a cuore. I Sei personaggi sono andati in scena il 9 u.s. suscitando – più assai di quanto s'era preveduto – le discussioni appassionate del pubblico, che, mezz'ora dopo della fine, ancora tutto in teatro accanitamente applaudiva e contrastava il successo dell'opera, improvvisando dimostrazioni che tennero impegnati per un'altra mezz'ora Carabinieri e R. Guardie accorse di rinforzo: il fervore e la concitazione esplodevano in invettive e in pugillati!. Non ostante le opposizioni, più di trenta chiamate all'Autore e agli interpreti...E, dopo tutto ciò, il giorno seguente – come avevamo previsto – la critica, sbalestrata dalla novità e dall'originalità della concezione, non seppe sostenere il lavoro: e poi, alle repliche – tutte applauditissime e senza il benchè minimo contrasto – avvenne quel fenomeno che si ripete quasi costantemente per le opere del Babbo, la tardiva e inutile resipiscenza dei critici (16.V.1921)⁷².

La corrispondenza tra Pirandello e l'editore continua anche nei mesi successivi sulla mancata pubblicazione dei *Sei personaggi*:

[...] Allo stato di fatto, dunque, io in questo momento non sono debitore verso di Lei che del volume *Sei personaggi in cerca d'autore*... (8.VIII.1921)⁷³ (v. Appendice 3;45).

A settembre 1921 all'avvicinarsi della rappresentazione al Teatro Manzoni di Milano Stefano scrive a Bemporad, ancora una volta, sulla mancata pubblicazione dell'opera e sulla ristampa delle novelle⁷⁴. Pirandello ha già un rapporto con la Mondadori che si crede - suppone

⁷¹ Lettera di Stefano Pirandello a Bemporad da Roma 2 maggio 1921. Barbina 1998 (1): 307–308.

⁷² Lettera di Stefano Pirandello a Bemporad da Roma del 16 maggio 1921. Barbina 1998 (1): 308; 311. Le sottolineature sono mie.

⁷³ Lettera–raccomandata di Bemporad a Pirandello dell'8 agosto 1921. Archivio Luigi Pirandello. II Sezione Corrispondenza, II. 3.2 R Bemporad & Figlio 6.

⁷⁴ Barbina 1998 (1): 312. Inoltre, Barbina commenta il successo di Pirandello in termini editoriali grazie alla fortuna da lui avuta in teatro, come in *Sei personaggi, Tutto per bene o Come prima, meglio di prima*, e con le novelle e i romanzi.

Alfredo Barbina - abbia avuto inizio nel 1921, l'anno della rappresentazione dei *Sei personaggi* (fig. 3, 4, 5). «Un'operazione per linee interne, a stare al nostro primo documento: una lettera allo scrittore del 14 dicembre in cui si esprimono altri (“è stato un gran colpo”) per non poter pubblicare su “Comoedia” il testo dell'*Enrico IV*, di cui erano stati pubblicati annunci»⁷⁵. La situazione evolverà positivamente per l'autore che riuscirà a dare alle stampe addirittura due edizioni dei *Sei personaggi* con esiti positivi per la conoscenza dell'opera letteraria (v. Appendice 35; 43).

⁷⁵ Ivi, p. 336.



Figura 1. Compagnia di Dario Nidemi (ripr.).



Figura 2. Vera Vergani in abiti di scena. Archivio privato Elisabetta Montaldo.

————— MASCHERE NUDE —————
TEATRO DI LUIGI PIRANDELLO
—————

SEI PERSONAGGI
IN CERCA D'AUTORE

COMMEDIA DA FARE



FIRENZE
R. BEMPORAD & FIGLIO - EDITORI
MCMXXI

Figura 3. Copertina dei "Sei personaggi in cerca d'autore" del 1921. Istituto Pirandelliano di Roma.

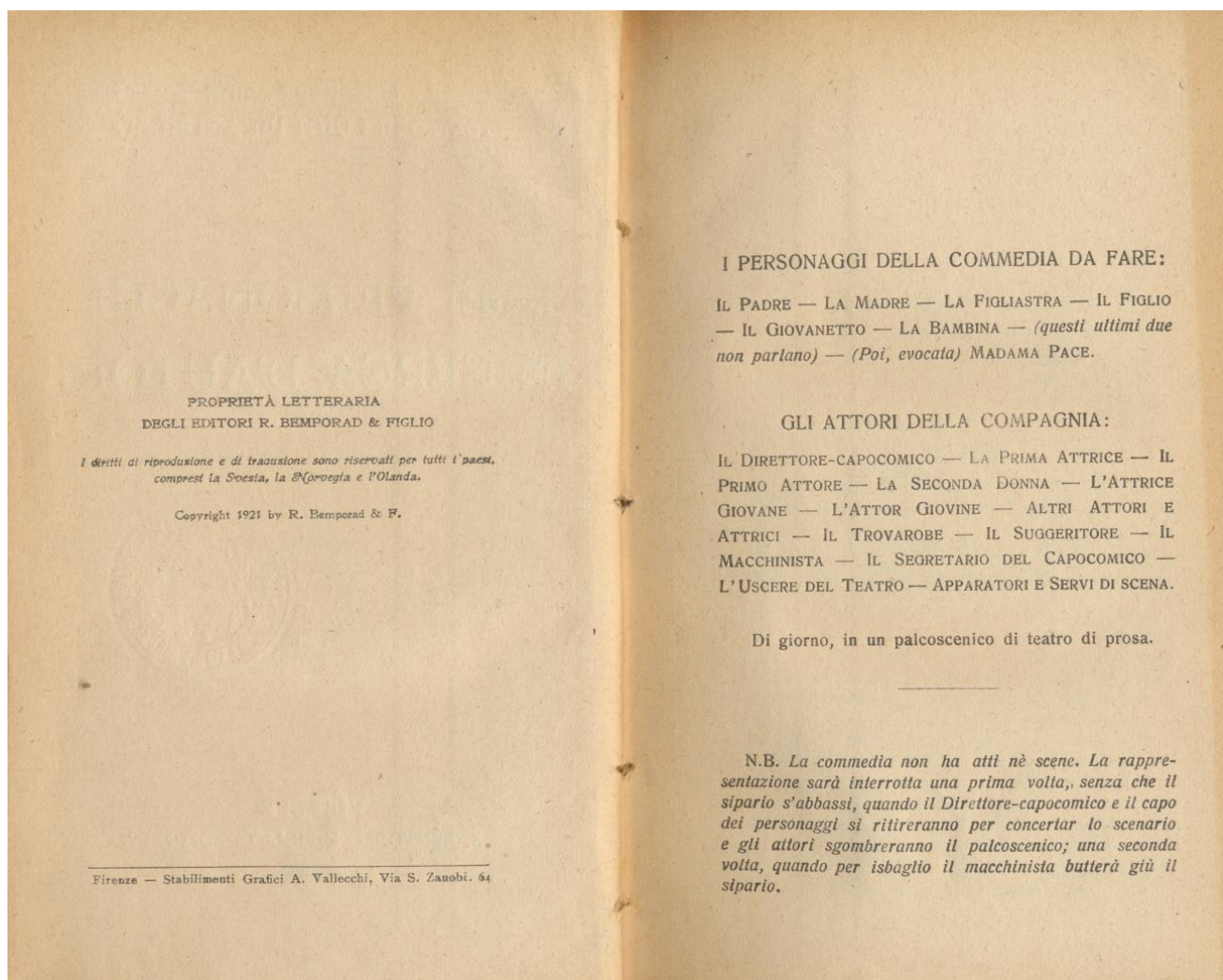
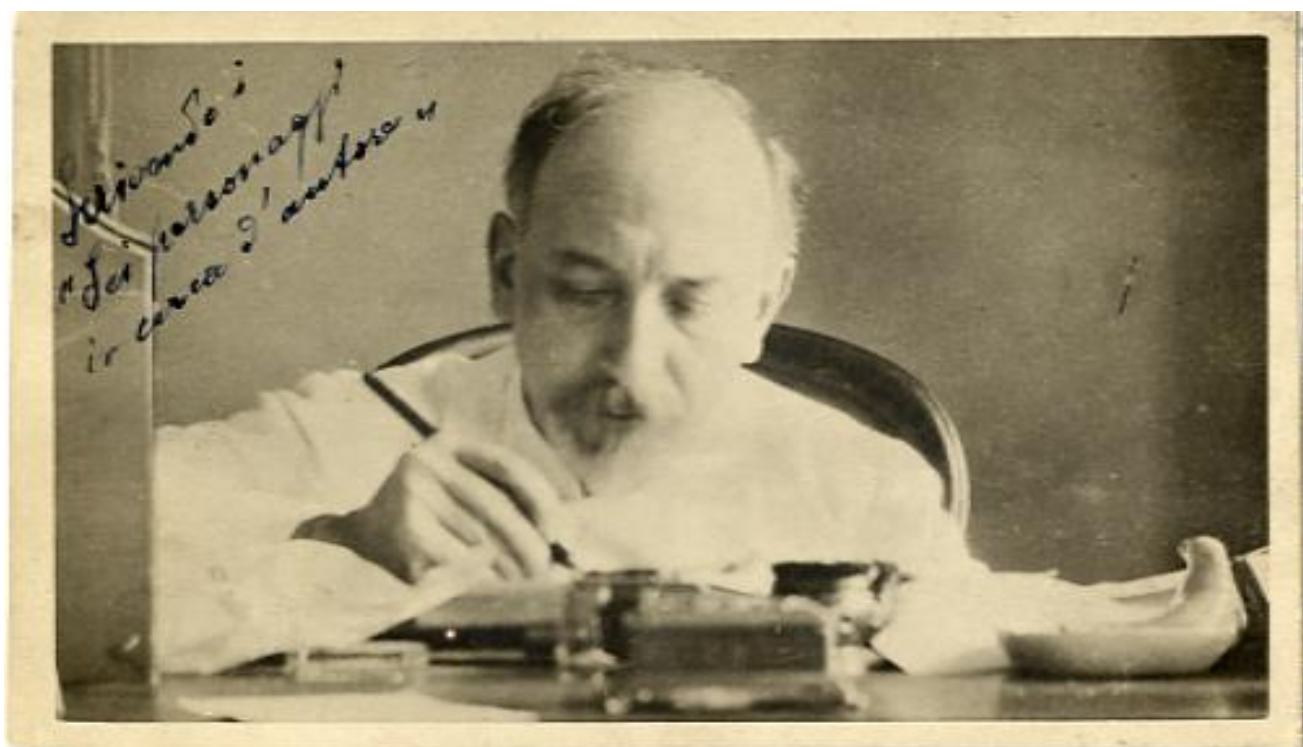


Figura 4. "Sei personaggi in cerca d'autore" del 1921. Istituto Pirandelliano di Roma.



*Figura 5. Ritratto con firma autografa dove appare la scritta "Sei personaggi in cerca d'autore".
Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento.*

I.3. *Senso e funzione degli accessori di scena*

Sei personaggi: l'ingresso sulla scena dalla «porticina del palcoscenico», durante le prove de *Il giuoco delle parti* produce un senso di smarrimento nel gruppo degli attori che vedono sei figure spettrali pronte ad avanzare al centro del palcoscenico⁷⁶. Nella didascalia della Prima Parte si trova descritto il mobilio che il pubblico vedrà prima dell'inizio dello spettacolo. Le sedie disposte disordinatamente «parte qua e parte là» (Pirandello 1921: 7) interrompono la profondità dello spazio, creando una prospettiva scenografica indefinita. Gli Attori, invece, si posizioneranno ai due lati del palcoscenico prima di incominciare le prove, mentre il Direttore avrà un posto preciso seduto «sulla poltrona» (Pirandello 1921: 8).

La battuta del direttore sul primato francese in fatto di teatro ricorda il tentativo di Adolphe Appia di rinnovare la scenografia alla fine dell'Ottocento, quando incomincia a farsi sentire l'esigenza di parlare al pubblico con un linguaggio scenico diverso. Pirandello era consapevole del tramonto della figura del grande attore così come del capocomico, perciò cercava di descrivere nelle didascalie quello che doveva accadere in palcoscenico⁷⁷. E questo, tra l'altro, traduce anche il pensiero di Edward Gordon Craig che credeva possibile un dialogo più stretto tra lo studio dello spazio scenico e la recitazione⁷⁸.

La descrizione dei costumi definisce la gestualità degli attori durante la recitazione. La Madre sarà atterrita dalla vergogna e indosserà un abito nero «quando solleverà il velo non patito, ma come di cera e terrà sempre gli occhi bassi» (Pirandello 1921: 13). Parimenti, la Figliastro indosserà abiti scuri eleganti in segno di lutto per la perdita del padre naturale che ha amato la sua famiglia. Malgrado l'età, il Giovane si vestirà a lutto per la morte del genitore. All'opposto il Figlio, che entra a teatro contro voglia, è descritto con pochi elementi a confronto della Madre o della Figliastro.

Non tutti i costumi di scena sono descritti con un codice identificativo intellegibile perché i personaggi devono apparire, a prima vista, diversi da tutti gli altri. Al drammaturgo interessa ragionare, piuttosto a lungo, almeno in questa prima edizione, sulla coscienza intellettuale del Padre con cui riesce a interpretare i cambiamenti economico-sociali in un'epoca di

⁷⁶ Andreoli 2019 (1): 186. La studiosa affronta il tema dell'autobiografismo nel saggio *Suo marito: un capitolo di autobiografia pirandelliana* pubblicato del 2019 negli Atti del 56° Convegno internazionale di studi pirandelliani.

⁷⁷ Bartolucci 1987: 86.

⁷⁸ Giannangeli, Leonori, Piacentini 2021: 8.

trasformazioni⁷⁹. Così che la discussione tra l'uomo e gli altri componenti della famiglia verte sulla leggerezza dei sentimenti, causa principale della ricerca di relazioni momentanee. Pirandello aveva espresso lo stesso pensiero nella novella *La messa di quest'anno* pubblicata nel 1905 nel «Ventennio» di Genova. Inoltre, la vita dei personaggi è simile a quella di Anselmo nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* dove il «lanternino», simbolo della conoscenza, illumina tutto ciò che ha intorno, ma al di là del riflesso di luce l'uomo scopre il buio. Del pari, il Padre è un personaggio “sofista” che ricorda la figura di Leone Gala ne *Il giuoco delle parti*, pronto a trovare una ragione in chiave filosofica sia alla gelosia per i continui tradimenti della moglie, sia per il fallimento del suo matrimonio. Perciò, il cuoco filosofo cerca di superare il dolore, che lo annienterebbe, tentando di tenere sotto controllo il comportamento della moglie. Ma alla fine, anche lui, è travolto «dalle passioni della vita, non più parte distaccata e indifferente, ma parte in causa» (e infatti manda a morte, con gelida rivalsa, l'amante della moglie)⁸⁰, per citare le parole di Romano Luperini. Invece, nella novella «*Leonora addio!*» Pirandello utilizza i costumi di scena per mostrare il tentativo di Mommina di superare il dolore per essere stata rinchiusa con le figlie in una stanza dal marito Rico Verri. Nel saggio *Intertestualità operistica in “Leonora, addio!”* scrive John Barnes: «Il Verri si rivela ferocemente geloso della moglie (in ciò è simile ad alcuni uomini della famiglia di Antonietta Pirandello). Non permette a nessuno di entrare nella casa coniugale, dove tiene Mommina costantemente chiusa a chiave, minando in tal modo la salute e il morale di lei»⁸¹.

La Figliastra è un personaggio istrionico che si muove freneticamente, stratonando il fratello prima, prendendolo per la manica poi e facendolo muovere forzatamente. E il ragazzo sulla scena, come Edipo, ha i «piedi legati» perché non vuole muoversi da dove si è sistemato, mentre la ragazza lo deride e lo insulta. Dall'altro canto, il gesto della spinta in avanti del ragazzo assomiglia allo strappo, vale a dire che l'azione di prendere il fratello per una manica – descritta nella didascalia – assume un significato particolare. L'enunciato verbale, che utilizza l'autore, è infatti poco rilevante se non per segnalare lo spostamento da un luogo all'altro dello spazio scenico, ma il significante «manica» contiene una marca fraseologica, il seme di un agire «sgarbatamente»⁸². La descrizione dei costumi è in tutta evidenza connessa alla realtà sociale, nonostante il termine «manica» linguisticamente rimanga lo stesso.

⁷⁹ Tilgher 1920. Inoltre Pirandello utilizza la funzione sociale degli abiti per descrivere la funzione dialettica del denaro che «compra il piacere». Così chi compra il “desiderio” erotico diventa anche lui parte della vergogna sociale. V. Benjamin 1986, 637–638.

⁸⁰ Luperini 1999: 96.

⁸¹ Barnes 1994: 265.

⁸² Barthes 1970: 222.

Gli aspetti descrittivi dell'abito di scena enfatizzano le azioni e fungono da elementi retorici del linguaggio teatrale. Il velo è il primo vero e proprio elemento simbolico del testo. Nasconde il viso della Madre dagli sguardi degli Attori e dal pubblico indagatore, ma la donna, una volta tolto il crespo nero, si coprirà gli occhi con le mani in segno di vergogna.

Gli Attori non possono penetrare la profondità del dramma della Madre per la perdita del marito, lei, infatti, indossa un abito nero per manifestare il lutto. Da un lato la donna è atterrita e spaventata per l'esibizione a teatro. Dall'altro lato il suo dolore consiste nella difficoltà di prendersi cura di tutta la famiglia per ragioni economiche. Le ferite create dal Padre, che le ha strappato il primo figlio maschio per farlo allevare da una balia contadina, sono sempre più profonde «per la noncuranza di quel figliolo a cui vuol fare intendere che se abbandonò di due anni fu perché lui (*indica il Padre*) la costrinse»⁸³ (Pirandello 1921: 28).

Il ragazzo non riesce a riconoscere nessun debito nei confronti del Padre perché l'uomo non è stato in grado di trasmettere nessuna eredità al figlio, decidendo di farlo educare al di fuori dell'ambiente familiare. Gli effetti della sua scelta sono negativi perché il ragazzo non lo riconosce come genitore, perciò si allontana. Così prova a rivolgersi a un'altra figura di figlio, forse del figlio ritrovato della parabola del Vangelo di Luca⁸⁴. Nel saggio *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato* (2020), Massimo Recalcati scrive: «in questa parabola, il punto di svolta che modifica la sentenza già scritta dell'oracolo è una deviazione imprevista, un *clinamen*, un incontro contingente appunto; quello tra il figlio e il padre con il quale essa si conclude. L'applicazione meccanica della legge – punizione – tenuta dal figlio risulta infinitamente sospesa grazie all'amore del tutto inatteso del padre. Sull'esecuzione inesorabile del destino prevale la festa del ritorno. Al cuore di questa festa situa l'esperienza enigmatica e abissale del ritorno»⁸⁵. Il ragazzo è disorientato e perso davanti al pubblico degli Attori perché il palcoscenico diventa il luogo della solitudine estrema dove è costretto a raccontare la sua vita.

Il Figlio si è trovato a vivere il dramma della morte dell'ex segretario, che non conosceva, e al contempo vede mutare la sua famiglia con l'arrivo di altre persone. Il ragazzo ha capito la natura avventuriera del Padre che definisce «Dèmone dell'esperimento». Per certi versi l'uomo, che ha allontanato sua moglie, ricorda certi soggetti verghiani sopraffatti dalla fatica e dal dolore («vidi allora questa povera donna restarmi per casa come sperduta, come una di quelle

⁸³ Si potrebbe interpretare questo passaggio del testo in prospettiva psicoanalitica. Il Padre si pone in mezzo tra il Figlio e la Madre impedendo l'umanizzazione della vita e «il godimento immediato della Cosa materna». Così l'uomo diventa il simbolo dell'autorità e «della Legge dell'interdizione dell'incesto». V. Recalcati 2012: 176.

⁸⁴ Recalcati 2020: 72.

⁸⁵ Ivi, pp. 72–73.

bestie senza padrone», Pirandello 1921: 27). Così non è rimasto altro che sfogare la sua libidine con incontri occasionali nel ripostiglio della sartoria di Madama Pace, come ricordato alla Figliastro alla quale lascia, sopra il tavolo di mogano, i soldi in una busta «celestrina».

Gli indumenti della sartoria della vecchia megera attiravano le ragazze che desideravano indossare capi di moda, cuciti da *Robes & Manteaux*, per essere attraenti. Negli anni Venti, il nome della sartoria in francese significava tendenza e stile per molte donne sedotte dal fascino del lusso. Ritengo che la foggia dei costumi di scena e le battute della Figliastro inducano a pensare a uno strato della società in cui il livello di formalità era abbastanza alto. Inoltre, i vestiti riparati dalla Madre, esposti nella vetrinetta di Madama Pace, rappresentano i sogni delle ragazze che desiderano indossare i capi di abbigliamento sartoriali.

Il tema del «doppio», che è presente in quasi tutto il testo teatrale, si intensifica nella scena del retrobottega⁸⁶. La ragazza si guarda allo specchio per evitare gli eccessi e non essere volgare giacché l'immagine femminile riflessa è indice di bellezza. La condizione psicologica descritta dalla Figliastro nella Prima Parte del testo sottolinea l'idea di imbarazzo della ragazza per la presenza del Padre davanti alla scuola quando era sola una bambina. In questa scena, lo spettatore assiste una seconda volta al racconto della Figliastro che confessa di essere stata manipolata da Madama Pace.

L'immagine riflessa si carica anche di significati psicologici per l'inesperienza di tante giovani perché la moda è una «trappola tesa alle ragazze» da Madama Pace. Anzi la bellezza della diciottenne riesce a sedurre il Primo Attore: i due quasi flirtano in modo fugace e il ragazzo lancia degli sguardi ammiccanti alla Prima Attrice impaziente di interrompere quella «civetteria» tra i due. La solitudine, tuttavia, fa patire il Padre non meno che gli altri famigliari e il malessere diventa una stigmata interiore. Nei *Sei personaggi* si respira, nella Seconda e Terza Parte, a volte, la stessa aria di alcune *Operette morali* di Giacomo Leopardi perché sotto il profilo metaforico sono dibattute questioni esistenziali⁸⁷. Comunque, la rappresentazione è interrotta continuamente dai continui battibecchi e dalle «accuse tra gli stessi personaggi, per esempio il Padre e la Figliastro, ciascuno dei quali vuole mettere in primo piano il proprio dramma»⁸⁸.

Il Padre ricorda il «dolore per l'abbandono» della Madre e al contempo ha la curiosità di vedere la bambinetta nata dalla relazione con il segretario e gli attributi estetici (le treccine sulle

⁸⁶ Freud 1997: 155–162.

⁸⁷ Camarotto 2020: 31. Si vedano anche il saggio di Simona Costa, *Leopardi, Pirandello e l'apocalisse*, in *Leopardismi del Novecento*, a cura di Costanza Geddes da Filicaia, Macerata, EUM, 2016, pp. 27–35, e la nota 3 di Nino Borsellino a Luigi Pirandello, *L'Umorismo*, Milano, Garzanti, 1995, p. 32.

⁸⁸ Giudice, Bruni 1988: 257.

spalle e le mutandine più lunghe della gonna), che Pirandello menziona nelle battute di scena complicano l'interpretazione del testo. La descrizione della Figliastra è precisa nel ricordare che indossava un paio di mutandine forse di tela resistente e abbottonate sul davanti⁸⁹ (una ricostruzione che mi è stata resa possibile grazie al *Dizionario della moda* di Mariella Azzali in cui sono forniti dei dettagli su questo indumento intimo). Non di meno la descrizione del capo di moda verrà eliminata nell'edizione del 1925 e la conversazione assumerà un tono più vago⁹⁰.

Le inquietudini del Padre sono visibili nei tentativi di avvicinare la bambina con qualche regalo come «una bella paglia di Firenze con una ghirlandina di roselline di maggio» (Pirandello 1921: 41) data in dono alla bambinetta che in più nasconde un sentimento acrimonioso per l'abbandono della Madre nei gesti promiscui da lui assunti. Sono incline a pensare che le immagini contenute nelle parole della Figliastra si possano interpretare, anche grazie alle teorie di Freud per spiegare il significato onirico di quelle forme (p. es. «una bella paglia»)⁹¹. Le azioni dell'uomo si trasformano in vendetta. Intorno alla vita privata, Giulio Ferroni, Paolo Puppa, Beatrice Alfonzetti e Anna Frabetti hanno discusso le azioni di un possibile Padre pederasta invece di affrontare il tema dell'uomo ferito che cerca un risarcimento al fatto che la Madre aveva scelto forse un altro uomo, poi aveva deciso prima di tenere a casa per qualche giorno la bambinetta e infine si era trasferita con tutta la famiglia in un altro paese⁹². Il Padre e la Figliastra non si erano più incontrati fino a quel giorno in cui si erano visti nel retrobottega di Madama Pace. Questo riapre le ferite del passato e riporta a galla l'ambiguità dell'uomo in attesa davanti alla scuola per regalare qualcosa alla ragazzina. Inoltre, la confessione del Padre, che svela le sue miserie di «uomo con la carne ancora viva» (Pirandello 1921: 43), intensifica il senso di estraniamento dalla realtà per dare libero sfogo ai suoi desideri.

Nelle parole del Padre si avverte l'imbarazzo per la perdita del controllo di sé quando incontra qualche ragazza nel salottino dell'atelier di Madama Pace. Basti pensare alla frase: «perché non ha paura di scoprire col lume dell'intelligenza il rosso della vergogna, la bestialità umana che chiude sempre occhi per non vederlo» (Pirandello 1921: 44). Qui, si trova un accenno alle radici italiane e siciliane del testo che richiama aspetti metaforici sulla durezza della vita, senza rinunciare alla riflessione sui fatti accaduti. L'espressione: «accècati, io son

⁸⁹ Azzali 1990: 175.

⁹⁰ D'Amico A. 1993.

⁹¹ Freud 1995: 80–81.

⁹² La prospettiva dei critici citati è vicina alle teorie sull'impotenza psichica che conduce alla degradazione psichica dell'oggetto amoroso. V. Freud 1974: 42. Inoltre, si veda Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, pp. 144–145.

cieca» significa che è necessario, a volte, nella vita di coppia accecarsi entrambi per continuare a stare insieme: «vede con occhi ormai aridi e impassibili quello dell'uomo che pur senz'amore s'è accecato» (Pirandello 1921: 45). Tant'è vero che la coscienza dell'uomo ci appare come l'anello intermedio tra il passato e il presente. L'incompletezza e l'esitazione del Padre consentono al personaggio di riflettere sulle proprie emozioni, ma non bastano a cambiare il modo di fare (si veda ad es. l'incontro con la Figliastro davanti alla scuola).

La ragazza aiutava la Madre, riportando gli abiti rammendati dalla sarta, ma il lavoro di riparazione non era mai soddisfacente per la vecchia megera. Quindi, Madama Pace poteva guadagnare sia da «queste migliori signore» (Pirandello 1921: 46) per i lavori di sartoria, sia da molti uomini che frequentavano il suo atelier. Se la ragazza non si fosse piegata alla volontà della megera, la Madre avrebbe perso il lavoro da sarta.

Il dramma del Padre è nella coscienza che distrugge le illusioni concepite come dibattito e scontro con la realtà con cui dialoga ogni volta che sente fremere il desiderio libidinale, entrando nella casa di appuntamenti: «lui, lui sissignore, vecchio cliente! Vedrà che scena da rappresentare! Superba» (Pirandello 1921: 47). Di conseguenza, il patrigno si autocommisera perché i desideri erotici lo spingono in salottini equivoci. Dopo l'incontro con il patrigno, la ragazza svela le angherie subite e la vicenda del retrobottega, mettendo il Padre con le spalle al muro. Non rimane all'uomo altra possibilità che difendersi: «m'ha sorpreso [dice il Padre] in un luogo in un atto dove e come non conoscermi, come io non potevo essere per lei» (Pirandello 1921: 48).

Le dinamiche appunto familiari hanno creato un clima insostenibile tra i personaggi. La Figliastro, rivolgendosi al fratellastro, dice: «Lo devo a te, caro il marciapiede! A te! Vietasti, sì o no col tuo contegno – non dico l'intimità della casa – ma quella carità che leva di impaccio gli ospiti?» (Pirandello 1921: 49). Nella battuta si avverte il suo risentimento perché nessuno si era accorto che a pagare l'indifferenza era stata proprio lei. Anche il Figlio era stato schiacciato dall'ingranaggio messo in moto dal Padre che aveva accolto nella sua casa i tre fratellastri e la Madre. Non era, tuttavia, riuscito ad adattarsi al cambiamento che lo aveva travolto, quasi all'improvviso, manifestando il suo dissenso con scatti di rabbia per la decisione paterna.

Non sapendo che cosa stesse accadendo, il Figlio si sente pieno di dubbi, sbigottito nel vedere la sorellastra «chiedere denaro» con toni di obbligo. Bisogna ricordare che le sue parole rispecchiano uno stato di sconforto: «creda, creda signore, che io sono un personaggio non realizzato drammaticamente; e che sto male, malissimo in loro compagnia! Mi lascino stare» (Pirandello 1921: 51). Il ragazzo denuncia le disattenzioni del genitore: «che ne sai tu come sono io? Quando mai ti sei curato di me?» (*Ibid.*). Infine, le didascalie permettono di riflettere

sulla gestualità del ragazzo, che vicino alla Madre, fa reagire la sorellastra, mentre lui incomincia a pestare i piedi per la rabbia e la ribellione.

In alcune battute riecheggia il pensiero dell'autore che cerca di riscattare l'uomo dopo aver allontanato da casa la moglie ammiccante con l'ex segretario. Il Padre, infatti, aveva cercato di vendicare il torto subito sia in famiglia che al lavoro. Per cui ora sentiva «una desolazione mortale» (Pirandello 1921: 53) non avendo più nessuno vicino a sé. Tuttavia, essendo impossibile fermare il flusso continuo della vita, il Direttore non riuscirà a diventare autore della «commedia da fare». L'arte dell'improvvisazione, che è stata alla base del teatro italiano, a partire dalla Commedia dell'arte, viene ricordata, anche, dall'Attore Giovane: «Già! Come i comici dell'arte» (Pirandello 1921: 58). E in questa opera, si fa riferimento a quell'arte che però lascia perplessi gli Attori perché non sono più abituati a improvvisare. Nella Seconda Parte dei *Sei personaggi* si fa «sul serio» (Pirandello 1921: 61) perché si presenta il finale tragico della storia che si ripete. E l'atteggiamento di sdegno della Figliastro, davanti al fratellastro, non è un antidoto al veleno del giovane che tenta di annientare la rabbia e la furia della sorellastra, dimostrandosi indifferente a tutto e nascondendo le mani in tasca⁹³.

Nell'episodio finale vengono svelate la vergogna e la timidezza del ragazzo e al contempo le sue intenzioni omicide o suicide. Qui, il costume ha una funzione precisa nel racconto scenico: la ragazza cerca di provocare una reazione all'immobilismo del fratellastro; quindi, lo afferra per «*un braccio per forzarlo a cacciar fuori dalla tasca una mano*» (Pirandello 1921: 62). La Figliastro strappa «*la mano dalla tasca [del ragazzo]: poi gli guarda dentro la tasca, e resta, scorgendovi il luccichio d'una rivoltella*» (*Ibid.*). Davanti alla reazione della Figliastro, in preda al rancore, la Madre incomincia a parlare, come presa da un moto interiore, per impietosire il pubblico. Non avendo trovato altra soluzione per affrontare gli avvenimenti sfortunati abbattutisi sulla sua casa, la donna prende consapevolezza della sua vita ancora una volta vicina a quell'uomo.

La riflessione della Madre dimostra che il racconto teatrale si sviluppa su più piani narrativi: il primo è della realtà in cui gli oggetti di scena conservano la loro denotazione primigenia per creare un allestimento più verosimile in cui si potranno vedere la «sala a fiorami», un «letto a sedere» e un «divano letto». Da questi elementi, si evince che il retrobottega era arredato con pochi oggetti, mentre i fiorami dell'arredamento sono indefiniti

⁹³ Il richiamo alla tasca è importante perché in diverse epoche era stata bandita dall'abbigliamento maschile per timore di armi nascoste.

(forse di provenienza d'oltralpe). Il secondo piano, invece, evoca un certo squallore non solo per quello che accadeva nell'atelier.

Gli oggetti elencati durante la rievocazione della vicenda del magazzino di Madama Pace impressionano il Direttore che li fa ricercare dal Trovarobe. Il mobilio sarà simbolico, come avviene a teatro, impiegato sulla scena in due prospettive diverse: attraverso i ricordi e attraverso la scrittura del canovaccio. Gli oggetti assumeranno un forte contenuto onirico perché dovranno rappresentare gli egoismi, le paure e le passioni dei *Sei personaggi*. Contro questo nemico «permanente combatte la sua lunga e fallimentare battaglia il personaggio pirandelliano»⁹⁴. Per questo la diciottenne appare così meticolosa nella descrizione della vicenda accaduta nel magazzino, intendendo mostrare tutto il suo disgusto davanti a quell'uomo. Così incomincia a descrivere gli oggetti che arredavano il retrobottega come gli attaccapanni, che oniricamente simboleggiano, secondo il mio punto di vista, le relazioni consumate nel ripostiglio con altri uomini di cui lei sente il disgusto una volta ritornata a casa e avvicinata alla sorellina. Dall'altro canto, sarebbe bastato un solo attaccapanni per indicare quello spazio angusto, ma la ragazza chiede al Direttore di mostrare al pubblico tutta la sua ripugnanza per quel posto e per quel mestiere⁹⁵. Non basta al Padre, però, essere spettatore sul palcoscenico e diventare personaggio, perciò il nome della moglie deve rimanere lo stesso: Amalia. Non più artifici tra pubblico e teatro perché ogni parte del copione rappresenta un frammento della realtà: «ora se lor signori han la fortuna d'averli qua vivi davanti ...» (Pirandello 1921: 70).

Per contro, il Direttore vuole assegnare i ruoli di scena che pare corrispondano alle prime indicazioni di regia. E a dispetto di ciò, i *Sei personaggi* tentano di dissuadere il capocomico a portare sul palco la loro storia senza ritrovare l'unità della vicenda, ma egli è convinto che gli Attori saranno in grado di «dare espressione a ben più alte materie» (Pirandello 1921: 74). Insieme alla sofferenza e al senso di colpa del Padre si trova il travaglio della creazione artistica che è il «dramma del rapporto dello scrittore con le sue creature»⁹⁶. Nel testo la dimensione del conflitto tra creazione e messa in scena si ritrova nella battuta del Direttore: «la sua arte somma ad accogliermi in sé» (*Ibid.*) e nella risposta del Primo Attore: «Ma che «somma», per carità, — sottragga! sottragga!» (*Ibid.*). Pirandello, inoltre, si serve dell'umorismo e della dialettica, capovolgendo i valori dei personaggi descritti nei romanzi dal naturalismo o dal verismo. L'uomo, che sembra «granitico», perde il suo vigore e diventa un fantoccio «composto da parti

⁹⁴ De Castris 1967: 14.

⁹⁵ Freud 1995: 81.

⁹⁶ Moravia 1964: 72.

eteroclite». Attraverso la sua filosofia, lo scrittore cerca di ricondurre la vita dei personaggi all'essenziale, rifiutando le convenzioni create in passato come il matrimonio⁹⁷.

Nella scena madre il Direttore e gli Attori si interrogano sui cappellini e sui mantelli, citati nel racconto. E i vestiti, esposti per attirare i clienti, creano uno spostamento dei significati da oggetto reale a oggetto desiderato o sognato. L'ingresso in scena di Madama Pace dal fondo del palcoscenico attira l'attenzione del Padre e della compagnia degli Attori. La donna è grassa con capelli ossigenati e tutta ritinta ricorda lo stile trasgressivo dei *Roaring Twenties*. La vecchia ruffiana si distinguerà dalle altre figure spettrali perché indosserà una lunga catena d'argento attorno alla vita da cui pende un paio di forbici sopra un abito nero. Sì, penso che Pirandello abbia voluto raccontare, tramite delle suggestioni, la natura complessa della donna, molto vicina alla realtà⁹⁸. I tessuti non servono, dunque, ad ostentare l'eleganza, ma piuttosto a raccontare lo stato psicologico del personaggio e la sua storia.

Dopo l'arrivo di Madama Pace sul palcoscenico, si crea una sorta di concitazione tra gli attori che intervengono liberamente: L'Attore Giovane: «La tenevano in serbo!» La Prima Attrice: «Questo è un gioco di bussolotti» (Pirandello 1921: 81). La stravaganza della vecchia messalina è tale che gli Attori ridicolizzeranno il personaggio. Tuttavia, la sua presenza a teatro rendeva la rappresentazione autentica: nessun'altra interprete o attore erano in grado di rendere quella figura così potente e solitaria.

Davanti alla anziana meretrice, la ragazza sollevò «il capo, sentendola parlare in un modo affatto intelligibile, restano per un momento intenti; poi subito dopo, delusi» (Pirandello 1921: 82). Nella didascalia, lo scrittore ha utilizzato un sistema di localizzazione della figura di Madama Pace nello spazio per definire il posto che occupava nella società, creando, attraverso il linguaggio, un effetto tragicomico affinché il pubblico scoppi a ridere alla sola pronuncia della battuta: «vièchio señor, porqué se amusi con migo!» (Pirandello 1921: 86).

Il Direttore intende scrivere un canovaccio in cui raggruppare diverse storie accadute ai *Sei personaggi*, perciò il Padre fornisce le informazioni per la scena madre ed enfatizza il senso di pentimento verso una realtà creata che sta «per abbattersi su lui. Gli Attori si fan subito intenti alla scena che comincia» (Pirandello 1921: 89). A ciò, si aggiunge un nuovo elemento alla storia squallida accaduta alla Figliastra nel magazzino di Madama Pace: il patrigno «la spia un po' di sotto al cappellino che quasi le nasconde il viso» (*Ibid.*). Questo accessorio vestimentario definisce in maniera precisa l'eleganza femminile della ragazza che diventa più iconica.

⁹⁷ Moravia 1946.

⁹⁸ Barthes 1970: 222.

Con la scrittura del canovaccio incomincia la vicenda più dolorosa per la Figliastra che ricorda quel momento tragico quando riconosce il patrigno. L'uomo cerca di sedurla con gesti galanti per togliere l'imbarazzo iniziale e lasciare immaginare che non sia un semplice incontro erotico nel retrobottega. Così, incomincia la fase del corteggiamento da parte dell'uomo: «E dunque via...non dovrebbe più esser così ... – Permette che le levi io codesto cappellino no?» (Pirandello 1921: 91). E poi: «Ma su una bella, cara testolina come la sua, vorrei che figurasse un più degno cappellino ... Vorrebbe ajutarmi a scegliere qualcuno, poi tra questi di Madama?» (*Ibid.*). E ancora: «Ce n'è di belli; guardi? – E poi faremo contenta Madama Pace. Sa che ci tiene! Mette a posto anche qua in mostra la sua roba!» (*Ibid.*). La reazione della Madre di fronte al corteggiamento dell'ex marito per la ragazza rende la scena incandescente tanto che esplose l'aggressività: «è come sulle spine, e seguirà con varia espressione di dolore, di sdegno, d'ansia, d'ardore» (Pirandello 1921: 90).

I cappellini dell'atelier di Madama Pace sono di moda e colorati, ma non si addicono al lutto indossato dalla ragazza: «non potrei portarlo perché sono ... come mi vede: avrebbe già potuto accorgersene» (Pirandello 1921: 92), quindi, l'abito nero è il sintomo di un dolore profondo. E poi «anche per me, capirà... (si sforza di sorridere e aggiunge): Bisognerà proprio che io non pensi; che sono vestita così ...» (*Ibid.*). La diciottenne ha repulsione per quello che sta vivendo e il cappellino ha innescato il “giuoco della seduzione” che piace molto al Direttore: «graziosissima questa scenetta dell'offerta del cappellino ...» (Pirandello 1921: 93). Il copricapo femminile è un oggetto di moda frequente negli anni Venti, che è utilizzato dal drammaturgo come accessorio di scena. È un elemento importante per la Figliastra: «ma se non è vestita di nero» (Pirandello 1921: 94), rivolgendosi alla Prima Attrice: «sarà vestita di nero e molto più propriamente di lei!» (*Ibid.*). La didascalia, che si riferisce alle prove di scena del Direttore, chiarisce i diversi ruoli: «l'aria spigliata, sbarazzina d'un vecchietto galante» (*Ibid.*). Dunque, non piace al Padre quel tipo di interpretazione del Primo Attore dal momento che tutto sembra diverso, pertanto egli dimostra la sua contrarietà per quella scelta del Direttore, così come fa la Figliastra vedendo sul palco la Prima Attrice. Anche il patrigno rifiuta la recitazione dell'attore, suo alter ego, perché non corrisponde alla sua natura in eterno conflitto: «ecco, già ...l'aria, il tono...» (Pirandello 1921: 96). L'uomo è ancora gagliardo, ma il Primo Attore si è fatto un'idea diversa: «se debba rappresentare un vecchio, che viene in una casa equivoca...» (*Ibid.*). Così, al Direttore non rimane altro che reagire alle provocazioni pungenti della ragazza: «lei è una mal'educata! Ecco quello che è! Una presuntuosa!» (Pirandello 1921: 99). L'intonazione beffarda del Padre e della Figliastra è utilizzata per rovesciare i ruoli sulla scena, diventando loro stessi attori: «È chiaro! Non possono essere loro se sono gli attori!» (Pirandello

1921: 100). E a dispetto di ciò, per i sei personaggi il gruppo teatrale non sarà mai all'altezza della parte: «a noi risulta come un'altra cosa che vorrebbe essere la stessa e intanto non lo è...» (*Ibid.*).

La storia, così com'è descritta dalla ragazza e dal patrigno, non avrebbe avuto fortuna: «ma che verità mi faccia il piacere! Qua facciamo teatro! La verità, fino a un certo punto!» (Pirandello 1921: 102). In più, il Direttore ricorda a tutti gli Attori che è stato sempre per lui «una maledizione provare davanti agli autori! Non sono mai contenti!» (Pirandello 1921: 101). Qui, come in altre parti del testo, riemerge la voce dello scrittore che chiede agli attori di essere fedeli al copione per continuare a vivere attraverso la loro interpretazione⁹⁹. Il Direttore è convinto che si debba fare intuire al pubblico l'altra «vita che sta dentro» (Pirandello 1921: 105). Invece, la ragazza diciottenne non aveva nascosto nulla della sua vita: «mi scusi, ha confessato d'essere stata con altri, prima che con lui, da Madama Pace, più d'una volta» (*Ibid.*). La Figliastro non concede nemmeno un'attenuante all'attrice perché vorrebbe vedere un personaggio, proprio come lei, irretito da tutti i suoi rimorsi e che davanti al dolore della morte si tira indietro. Al Direttore chiede che le braccia rimangano scoperte per simulare quel gioco erotico, diventato sempre più intimo, dietro al paravento, dove si spogliava prima di affondare la sua testa sul petto del Padre.

La passione viene meno perché il grido della Madre, forte come quella volta che entrò nel ripostiglio del magazzino per riporre gli abiti, interrompe le prove. Le parole pronunciate dalla donna sono piene di disperazione per la sorte della figlia diciottenne diventata una preda di Madama Pace per guadagnare di più. Le sue disattenzioni per i figli diventano umiliazione: «bruto, bruto, è mia figlia! Non vedi che è mia figlia?» (Pirandello 1921: 105).

Nell'ultima parte dei *Sei personaggi* le parole della donna manifestano una sofferenza che si è fatta nel tempo più profonda, ma sempre presente. La Figliastro ricorda alla Madre quanto sia stato diverso il rapporto con il suo padre naturale che ha amato l'intera famiglia e quasi per catarsi evoca dei ricordi per separarsi definitivamente da quella persona amata¹⁰⁰. E dunque, il Direttore decide di dare inizio alle prove, perciò fornisce delle indicazioni sulla sceneggiatura: «due o tre spezzati d'alberi, tra cui si scorge un pezzo di vasca» (Pirandello 1921: 112). La ragazza grida vendetta così come la Madre che intende urlare affinché il pubblico pronunci il suo giudizio su quello che sta vedendo sul palcoscenico: «la prego, signore, per la mia coscienza ch'io cercai in tutti i modi» (Pirandello 1921: 113).

⁹⁹ Vannucci 2020: 206.

¹⁰⁰ Freud 1970: 176.

L'allucinazione è una tematica sviluppata all'interno del testo che ritorna più di una volta nelle battute di scena: «è una illusione di una realtà» (Pirandello 1921: 116) dice il Direttore per spiegare l'egoismo del Padre al Primo Attore: «con la nostra rappresentazione» (Pirandello 1921: 115), tanto che non perdono di vista il loro intento principale, ossia «il giuoco delle loro arti, che deve dare appunto – come dice il signore – una perfetta illusione di realtà» (*Ibid.*).

La morale della storia è nel significato delle illusioni della «fatua commedia della vita che non conclude, né può concluder mai, perché se domani conclude - addio – è finita» (Pirandello 1921: 121). Il dramma familiare ha bisogno di trovare un giusto sistema di rappresentazione della realtà perché: «quello che è per loro è giuoco d'arte per noi è invece l'unica nostra realtà!» (Pirandello 1921: 123). Non ci sono sovrapposizioni di ruoli perché il Padre ha veramente una vita sua, segnata da caratteri distintivi per cui è sempre qualcuno. Il testo tradotto scenicamente dovrebbe mettere in condizione lo spettatore, scrive Luigi Allegri, di vedere e di «*non vedere*, di non percepire l'opacità della operazione di messa in scena, e di intravedere invece, in trasparenza, puro e senza deformazioni il mondo immaginato dal drammaturgo»¹⁰¹.

Il relativismo del Padre è molto vicino alle teorie sul riso di Henri-Louis Bergson «(e di tante altre ideologie della crisi borghese di primo Novecento), riassumibili in uno stesso concetto di “vita” come profondità, durata, coscienza e presenza a sé, autenticità, superamento di ogni schema meccanico»¹⁰². Inoltre, lo scrittore siciliano intende chiarire una poetica personale che poneva particolari problemi ed atteggiamenti nei riguardi del mondo contemporaneo (e che per prima cosa lo portava ad insistere non sul comico in generale, ma su di un suo aspetto autonomo e divergente come l'umorismo)»¹⁰³.

In «Pirandello, dunque, c'è la conoscenza della definitiva caduta del mito e della poetica della trasparenza dell'operazione scenica, di una trasparenza che faccia vedere al di là di sé, al di là della finzione, la realtà: sia essa la realtà *reale*, come per il naturalismo, o la realtà immaginata dal drammaturgo»¹⁰⁴.

In ogni caso, il Direttore è convinto che le opere di Pirandello siano troppo sofisticate e cerebrali e i ragionamenti sulla vita sintomi della natura del personaggio e della sofferenza che è ancora viva nel Padre: «l'uomo non ragiona mai tanto (o sragiona, che è lo stesso), come quando soffre perché delle sue sofferenze vuole vedere la causa, e chi gliel'ha date e se sia stato

¹⁰¹ Allegri 1992: 19.

¹⁰² Ferroni 1974: 41.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

giusto o ingiusto il dargliele» (Pirandello 1921: 123). Il Padre vuole trovare una ragione alla sua sofferenza di cui discute con il Direttore in palcoscenico. Pur tuttavia, la riflessione sulla sua vita non permette di superare il disagio interiore e di cambiare vita. Così commette sempre gli stessi errori anche quando parla con la Figliastro o la Madre in palcoscenico. Le trasgressioni del Padre sono raccontate, utilizzando coloriture e anacoluti del parlare comune: «come una bestia, e allora, sì ecco – è un uomo!» (*Ibid.*). Queste espressioni sottendono vedute diverse sia generazionali, sia morali per l'impossibilità di rappresentare la loro storia tant'è che mi è sembrato - leggendo il testo - di stare davanti al palcoscenico per l'insistenza con cui si persegue la ragione di essere del personaggio. Così, nella ricerca delle responsabilità famigliari, che ha determinato la disgregazione della famiglia, i *Sei personaggi* rappresentano le contraddizioni della vita e l'impossibilità che esse siano risolte per l'appunto a teatro perché continuano le divergenze di idee in palcoscenico.

Nella battuta del Direttore «capirò ch'io non posso lasciarlo arzigogolare a suo piacere! Il dramma è azione, azione e non filosofia!» (Pirandello 1921: 128), affiora il problema della scrittura drammaturgica che richiede una nuova organizzazione delle vicende per la scena ricostruite in «un'azione simultanea e serrata e non come pretende lei» (*Ibid.*). La risposta della Figliastro viene tradotta dal Direttore-capocomico con una espressione funzionale alla scena per sottolineare il contrasto tra le due figure¹⁰⁵:

LA FIGLIASTRA.

Si dissuga, signore, si dissuga tutto!

IL DIRETTORE.

Non ho mai sentito codesta parola! E va bene: «crescendo soltanto negli occhi», è vero?
(Pirandello 1921: 129).

Nel libro *La lingua in scena* del 1980, Maria Luisa Altieri Biagi osserva che il verbo «si dissuga», «appartiene alla tradizione popolare e letteraria toscana, ben documentata dal Tommaseo»¹⁰⁶.

Infine, in palcoscenico, gli episodi dovranno essere ridotti e raccontati parallelamente, mentre la scenografia, le ricostruzioni del giardino, la gestualità della ragazzina e della Figliastro permetteranno di rievocare quella strana storia. L'analisi di quei particolari citati si

¹⁰⁵ Altieri Biagi 1980: 172.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

allarga a un'intera epoca nella quale si intravede la lacerazione e la spaccatura dell'uomo di ogni giorno costretto a camminare per rinascere dalla tragedia moderna¹⁰⁷.

I.4. Dinamiche del testo

Nell'affrontare le vicende del testo, mi sono evidentemente avvalso delle varianti registrate, ma non analizzate quanto ai significati, alle ragioni tanto letterarie come teatrali, da Silvio d'Amico nell'edizione dei *Sei personaggi* presente in *Maschere nude* del 1933. Più nello specifico, nei due paragrafi I.4 e I.5 ho esaminato le principali varianti riferentisi all'edizione del 1921 e a quella successiva del 1923, considerandole dal punto di vista di una mobilità testuale che va certamente riferita a una sua base letteraria, ma anche alla dimensione teatrale considerando la particolare natura dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Cioè dall'angolazione di un testo che è a fondamento della scena moderna e che dunque si spiega anche, nel suo modificarsi, con quanto ogni volta si determinava sulle tavole del palcoscenico nell'atto stesso della rappresentazione. Ciò attraverso varianti che sono anche attribuibili al contributo degli interpreti che in questo senso possono vantare un loro decisivo apporto all'evoluzione del testo. In un capitolo ulteriore, collocato più avanti del mio elaborato, l'analisi delle modifiche così dei dialoghi come delle didascalie si è ampliata giungendo sino all'edizione definitiva del 1933, ovviamente registrata da Silvio d'Amico. Aggregando al corpo variantistico, anche lezioni non ritracciabili nelle edizioni a stampa e derivate da testi secondari, come ad esempio una correzione di bozza effettuata dallo stesso Pirandello e leggibile nel sito dell'Istituto di Studi Pirandelliani e per il Teatro Contemporanea (bozza ascrivibile al 1927 e che io ho rubricato come B)¹⁰⁸. In particolare specie in rapporto alle figure del Direttore, della Figliastro e del Padre si è preso in esame un dinamismo che per un verso ha investito la psicologia e la coscienza profonda di quegli stessi personaggi, e insieme il modificarsi delle loro funzioni teatrali (nel caso ad esempio del Direttore del 1921 che diverrà poi Direttore di scena e successivamente Capocomico già a partire dal 1923, da presumere in corrispondenza con l'emergere di queste figure professionali nel teatro italiano anche riflettendo sulle vicende direttoriali e capocomicali di Pirandello).

Nelle memorie di Dario Niccodemi, pubblicate in *Tempo Passato*, sono ricordate le idee di Pirandello sulla recitazione e sulla voce, come strumento intellettuale e musicale, per dare vita a specifici «espedienti scenici» indicati nelle didascalie¹⁰⁹. Dunque, lo scrittore aveva in

¹⁰⁷ Ossani 1993: 17.

¹⁰⁸ La Lettera B è riportata accanto alla numerazione delle pagine della bozza.

¹⁰⁹ Ivi, p. 83.

mente i sentimenti e la psicologia dell'interprete (ad es. Ruggero Ruggeri) cui aveva chiesto di interpretare i *Sei personaggi* come già era accaduto in passato con opere da portare in scena¹¹⁰.

La chiosa iniziale del testo dei *Sei personaggi* fornisce subito indicazioni sulla visione dell'autore, più vicina ad una scena naturalistica che ad un teatro di invenzione. «La commedia non ha atti né scena. La rappresentazione sarà interrotta una prima volta, senza che il sipario s'abbassi, quando il Direttore-capocomico e il capo dei personaggi si ritireranno per concertar lo scenario e gli attori sgombereranno il palcoscenico; una seconda volta, quando per isbaglio il macchinista butterà giù il sipario» (Pirandello 1921: 5).

Nelle tre parti della commedia si ritrova un richiamo alla visione del mondo dell'autore che si intensifica nell'ultima parte quando i *Sei personaggi* si accusano l'un l'altro. Leonardo Sciascia ha osservato che la formazione della «visione pirandelliana della vita, avviene nel processo di decomposizione, di sofisticazione, della morale sessuale tradizionale»¹¹¹. Pirandello sentì profondamente l'esigenza di rappresentare quei caratteri un po' bizzarri da cui potevano emergere le passioni che travolgevano l'uomo. Le pulsioni più basse, che cerca di mettere in scena, sono quelle di «una società regionale» simile ad altre realtà del mondo¹¹².

Nella seconda edizione dei *Sei personaggi* del 1923, Pirandello semplifica la Prima Parte al fine di rendere più dinamiche le azioni in scena¹¹³. I dialoghi tra il Padre e il Capocomico raccontano il malessere dei personaggi e la loro condizione psicologica. Attraverso le parole del Padre, avvertiamo la causalità della presenza a teatro dei sei personaggi, in modo che, «quando l'uscire li annunzierà al Direttore, possa indicarli là in fondo» (Pirandello 1921: 12). «... No, scusi, per lei dicevo, signore, che ci ha gridato di non aver tempo da perdere coi pazzi, mentre nessuno meglio di lei può sapere che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione» (Pirandello 1921: 17-18) che troviamo, anche, nell'edizione del 1923. A dispetto di ciò, il Padre incomincia a sragionare: «Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla...o donna. E che si nasce anche personaggio» (Pirandello 1921: 18).

Fin dalla prima parte, l'opera appare come legata a uno dei temi centrali della poetica pirandelliana, ossia il rapporto tra «vita e forma» che ha generato i *Sei personaggi*, possibile

¹¹⁰ Niccodemi 1929: 80.

¹¹¹ Sciascia 1967: 724.

¹¹² Ivi, p. 722.

¹¹³ Annamaria Andreoli nei seminari dell'*Istituto di Studi Pirandelliani e per la drammaturgia contemporanea Cantiere Pirandelliano. Lettere, copioni, manoscritti inediti* del 27 ottobre 2023 ha voluto sottolineare il fatto che Pirandello pubblicò il testo prima di vedere la rappresentazione George Pitoëff in Francia.

solo attraverso l'arte. Ad introdurre questo primo concetto è il Padre che parla con il Direttore. La variante riportata introduce la natura del dramma che «converge tutto sulla splendida rappresentazione figurativa e scenografica del teatro e del cabaret»¹¹⁴:

Prima Parte

IL PADRE «...Le portiamo un dramma, **signore!**» (Pirandello 1921: 15).
IL PADRE «...Le portiamo al contrario un dramma **ben doloroso**» (Pirandello 1923 (1): 13)¹¹⁵.

Altro aspetto interessante da notare nel testo è legato al tentativo di creare un effetto di maggiore «leggerezza» al dialogo:

IL DIRETTORE «Lor signori vogliono scherzare?» (Pirandello 1921: 15).

IL PADRE «No, per carità, che dice? Le portiamo un dramma signore!» (*Ibid.*).

LA FIGLIASTRA «Potremmo essere la sua fortuna!» (*Ibid.*).

IL DIRETTORE «Ma mi facciano il piacere d'andar via, **perché qua** non abbiamo tempo da perdere coi pazzi!» (*Ibid.*).

IL PADRE (*ferito e mellifluo*) «Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, che sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere» (Pirandello 1921: 16.).

IL DIRETTORE «Ma che diavolo dice?» (*Ibid.*).

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

IL CAPOCOMICO «Lor signori vogliono scherzare?» (Pirandello 1923 (1): 12).

IL PADRE «No, per carità, che dice? Le portiamo un dramma signore!» (*Ibid.*).

LA FIGLIASTRA «E potremmo essere la sua fortuna!»

IL CAPOCOMICO «Ma mi facciano il piacere d'andar via, **che** non abbiamo tempo da perdere coi pazzi!» (*Ibid.*).

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

IL CAPOCOMICO «Ma che diavolo dice?» (Pirandello 1923 (1): 13).

IL PADRE «Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario: cioè, di crearne di verosimili, perché pajono vere. Ma mi permetta di farle osservare, che se pazzia è, questa è per l'unica ragione del loro mestiere». (*Gli attori si agitano, sdegnati*), (Pirandello 1923 (1): 13).

¹¹⁴ Mazzali 1974: 149.

¹¹⁵ La sottolineatura nelle variazioni indica la mancata corrispondenza nelle due edizioni a stampa; invece, le parole in grassetto marcano la presenza del medesimo concetto nelle due versioni dell'opera pirandelliana (che possono subire dei cambiamenti per esigenze espressive o per adattamento scenico).

Appare una particolare attenzione al tema dell'irreversibilità della forma, come ne *Il fu Mattia Pascal* (cap. la *Rincarnazione*) dove il protagonista, prima del suo ritorno a casa, pensa all'immanenza delle cose: così non è a caso che si ritrovino degli elementi comuni tra le figure spettrali dei sei personaggi e Mattia quando è in abiti scuri. Ugualmente, allargando il discorso alla trilogia della *Tonache di Montelusa*, contenuta nella raccolta *lo Scialle nero*, pubblicata presso l'editore Bemporad, nel 1922, si ritrova una sorta di continuità con i significati attribuiti a questo colore. Infatti, la disperazione che avevano sentito i sei personaggi si era manifestata con gli abiti scuri, trasformandosi in un motivo fondamentale dell'azione scenica: diventando un fatto «doloroso».

LA FIGLIASTRA «No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono «questa», «così», che *ne vorrebbe cavare lei*, allora, un *pasticcetto romantico sentimentale*, con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà?»¹¹⁶ (Pirandello 1921: 103).

I personaggi, nati dalla fantasia, che vivono in continuo contatto con altri personaggi della letteratura, hanno favorito la scrittura delle opere letterarie. E tutti testimoniano il desiderio di essere vivi. Ricorda, infatti, la battuta di scena del Padre: «...Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure, vivono eterni, perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire: far vivere per l'eternità!» (Pirandello 1921: 20).

I passi che seguono non subiscono particolari modifiche nella nuova edizione, ma hanno importanza per inquadrare la poetica di fondo del testo. Si legga la concertazione tra il Padre e il Direttore:

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 per l'unica ragione d'essere del loro mestiere. (*Gli attori si agitano, sdegnati*)», (Pirandello 1921: 16).

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 per l'unica ragione del loro mestiere. (*Gli attori si agitano, sdegnati*)», (Pirandello 1923 (1): 13).

Il Direttore dice: «Se oggi come oggi i signori commediografi nuovi ci danno da rappresentare stolide commedie e fanno fantocci invece di uomini, sappia che è nostro vanto aver dato vita - qua, su queste tavole - a opere immortali! (*Gli Attori soddisfatti, approvano e*

¹¹⁶ Le parole in corsivo sono varianti messe in evidenza.

applaudono il loro Direttore)», (Pirandello 1921: 17). Questa battuta si connette più o meno con un'altra che ha lo stesso significato: «Appunto, signore. E vivi, come si vede» (Pirandello 1921: 18) intendendo il dramma che è in loro sia con le parole, sia con le azioni. Ciò spiega in qualche modo perché la storia venga definita «dolorosa» nell'edizione del 1923. Dal punto di vista strettamente teatrale, invece, la battuta rivista nella nuova edizione intensifica il dialogo tra il Padre e il Direttore:

IL PADRE «*interrompendo e incalzando con foga*) Ecco! Benissimo! a esseri vivi, più vivi quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Siamo **perfettamente d'accordo!** (*Gli attori si guarderanno tra loro, sbalorditi*)», (Pirandello 1921: 17).

IL PADRE «*interrompendo e incalzando con foga*) Ecco! Benissimo! a esseri vivi, più vivi quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Siamo **dello stessissimo parere!** (*Gli attori si guarderanno tra loro, sbalorditi*)», (Pirandello 1923 (1): 14).

L'uomo cerca di spiegare il dramma dell'incomunicabilità tramite la filosofia con cui il Padre cerca di placare le sue inquietudini, le diverse forme di afflizione familiari e le origini della sua malattia psichica. Qui, dunque, il drammaturgo vuole esprimere il senso tragico dell'uomo moderno - ha ricordato Silvio d'Amico - che non riesce più a relazionarsi con l'altro così come «l'impossibilità, per ciascun essere umano, di uscire dal suo io, o da quello che crede il suo io per manifestarsi a un altro nella propria realtà»¹¹⁷.

Dall'altro canto, le parole dei personaggi, ci inducono a pensare che si possa ritrovare una risposta nella stessa infanzia dello scrittore:

IL PADRE «*ferito*) Mi dispiace che ridano così, perché portiamo in noi, ripeto, un dramma, come lor signori possano argomentare da questa donna velata di nero» (Pirandello 1921: 18).

IL PADRE «*ferito*) Mi dispiace che ridano così, perché portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso, come lor signori possano argomentare da questa donna velata di nero» (Pirandello 1923 (1): 15).

Dunque, l'uomo si sgancia dalla situazione attraverso l'umorismo tanto che enfatizza la vicenda paradossale per interessare il Capocomico affinché incominci a pensare a loro. Il linguaggio può sembrare neutro, ma le parole del Padre danno voce alla realtà interiore di tutti i personaggi in modo che sia rappresentata l'idea imprevedibile della storia:

¹¹⁷ D'Amico S. 1960: 336. Inoltre, le osservazioni della psicologa Lella Ravasi nell'intervista televisiva. Un attore in cerca d'autore. Sulle tracce di Pirandello, ci aiutano a cogliere il significato della natura di quei fantasmi «che entrano in scena e fanno parte dell'inconscio del personaggio. Le ossessioni del Padre sono continue» perché non riesce ad allontanare dalla mente i ricordi del passato.

IL PADRE «*risoluto, facendosi avanti*). Io mi faccio meraviglia della loro incredulità! Non sono forse abituati lor signori a vedere balzare vivi **in loro stessi**, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là (*indicherà la buca del Suggestore*) un copione che ci contenga (Pirandello 1921: 19).

IL PADRE «*risoluto, facendosi avanti*) Io mi faccio meraviglia della loro incredulità! Non sono forse abituati lor signori a vedere balzare vivi **quassù**, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là (*indicherà la buca del Suggestore*) un copione che ci contenga (Pirandello 1923: 16).

È già la seconda volta che incontriamo nella Prima Parte il tentativo di rimarcare la visione del Padre che corrisponde, del resto, a quella di Pirandello. Sorprende, invece, come il drammaturgo sia stato in grado di cogliere le reazioni del ragazzo e di tradurre in forma scenica:

IL FIGLIO «*accostandosi al Direttore, freddo, piano, ironico*). Sì, stiano a sentire che squarcio, adesso! Parlerà loro del Démon dell'esperimento» (Pirandello 1921: 30).

IL FIGLIO «*accostandosi al Capocomico, freddo, piano, ironico*). Sì, stiano a sentire che squarcio di filosofia, adesso! Parlerà loro del Démon dell'esperimento» (Pirandello 1923 (1): 27).

Alle parole ironiche, alle provocazioni della Figliastro e al dolore della Madre, l'uomo risponde con un tono di dolore e di sorpresa. E in questo punto della scena emerge un altro tema della storia, ossia l'ambiguità della memoria che è un valore importante per molti scrittori del Novecento¹¹⁸. Inoltre, il personaggio pirandelliano è testimone di un disagio esistenziale che è provocato dalla situazione economica del dopoguerra e dall'avvento del Fascismo. È disarmato davanti al presente, perciò inizia a filosofeggiare e a parlare con sofismi che testimoniano una angoscia diventata prigionia¹¹⁹.

Pirandello interviene sul testo anche pensando alle soluzioni presentate sperimentalmente da nuovi linguaggi (teatro della sorpresa, teatro antipsicologico, ecc.) che offrano maggiore empatia con il pubblico. In più, i ricordi hanno una funzione distruttrice perché conducono i personaggi alla disperazione, e qualsiasi tentativo di dissipare e di superare gli attriti nati fino a quel momento, sembrano vani. Dall'altro canto, tutto è già accaduto e la vicenda si ripete all'infinito:

IL PADRE «*subito*) **Non è colpa mia**, se poi è cresciuto così! ...» (Pirandello 1921: 36).

IL PADRE «*subito*) **Ah, è anche colpa mia** se poi è cresciuto così? ...» (Pirandello 1923 (1): 34).

¹¹⁸ Il tema verrà rappresentato con il simbolo dell'ulivo saraceno, elemento di scena del terzo atto dell'opera *I giganti della montagna*.

¹¹⁹ Pignoni 1967: 11.

È questo anche il tema della «solida sanità morale» che Il Padre cerca in vano di spiegare alla propria famiglia e al gruppo degli Attori, in accordo dal suo punto di vista con la propria vitalità interiore¹²⁰. Ma in ogni caso, le parole del Padre mostrano una morale relativa che lo spinge spesso a compiere azioni contraddittorie di cui si pente.

Si ponga ora attenzione alle varianti che seguono.

IL DIRETTORE «La smetta! Mi faccia sentire santo Dio!» (Pirandello 1921: 38).

IL CAPOCOMICO «La smetta! Mi faccia sentire santo Dio!» (Pirandello 1923 (1): 34).

LA FIGLIASTRA «Sissignore! Ma sanità morale, lui, signore, lui, cliente di certi *ateliers* come quello di madama Pace!» (*Ibid.*).

IL PADRE «Sciocca! Per questo sono un uomo! Questa che sembra un'incongruenza, signore, è la prova più vera ch'io sono qua vivo davanti a lei! Ma se appunto per queste incongruenze mi son ridotto a soffrire quello che soffro! Io non potei vedermi più accanto questa donna (*indica la Madre*). Ma non tanto, creda, per il fastidio, per l'afa — vera afa — che ne avevo io, quanto per la pena — una pena angosciosa — che provavo per lei» (Pirandello 1921: 38).

IL PADRE «Io non potei vedermi più accanto questa donna (*indica la Madre*). Ma non tanto, creda, per il fastidio, per l'afa — vera afa — che ne avevo io, quanto per la pena — una pena angosciosa — che provavo per lei» (Pirandello 1923 (1): 34-35).

LA MADRE «E mi mandò via!» (Pirandello 1921: 38).

LA MADRE «E mi mandò via!» (Pirandello 1923 (1): 35).

IL PADRE «Bene provvista di tutto, a quell'uomo, sissignore per liberarla di me!» (*Ibid.*).

IL PADRE «Bene provvista di tutto, a quell'uomo, sissignore per liberarla di me!» (*Ibid.*).

LA MADRE «E liberarsi lui!» (*Ibid.*).

LA MADRE «E liberarsi lui!» (*Ibid.*).

IL PADRE «Sissignora, anch'io – lo ammetto! E n'è seguito un gran male. Ma a fin di bene io lo feci – e più per lei, che per me... lo giuro! (*Incroccherà le braccia sul petto: poi, subito, rivolgendosi alla Madre*): Ti perdei mai d'occhio, di', ti perdei mai d'occhio, finché colui non ti portò via, da un giorno all'altro, a mia insaputa, in quel mio interessamento puro, puro, signore, senza il minimo secondo fine. M'interessai con una incredibile tenerezza della nuova famigliuola che le cresceva...Glielo può attestare anche lei!» (*indica la Figliastro*). (Pirandello 1921: 39).

IL PADRE «Sissignora, anch'io – lo ammetto! E n'è seguito un gran male. Ma a fin di bene io lo feci – e più per lei, che per me: lo giuro! (*Incroccherà le braccia sul petto: poi, subito, rivolgendosi alla Madre*:) Ti perdei mai d'occhio, di', ti perdei mai d'occhio, finché colui non ti portò via, da un giorno all'altro, a mia insaputa, in quel mio interessamento puro, puro, signore, senza il minimo secondo fine. M'interessai con una incredibile tenerezza della nuova famigliuola che le cresceva...Glielo può attestare anche lei!» (*indica la Figliastro*). (Pirandello 1923 (1): 37).

¹²⁰ Francesco Flora ha osservato che: «quel sentimento interno della vita, così mutevole e vario, parte in noi come la favilla di Prometeo» di cui favoleggiavano nella civiltà antica. V. Flora 1949: 125.

La riduzione del testo non fiacca, anzi fa emergere l'immagine dell'*afa*. Pirandello intende dare rilievo, attraverso la «simbologia», al senso di «incrostazione»¹²¹ delle cose, al rallentamento e alla monotonia della vita coniugale.

La Figliastro tenta di vendicarsi del Padre deridendolo, lui, invece, si vorrebbe giustificare con l'ipotesi del destino beffardo. Le parole della ragazza sono piene di rancore per quell'uomo, uno dei tanti che ha dovuto «assecondare per imposizione» di Madama Pace:

LA FIGLIASTRA «Buffissimo! Ma possibile, signore, pretendere da me – dopo – che me ne stessi come una signorinetta modesta **e per bene?** d'accordo con le sue maledette aspirazioni a una solida sanità morale?» (Pirandello 1921: 47).

LA FIGLIASTRA «Buffissimo! Ma possibile, signore, pretendere da me – dopo – che me ne stessi come una signorinetta modesta, **bene allevata e virtuosa?** d'accordo con le sue maledette aspirazioni a una solida sanità morale?» (Pirandello 1923 (1): 43).

Il drammaturgo taglia, invece, drasticamente la parte del Padre che contiene l'idea di vita piena di tormenti e di malesseri. La nuova versione accresce la *suspense* che accompagna il lettore o lo spettatore fino alla fine della scena:

IL PADRE «Oh, ma lui glielo leva subito, l'impaccio, sa! E, anche, quella bambina, che è anzi la prima ad andarsene.... Perché il dramma, veda, consiste in questo, alla fine: che rientrando questa madre nella mia casa, la famiglia di lei nata fuori e, per così dire, sovrapposta, con la morte della bambina, con la tragedia di quel ragazzo, con la fuga della maggiore, finisce, non può sussistere perché estranea! Cosicché, dopo tanto tormento, restiamo noi tre — io, la Madre, quel figlio — resi, dalla scomparsa di quella famiglia estranea, estranei anche noi l'uno all'altro, in una desolazione mortale, che è la vendetta, veda, come ha detto quello lì derisoriamente (*indica il Figlio*), del Dèmone dell'Esperimento che è in me, purtroppo: cioè, dell'attuazione di un bene impossibile, signore, quando manchi la fede assoluta, quella fede che ci fa accettare umilmente la vita com'è; e noi orgogliosamente intendiamo di sostituirci ad essa, creando per gli altri una realtà che crediamo a modo loro; mentre non è, signore; perché ciascuno ha in sé la propria realtà che va rispettata in Dio, anche quando sia nociva a noi! » (Pirandello 1921: 52-53).

IL PADRE «Oh, ma lui glielo leva subito, l'impaccio, sa. E, anche, quella bambina, che è anzi la prima ad andarsene...» (Pirandello 1923 (1): 48).

¹²¹ Altieri Biagi 1980: 87.

Nella Seconda Parte si sviluppano le tematiche del «caso» e della «violenza» che saranno utilizzate per la scrittura del copione dal Direttore.

Lo sviluppo del testo verte adesso intorno alle espressioni ironiche e satiriche che si accendono da uno scambio di vedute tra il Padre e il Direttore sulla recitazione da cui si eleva lo sdegno della compagnia:

IL DIRETTORE «E va bene: «i personaggi», **poiché a lei fa ancora piacere di definirsi così. Ma qua non recitano i personaggi, caro signore.** Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lì nel copione (*indica la buca del suggeritore*) — quando c'è un copione!» (Pirandello 1921: 70).

IL CAPOCOMICO «E va bene: i personaggi; **ma qua, caro signore, non recitano i personaggi.** Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lì nel copione (*indica la buca del suggeritore*) — quando c'è un copione!» (Pirandello 1923 (1): 64).

Nell'ultima stagione teatrale, Pirandello affronta il tema delle utopie, che ritroviamo ne *I giganti della montagna* (pubblicati nella *Nuova Antologia*, Roma, – Primo atto, col titolo *I Fantasmi* poi *Quadrante* - secondo atto - novembre 1934, Roma) dove i sogni si possono realizzare perché i personaggi vivono di fantasia¹²². Nella sua ricerca sugli apologhi nell'opera teatrale *Lazzaro* del 1929, ispirato al Vangelo, il drammaturgo discute sulla natura del bene e del male, come del resto fa, nei *Sei personaggi in cerca d'autore* nella scena in cui la Figliastra ricorda le attenzioni dell'uomo per lei, allora sconosciuto, davanti alla scuola. Inoltre, la ragazza ricerca dei particolari intimi della storia familiare che sembra tenere lontano qualsiasi ragionamento logico.

IL PADRE «**Non dico di no, ma scusi, gli attori — non sono — vogliono essere — fingono di essere i personaggi, è vero? — Ora, se** lor signori han la fortuna d'averli qua vivi davanti...» (Pirandello 1921: 70).

IL PADRE «**Appunto! Poiché non c'è, e** lor signori hanno la fortuna d'averli qua vivi davanti, i personaggi...» (Pirandello 1923 (1): 64).

IL DIRETTORE «Oh bella! Vorrebbero presentarsi loro davanti al pubblico?». (*Ibid.*).

IL CAPOCOMICO «Oh bella! Vorrebbero far tutto da sé? recitare, presentarsi loro davanti al pubblico?» (*Ibid.*).

IL PADRE «Per come siamo...» (Pirandello 1921: 71).

IL PADRE «Eh già, per come siamo...» (Pirandello 1923 (1): 71).

IL DIRETTORE «Ah, le assicuro io, che sarebbe un magnifico spettacolo!» (*Ibid.*).

IL CAPOCOMICO «Ah, le assicuro io, che sarebbe un magnifico spettacolo!» (*Ibid.*).

¹²² Mazzali 1974: 151. I primi due atti dell'opera furono pubblicati nel 1931 e nel 1934, invece la messa in scena fu nel 1937.

La scena sembra ispirata dalla novella *La paura del sonno* del 1895 (la prima volta pubblicata in «Roma Letteraria» il 25 marzo 1900; poi nella raccolta *Befte della morte e della vita* 1902, a Firenze, da Francesco Lumachi, poi presente nella raccolta *La Giara* del 1928, Bemporad, Firenze) dove i personaggi simbolici rappresentano i sentimenti della collettività. Nella commedia, i protagonisti hanno dei nomi generici che possono andare bene per qualsiasi personaggio a teatro. Lo stesso Direttore assegnerà ai sei personaggi appellativi convenzionali perché le parti devono essere scritte in un copione e le prove della commedia sono appena incominciate. Pirandello nega che la vita sia reale e la libertà dell'individuo, come accade nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, stia al fuori di certi meccanismi che imprigionano il protagonista. Il tema della forma diventa centrale in ragione alla possibilità di vivere un'esistenza diversa. Dall'altro canto, Adriano Meis diventa consapevole della "irreversibile" realtà solo dopo due anni dalla fuga dal paese. Ugualmente, i sei personaggi cercano una via di fuga dalla immaterialità tentando di diventare il soggetto di una storia scritta in un copione. Infatti, sono spinti a riprendere le vicende del passato sia nella proposta al Direttore, sia nella vicenda implicita alla loro apparizione sul palcoscenico. Così la vita per Pirandello scorre nonostante si cerchi di fissare situazioni e idee in forme stabili. A dispetto di ciò, le «forme sono le finzioni, gli ideali, i concetti, che noi stessi ci creiamo per *costruirci una personalità*. Ma ci sono momenti tragici in cui le forme fittizie vengono portate via dal flusso che si muta in piena tempesta: allora limiti ed argini che servivano a incanalare affetti, doveri, abitudini, spariscono ad un tratto e la nostra personalità, perduta la sua certezza, diviene un sogno»¹²³ come ha sostenuto Francesco Flora.

All'opposto, il Figlio sa che la tragedia familiare è stata provocata dal «Dèmone dell'esperimento», motivo dell'incontro tra Padre e Figliastro. La descrizione fisica dell'uomo nelle didascalie è per l'appunto il riflesso della sua interiorità alla ricerca del piacere. Le parole del Padre si caricano di significati erotici e diventano, oltre al demone di cui parla il Figlio, l'altro elemento di rottura della relazione con la Madre. La scenografia ricrea un nuovo presente che «serve ad indicare ciò che è stato e che avverrà»¹²⁴. La realtà e la finzione hanno confini labili nel dramma: basti pensare che il Padre vuol che sia utilizzato il nome della moglie in scena: «Io vedo questa (*accennerà alla Madre*) come Amalia, signore. Ma faccia lei... (*Si smarrirà sempre più*). Non so più che dirle... Comincio già... non so, a sentire come false con un altro suono le mie stesse parole» (Pirandello 1921: 72). L'uomo accetta la volgarità, come

¹²³ Flora 1949: 123.

¹²⁴ Giudice 1967: 338.

fanno gli altri componenti della compagnia (la Figliastra e il Figlio) ma respinge le accuse attraverso la sua visione del mondo. Così, Pirandello ha voluto, infine, catalizzare tutta l'attenzione del pubblico verso i due personaggi, facendo emergere l'aspetto filosofeggiante del Padre già dall'edizione del 1923¹²⁵.

Osserviamo adesso un'altra battuta che contiene un'espressione piuttosto ambigua, non modificata nel 1923 né nelle altre ristampe. La scena concerne l'ingresso sul palcoscenico di Madama Pace evocata tramite «gli oggetti stessi del suo commercio, chi sa che non venga tra noi...» (Pirandello 1921: 80).

IL PADRE «(*dominando le proteste*) Ma SCUSINO! Ma perché vogliono **uccidere**, in nome d'una verità volgare, di fatto, questo prodigio d'una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di viver qui, che loro; perché assai più vera di loro, scusino! 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! GUARDINO: mia figlia l'ha riconosciuta e le si è subito accostata! Stiano a veder la scena!» (Pirandello 1921: 81-82).

IL PADRE «(*dominando le proteste*) Ma SCUSINO! Perché vogliono **guastare**, in nome d'una verità volgare, di fatto, questo prodigio d'una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di viver qui, che loro; perché assai più vera di loro, scusino! 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! GUARDINO: mia figlia l'ha riconosciuta e le si è subito accostata! Stiano a veder la scena!» (Pirandello 1923 (1): 75-76).

Nell'intervista a Beatrice Alfonzetti, del 10 maggio 2021, per i cento anni dalla prima rappresentazione al Teatro Valle, la studiosa ha avanzato una ipotesi di lapsus linguistico del Padre che Pirandello non corresse neanche nelle edizioni successive al 1921¹²⁶.

In questa correlazione a-simmetrica, che certamente si contrappone al triangolo familiare Padre, Madre, Figlio, da cui la Figliastra è esclusa, c'è una traccia della zona oscura del dramma, che s'infittisce per un lapsus testuale. Lo pronuncia il padre, subito dopo l'evocazione-apparizione di Madama Pace: “mia figlia”. Alla lettera il Padre sta indicando la figlia della moglie, la cosiddetta Figliastra, chiamata per un lapsus rivelatore, presente sin dall'edizione del 1921, “figlia”, il cui valore è rafforzato dall'uso dell'aggettivo possessivo, che non lascia margini all'equivoco. In una parola, quella di figlia è la vera identità della Figliastra nella fantasia incestuosa del personaggio: “Guardino: mia figlia l'ha riconosciuta e le si è subito accostata! Stiano a vedere, stiano a vedere la scena!”¹²⁷.

¹²⁵ Gino Rocca in un suo intervento commenta il lavoro dei giornalisti che riportano le sensazioni e i comportamenti del pubblico a teatro durante la messa in scena. Nell'articolo si sottolineano due situazioni ricordate spesso nelle recensioni americane. L'impressione, lo stupore per un linguaggio filosofeggiante da un lato, la sensazione di una commedia dai contorni pittoreschi dall'altro (v. Appendice 196).

¹²⁶ Sapienza Crea 2021: intervista a Beatrice Andreoli 2021.

¹²⁷ Alfonzetti 2021 (1): 93.

È una riflessione non pienamente convincente. Nell'espressione del Padre non riesco a cogliere nessuna evidenza di un atto compiuto, ma al contrario il tentativo di bloccare pensieri e sentimenti inaccettabili per la sua immagine di «sanità morale». Il suo comportamento nei locali di Madama Pace non può essere giustificato alla luce della sua morale borghese, sia per l'ipocrita leggerezza di quelle particolari esperienze amorose, sia perché è in una di quelle occasioni che incontra la Figliastro nel retrobottega della modista. Non si capisce bene quale lavoro faccia, ma sembra un piccolo imprenditore¹²⁸ che gestisce dei dipendenti e un segretario e che ha una buona disponibilità economica se può dare alla ragazza cento lire in una «busta cilestrina sul tavolino di mogano». Ma soprattutto la sua frase piuttosto che il lapsus di un personaggio è la richiesta che si proceda alla chiamata in scena del personaggio attraverso il metodo dell'evocazione, che è quello specifico del teatro pirandelliano.

Nel saggio *Body politics in "Sei personaggi in cerca d'autore"* del 1992, Maggie Günsberg ha osservato che si coglie all'interno del racconto l'idea di una famiglia non tradizionale. «Between two bread-winning heads of family (the Father is the head of the legitimate family, consisting of Father, Mother and Son, and the Stepdaughter is the head of the illegitimate family, consisting of Stepdaughter, Mother, Young Boy and Little Girl). The locus of conflict is the scene of the Stepdaughter's bread-winning activity, her workplace, namely Madama Pace's boudoir. The reason for the conflict, in socio-economic and gender terms, is the Stepdaughter's forbidden role as breadwinner and head of family, as expressed by the forbidden nature of her profession (prostitution). In this central conflict between two heads of family, then, the Father, male breadwinner and head of family, supersedes the Stepdaughter, female breadwinner and head of family, in terms of utterance. It is she however, who uses nonverbal communication more than anyone else in the play, including him»¹²⁹. Tuttavia, la critica e le moderne regie hanno accentuato il fatto delle accuse rivolte al Padre per la sua insensibilità. La proiezione, dunque, di Pirandello sul suo personaggio individua la responsabilità del comportamento dell'uomo, cancellando il senso di colpa che le sue azioni avrebbero provocato nei confronti sia della Madre, sia della Figliastro¹³⁰. Ora, facciamo attenzione alla riscrittura della parte del Padre:

IL PADRE.

La rappresentazione che farà forzandosi col TRUCCO a somigliarmi...

IL PADRE

Eh, dico, la rappresentazione che farà, anche forzandosi col TRUCCO a somigliarmi... -

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Günsberg 1992: 46-47.

¹³⁰ Darley, Glucksberg, Kinchla 1993: 99.

dico, con quella statura... (Gli Attori rideranno). Ecco, difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto – a parte la figura – sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli i sentirà – se mi sentirà – se mi sentirà – e non com'io dentro di me mi sento, ecco. E mi pare che di questo, chi sia chiamato a giudicar di noi, dovrebbe tener conto (1923 (1): 69).

IL PRIMO ATTORE.

Sarà un po' difficile! (Gli Attori sorrideranno)

IL PADRE

Ecco, difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono. Sarà piuttosto – a parte la figura – sarà piuttosto com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli mi sentirà – se mi sentirà – e non com'io dentro di me mi sento, ecco. E mi pare che di questo, chi sia realmente a giudicar di noi, dovrebbe tener conto...(1921:75-76).

Nell' intervista radiofonica *Il Mestiere dell'attore 3^a trasmissione. La vocazione*, andata in onda, il 5 maggio del 1963, Luigi Almirante parla proprio del trucco per la prima al Teatro Valle di Roma¹³¹. Si scorge un'affinità con il testo *Illustratori Attori e Traduttori* dove lo scrittore riflette sull'individualità dell'attore: «a questo inconveniente si ripara, almeno in parte, con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione»¹³². Dunque, la variante del trucco per gli attori è stata concepita dopo le rappresentazioni teatrali.

La polarità tra il Padre e il Direttore è molto forte nella Terza Parte della scena tanto che la recitazione è incentrata sull'esperienza degli attori. La divergenza di idee tra il Direttore e il Padre è sull'interpretazione perché i sei personaggi non ritrovano la propria umanità e le parole pronunciate, verso il Direttore, hanno un valore affermativo e non cercano altra risposta:

IL PADRE «...non abbiamo altra realtà fuori di questa illusione...» (Pirandello 1921: 116).

IL PADRE «...non abbiamo altra realtà fuori di questa illusione!» (Pirandello 1923 (1): 111).

Consideriamo, adesso, l'espunzione di una parola dal testo del Direttore-Capocomico che mi sembra interessante perché si collega alla battuta precedente in cui si afferma che la realtà dei personaggi è fissa e non può cambiare senza un autore:

¹³¹ Teche RAI – intervista a Luigi Almirante, a cura di S. d'Amico e F. Di Giammatteo 1963.

¹³² Pirandello 2006 (2): 644.

IL DIRETTORE «**Precisamente**» (Pirandello 1921: 116). IL CAPOCOMICO «**Ecco, appunto!**» (Pirandello 1923 (1): 111).

Le ragioni della variante si spiegano con un altro intervento del Direttore nella stessa scena che permette di definire *in fieri* la realtà «parafilosofica» ascoltata dal Padre in ragione alla complessità dei personaggi di cambiare il comportamento: Liolà diventa Mattia Pascal e ancora muta, assumendo la forma del Padre oppure di un altro personaggio di qualsiasi altro testo teatrale¹³³. Non è, forse, improprio pensare che il drammaturgo abbia voluto costruire una figura con tutte le caratteristiche degli altri soggetti fino a quel momento incontrati:

IL DIRETTORE «*Con uno scatto, parandoglisi davanti per un'idea che gli sorge all'improvviso*). Vorrei sapere però, quando mai s'è visto un personaggio che, uscendo dalla sua parte, si sia messo a perorarla così come fa lei, e a proporla. Me lo sa dire? Io non l'ho mai visto!» (Pirandello 1921: 123-124).

IL CAPOCOMICO «*Con uno scatto, parandoglisi davanti per un'idea che gli sorge all'improvviso*). Io vorrei sapere però, quando mai s'è visto un personaggio che, uscendo dalla sua parte, si sia messo a perorarla così come fa lei, e a proporla, a spiegarla. Ma lo sa dire? Io non l'ho mai visto!» (Pirandello 1923 (1): 116).

L'uscita di scena dell'Io-narrativo di Pirandello determina la necessità di una nuova versione del testo sempre più vicina alla recitazione. Il cambiamento è rivelatore di questa nuova sensibilità teatrale, ma veicola anche l'attenzione su una figura di sostituto: ad es. il "Capocomico" che sostituisce il Direttore. Ma che è anche un soggetto indefinito e fittizio, nato dalla fantasia dell'autore:

IL PADRE «...immagini per **dei personaggi**» (Pirandello 1921: 124).

IL PADRE «...immagini per **un personaggio**» (Pirandello 1923 (1): 117).

Qui si avverte la comicità del teatro di Carlo Goldoni da cui Pirandello attinge, senza però rimanere fermo nel realismo perché scompone i lineamenti del personaggio secondo il proprio ruolo come ad es. il primo attore, la prima attrice e il Padre che tentano di diventare «qualcuno» grazie al capocomico¹³⁴:

¹³³ Si veda l'intervista all'attore Tato Russo segnalata nella sezione «Risorse online» scaricabile con QR code lettore scanner dal volume: Luigi Pirandello, *Novelle per un anno III*, Edimedia – Amazon Italia, Torino, 2017, p. 560.

¹³⁴ Mazzali 1974: 64.

IL PADRE (*dopo averli un po' osservati, con un pallido sorriso*). Ma sì, signori! Quale altra? Quello che per loro è **un giuoco d'arte**, per noi è invece l'unica nostra realtà. (*Breve pausa. Si avvanza di qualche passo verso il Direttore, e soggiunge*): Ma non soltanto per noi, del resto, badi! Ci pensi bene. (*Lo guarda negli occhi*). Mi sa dire che è lei? (Pirandello 1921: 117).

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

IL PADRE E se dicessi che non è vero, perché lei è me? (*Ibid.*).

IL DIRETTORE Le risponderei che lei è un pazzo (*Ibid.*).

IL PADRE (*dopo averli un po' osservarti con un pallido sorriso*). Ma sì, signori! Quale altra? Quella che per loro è **un'illusione da creare**, per noi è invece l'unica nostra realtà. (*Breve pausa. Si avvanzerà di qualche passo verso il Capocomico, e soggiungerà:*) Ma non soltanto per noi, del resto, badi! Ci pensi bene. (*Lo guarderà negli occhi*) Mi sa dire chi è lei? (Pirandello 1923 (1): 112).

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

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

IL CAPOCOMICO Le risponderei che lei è un pazzo! (*Gli attori rideranno*) (*Ibid.*).

IL drammaturgo non riesce a sdoppiarsi con il Padre o con un altro personaggio, ma cerca di fare uscire la soggettività di quella figura creata con la fantasia: «bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guaj se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato anche in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche per se stesso un significato che l'autore non si sognò mai di dargli»¹³⁵ (Pirandello 1923 (1): 124). Scrive la Altieri Biagi: «bisogna infatti pensare che Pirandello non parla di *persone*, ma di personaggi. L'espressione “propria al *personaggio*” deve quindi tenere conto di *che cosa è*, il personaggio pirandelliano. E noi sappiamo che, a differenza della *persona* (che, come dice il Padre dei *Sei personaggi* al Capocomico, può essere *nessuno*) il personaggio è sempre *qualcuno*, ma non si identifica mai con *un questo* o con *un quello*, con un *qua* o con un *là*, con un'ora o con *poi*, insomma non si fissa mai in una delle possibili coagulazioni spazio-temporali che lo renderebbe tanto più “reale”, ma tanto meno “vero”. Come non c'è vita “che stia come una realtà per sé, da riprodurre con caratteri suoi propri”, così non c'è una lingua come pura “oggettiva” da *copiare*, da *riprodurre*»¹³⁶.

I.5. Le avventure della scena

Nelle parti espunte dal testo, ci si accorge della convergenza con la storia familiare di cui il drammaturgo parla nei *Colloqui coi personaggi* così come nella battuta: «Che scene, che

¹³⁵ La battuta del Padre rimane la stessa tra l'ed. del 1921 e del 1923.

¹³⁶ Altieri Biagi 1980: 1983–1984.

scene andavamo a proporgli! – Io, io lo tentavo più tutti!» (Pirandello 1921: 25). La scena contiene l'ossessione del Padre incapace di resistere alla seduzione della ragazza¹³⁷. Di conseguenza, il Padre chiede al Direttore di «contenere, com'ha detto, gli accessi tanto di questa qui che vuol fare troppo, quanto di quello lì che non vuol fare...» (Pirandello 1921: 126). L'analisi della scena e di alcune espressioni induce a pensare che Pirandello abbia adattato le esigenze della recitazione agli attori per conferire un tono diverso allo spettacolo, proprio come aveva sostenuto nei suoi scritti sul teatro *Illustratori, Attori e Traduttori* (1908) e *Teatro e letteratura* (1918) dove ritorna a discutere sul tradimento del testo da parte dell'attore nella recitazione. In questi scritti emerge anche il pensiero goldoniano sulla messa in scena che Pirandello conosceva bene perché fin da ragazzo aveva assistito agli allestimenti delle sue opere al Teatro Bellini di Catania. Nell'*Epistolario familiare giovanile* scrive di essere stato tre volte a vedere la *Serva amorosa* del Goldoni, ma ritornerebbe a sentirla altre dieci volte¹³⁸. E l'influsso che hanno esercitato le opere del drammaturgo veneziano, è evidente in alcuni espedienti scenici presenti nelle didascalie dei testi pirandelliani. Nella rivista «Comoedia» del 1 gennaio 1923, il drammaturgo si difende dalle accuse che i suoi contemporanei mossero per quei suoi dialoghi talvolta dai toni avvocateschi talaltra per lo stile sciatto¹³⁹. Sia Goldoni che Pirandello tendevano a sacrificare il lavoro attoriale affinché l'attore interpretasse il testo per come era scritto. Nel saggio *Goldoni e il teatro comico* (2000), Roberto Alonge e Guido Davico scrivono: «va sottolineata la disponibilità di artisti di notevole caratura a distaccarsi dalla scuola entro cui sono cresciuti per affrontare il cimento di un modo radicalmente nuovo di fare teatro, sacrificando il dominio assoluto dello spettacolo e la creatività drammaturgica oltre che attorica per sottoporsi alla guida e al controllo dell'autore di un testo scritto destinato ad essere imparato a memoria e interpretato con fedeltà»¹⁴⁰. Le idee di Goldoni sono da stimolo a Pirandello che tenta per l'appunto una rivoluzione nel teatro moderno. Infatti, la regia teatrale è una invenzione tipicamente novecentesca¹⁴¹. Lo stesso Pirandello diventerà nel 1925 il regista della compagnia e rappresenterà proprio lui i sei personaggi alla ricerca di un autore.

¹³⁷ Si veda l'ed. del 1921, pp. 126–128.

¹³⁸ Barbina 1992: 221.

¹³⁹ Ivi, p. 225.

¹⁴⁰ Alonge, Davico Bonino 2000: 637.

¹⁴¹ Anche *Il teatro contemporaneo* di Francesco Ceraolo (2022) chiarisce questo passaggio dal teatro riformato al teatro di regia di cui si trovano alcuni elementi nei *Sei personaggi*. Lo storico del teatro scrive: «La sua forza pervasiva è stata però talmente radicale da aver imposto la figura del regista quale “autore” dello spettacolo, al punto che praticamente non esiste nel contemporaneo un spettacolo la cui firma non sia a nome di chi l'ha diretto». V. Ceraolo 2022: 45.

Dario Niccodemi ricorda nelle sue memorie che fin dalla prima prova la modesta sedia vicina alla «cuffia del suggeritore diventa per Pirandello una poltrona di platea»¹⁴². In questa descrizione, il capocomico ci fa cenno di qualcosa che inevitabilmente era destinato alla rappresentazione, ma la figura del Suggeritore non piaceva a Pirandello perché gli attori dovevano studiare la loro parte: «finché ci sarà il suggeritore – dice – non ci potrà essere né verità né naturalezza nella recitazione. Bisogna sopprimerlo, sopprimerlo. – E con un largo gesto della mano sembra che gli tagli la testa. - Il suggeritore è la rovina del teatro»¹⁴³. Valentino Bompiani riconosceva il merito a Vera Vergani di essere stata «rispettosa delle parole»¹⁴⁴ dell'autore così come desiderava Pirandello. Accanto alle innovazioni scenografiche in voga in quegli anni, la stampa specializzata come il «Corriere di Milano», che si occupava principalmente di musica, dedica a Goldoni, il 3 luglio del 1921, un interessante articolo in cui si discute l'uso del copione, la recitazione, le ambientazioni e i tentativi di una nuova direzione del teatro¹⁴⁵.

Pirandello crea una struttura narrativa articolata in due momenti fondamentali. La prima rivolta alla riproduzione estetica della realtà che possiamo definire fenomenica perché i *Sei personaggi* intendono raccontare la vicenda familiare così come è accaduta. La seconda, invece, è di tipo soggettivo perché non esiste una vera e propria corrispondenza tra la realtà e il palcoscenico¹⁴⁶. La modalità più chiara in cui si mette in pratica questo processo è il rimprovero della ragazza al patrigno.

L'uomo capisce che la Figliastro cerca la rivalsa: «perché nel fatto è la sua vendetta!» (Pirandello 1921: 127). La ragazza non aveva potuto esprimere la propria reazione verso le persone, che fino a quel momento l'avevano sfruttata. Sposta la sua ira sull'ultima persona incontrata, ossia il Padre, contro lui sfoga la sua rabbia: «(abbassando «il capo, riconosce con profonda voce») È vero! Ma pensi che quegli altri sono egualmente lui, per me» (Pirandello 1921: 105). Le parole indicano il Padre quale capro espiatorio del disagio della ragazza, ormai segnata da quel mondo equivoco cui appartiene Madama Pace. Così, si spiega, altresì, l'espunzione della battuta del Direttore nella nuova edizione: «Il dramma è azione e non filosofia!» (Pirandello 1923 (1): 128). Il drammaturgo ha ricordato negli scritti che la commedia è movimento perché si realizza attraverso le parole, la gestualità e gli oggetti di scena che diventano idee per la rappresentazione.

¹⁴² Niccodemi 1929: 83.

¹⁴³ Ivi, p. 86.

¹⁴⁴ Bompiani 1986: 21.

¹⁴⁵ Trom... 1921.

¹⁴⁶ Bartolucci 1987: 87–88.

Il lavoro della compagnia di Niccodemi e di Pirandello veniva preso di mira dalla critica e qualche nota sarcastica accompagnava gli allestimenti. Ma si potrebbe persino essere indotti a pensare che ci fosse attenzione ai fermenti artistici e creativi relativi alle innovazioni di scena tanto che i riflettori non si spensero dopo la prima al Teatro Valle di Roma. Nelle notizie, riportate nella rubrica *Termocauterio* della rivista «Il dramma», dicembre 1925, si cita il nome di Dario Niccodemi, dell'attrice Vera Vergani e di altre figure del teatro. Lucio Ridenti, che firma l'articolo, pubblica una notizia brevissima sul teatro pirandelliano di carattere ironico in linea con lo stile della rivista.

È, infine, curioso ricordare che nella pagina dedicata a *Per rintracciare le attrici* [attori?] vengano ricordati al pubblico i nomi di Ruggeri attivo a Milano al Teatro Manzoni e quello di Antonio Gandusio al Teatro Valle di Roma, tramite una segnalazione. L'attore fanese è oggetto di critica satirica nel numero di giugno 1925 dove si paragona il suo successo alla pubblicità. La stessa rivista nel numero di luglio racconta che Luigi Pirandello leggeva i suoi testi teatrali ad attori e agli amici critici¹⁴⁷. Ridenti ha comunque dato rilievo a un aspetto importante del lavoro di revisione delle opere teatrali di Pirandello che oggi la critica ha considerato attentamente, parlando delle numerose varianti del testo a seguire dal 1923.

Al contempo, il nome di Luigi Almirante è ricordato persino nella rubrica *Notizie - Varie* della rivista «Teatro» 1923 che pubblica testi teatrali e informa sulla sua attività artistica. Dice il comunicato pubblicitario: «ITALIA ALMIRANTE ha formato una compagnia destinata ad attirare su di sé l'attenzione generale del pubblico. Saranno con lei Luigi Almirante che ha saputo superare il suo ruolo di caratterista con creazioni, che rimarranno storiche negli annali del teatro italiano)». All'opposto, vi è fornita una breve notizia sarcastica sull'interpretazione di Ruggeri nell'allestimento *Terra Inumata* di François de Curel che ridimensiona l'attore fanese. Le provocazioni lasciano intendere che la rivista sta seguendo da vicino il lavoro di Almirante considerato un attore di successo, altrimenti non si spiegherebbe il motivo dell'interesse dimostrato nei suoi riguardi.

Nella parte del Padre, tormentato dal dramma umano ed esistenziale, l'interpretazione di Ruggeri sarebbe stata perfetta per Pirandello perché avrebbe dato voce al Padre filosofo vittima del desiderio della società borghese. Sia la maschera indossata per nascondere le pulsioni di Leone Gala ne *Il giuoco delle parti*, che il rifiuto dell'ipocrisia in Baldovino ne *Il piacere*

¹⁴⁷ I numeri di cui faccio menzione sono conservati in Microfilm (dal 1 dicembre 1925 al 1 gennaio 1926) alla Biblioteca comunale «Sormani» di Milano.

dell'onestà oppure la rivolta e il rifiuto della società di Martino Lori in *Tutto per bene*¹⁴⁸ e infine la maschera del re in *Enrico IV*, erano stati interpretati da Ruggeri con esiti positivi (figg. 6, 7). Nell'attore fanese, «finissima dialettica pirandelliana - commenta Leonardo Bragaglia - troverà nell'acuta osservazione di Ruggero Ruggeri, l'interprete ideale. Bisogna anche insistere sul fatto che l'attore fu il primo ad "imporre" il Teatro di Pirandello alla critica ed al pubblico di mezza Europa. Ci voleva tutta la propria amorevole ed intelligente dedizione, tutto il fascino del grande attore, tutta l'autorità della sua presenza fisica sul palcoscenico»¹⁴⁹. L'attore fanese, insieme a Lydia Borelli, era diventato molto famoso dopo una trionfale tournée in Messico e nell'America latina e poi in Italia come interprete¹⁵⁰. Le ragioni sono diverse, ma la più realistica è senz'altro la sua notorietà sulla scena internazionale tra il 1909 e 1912 e il successo ne *Il giuoco delle parti* fu esaltato da Stefano Pirandello¹⁵¹.

Dalla corrispondenza conservata alla Biblioteca «Federiciana» di Fano si colgono alcuni aspetti del rapporto tra lo scrittore e l'attore. Pirandello inviò alcuni telegrammi per motivi strettamente professionali al fine di richiedere la sua collaborazione a teatro o meglio, nel carteggio del 1936 pubblicato ne «Il dramma» dell'agosto-settembre 1955, la partecipazione ai *Sei personaggi*. Lo scrittore siciliano avrebbe voluto affidare fin dal '21 la parte del Padre all'attore fanese ma ritrattò la sua offerta perché si era diffusa la voce a Roma che non si sarebbe più messa in piedi la Compagnia Drammatica Nazionale. Pirandello si interessa del teatro di musica e drammatico in qualità di componente della Commissione del Ministero della Pubblica Istruzione per sostenere le attività del mondo dello spettacolo. Nella stessa Commissione compaiono i nomi di Marco Praga e Renato Simoni, pertanto il teatro di prosa sembrava che potesse trovare una nuova prospettiva ricercata da diverso tempo da Pirandello¹⁵². Questo fatto spiega la reazione del drammaturgo quando seppe che Ruggeri non avrebbe forse più fondato la Compagnia di Teatro Nazionale. Così decise di ritirare la proposta di collaborazione per la parte del Padre nei *Sei personaggi* che era stata scritta per l'attore fanese. Ma il successo nell'opera lirica *Sly* di Giovacchino Forzano fece cambiare idea a Pirandello che richiese di nuovo la collaborazione dell'attore. Dall'altro canto, il divo riuscì a tirare fuori sul palcoscenico

¹⁴⁸ Ne «Il Teatro» del 22 gennaio 1950 Silvio d'Amico scrive: «si rappresenta quel *Tutto per bene* che lo stesso Ruggeri portò alla ribalta dello stesso Quirino nel 1918». Negli anni, la commedia diventa un "cavallo di battaglia" per Ruggeri. La critica teatrale accoglie positivamente la sua interpretazione di Martino Lori e il quotidiano «Il Paese» nel 1950 diffonde la notizia: «da anni Ruggeri recita questa commedia di Pirandello, una delle migliori del commediografo siciliano: e chi frequenta il teatro non può non averla udita altre volte» – Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

¹⁴⁹ Bragaglia 1968: 89–90.

¹⁵⁰ Bragaglia 1973: 15–24.

¹⁵¹ Bragaglia 1968: 96.

¹⁵² Anonimo 1921 (2).

la forte tempra dei personaggi, la riflessione e l'originalità interpretativa che lo scrittore "pretendeva" dai suoi attori. E appare evidente, seguendo il giudizio critico di Bragaglia, che sia stato Ruggeri a creare la fortuna internazionale del drammaturgo e non l'opposto. L'intensa corrispondenza è documentata dalla pubblicazione del *Carteggio Pirandello – Ruggeri* nel 1987 dove ritroviamo una lettera, inviata da Roma, all'attore fanese nel 1921 in cui dice di non essere scontento «dell'interpretazione della compagnia Niccodemi, ma perché m'ero figurato Lei e non Gigetto Almirante nella personificazione della parte del "Padre". Pazienza!»¹⁵³. Pirandello deciderà di nuovo di proporre all'attore fanese il ruolo del Padre che non verrà accolto perché già impegnato. E «bisogna ancora notare che molto spesso i recensori non vedevano neanche la genialità speculativa e letteraria profusa nella nuova commedia [...], abbagliati come erano dall'arte trascendente, alla quale arrivava Ruggeri, nel presentarla – esemplarmente – agli spettatori»¹⁵⁴. L'attore fanese concentra energie e sforzi innanzitutto sul proprio personaggio, secondo una modalità tipicamente di grande attore, nondimeno in sintonia con una parte – ancora preponderante – delle aspettative del pubblico¹⁵⁵. Nella Biblioteca «Federiciana» di Fano è conservato il testo ridotto di *Amleto* per Ruggeri. Nel dattiloscritto mancano le peculiarità dell'interpretazione del protagonista e i rapporti con la scena per il fatto che l'opera era stata adattata alla sua recitazione. Gramsci era infastidito dal tono troppo declamatorio delle sue interpretazioni tanto che scrive nell'«Avanti!»: «il pubblico, pur persuaso di aver sentito un capolavoro [*Il giuoco delle parti*] (lo dicono tutti e da tanto tempo) uscirà da teatro con qualche delusione, e lievemente propenso a non credere del tutto ai capolavori»¹⁵⁶.

Le parti dei *Sei personaggi*, modificate nel 1923, suggeriscono certi monologhi pieni di lirismo dell'attore, dotato di grande capacità dialettica, e al contempo di forza espressiva¹⁵⁷. In una foto dell'*Enrico IV* egli si mostra in abiti neri con bordi di raso e il volto truccato; in altre foto di repertorio, invece, lo troviamo seduto in trono: «una poltrona di legno alla moda davanti al fondale dipinto con stemma imperiale tondo e un tappeto a bordi Liberty»¹⁵⁸. Persino il trucco rispetta quello che era in voga al tempo: infatti Ruggeri si acconciò moderatamente per accentuare la follia del personaggio¹⁵⁹. Questi aspetti, relativi al costume, al trucco e alla

¹⁵³ Bragaglia 1987: 42–43.

¹⁵⁴ Bragaglia 1968: 90.

¹⁵⁵ La commedia fu pubblicata sulla rivista «Nuova Antologia» nel 1919 e nello stesso anno dai Fratelli Treves a Milano.

¹⁵⁶ Gramsci 1916.

¹⁵⁷ Bragaglia 1968: 95.

¹⁵⁸ Angelini 1990: 140.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

recitazione, contribuiscono a creare una figura complessa che non sempre ha incontrato il consenso della critica.

La parte di Ruggeri nei *Sei personaggi* era stata espansa da Pirandello, come si faceva allora per i grandi interpreti di teatro perché i divi dovevano avere lo spazio maggiore sulla scena¹⁶⁰. Nel momento in cui Almirante divenne il primo attore della rappresentazione, Pirandello accettò la riduzione di alcune parti proposte da lui. Ed è per questo che la scelta era caduta per l'appunto su Gigio, come era chiamato dal drammaturgo e che aveva recitato soggetti teatrali granguignoleschi e quindi con una sensibilità attoriale vicina a Ruggeri. Nella compagnia di Antonio Gandusio, Almirante interpreta un repertorio di *pochade* e alcuni drammi di Luigi Pirandello. E ciò dimostra che i due già si conoscevano non solo per le origini isolane, ma anche per alcune esperienze sul palcoscenico. Pur essendo la persona giusta per interpretare quel particolare umorismo sulla scena, il repertorio proposto non era sempre confacente all'attore siciliano come accadde per la commedia *L'uomo, la bestia e la virtù*, rifiutata per il ruolo di protagonista¹⁶¹. E da una testimonianza dello stesso interprete siciliano, «Niccodemi che era in platea [per *L'uomo, la bestia e la virtù*] con delle signore, con la moglie Toeplitz, lo criticava anche lui, maledettamente»¹⁶².

Almirante aveva recitato persino nella compagnia di Dario Niccodemi in alcune commedie (*Aulularia* di Plauto e *La Mandragola* di Machiavelli), opere in cui i personaggi si illudono e il finale è piuttosto sarcastico¹⁶³. La sua versatilità e la capacità di entrare in diversi ruoli vennero confermate anche negli anni successivi con il cinema¹⁶⁴ (fig. 8). Pirandello aveva, comunque, scelto una figura esperta e con la stessa origine isolana. Almirante ricorda il rapporto di amicizia esistente con il drammaturgo nell'intervista di Fernaldo Di Giammatteo nel 1963: «A Luigi Almirante per cui la parte del Padre vive di vera vita tutta la sua tragedia, con il più riconoscente affetto il suo Luigi Pirandello»¹⁶⁵. L'attore siciliano è vicino alla visione del drammaturgo per diverse ragioni espressive. La prima è il tono acerbo e acceso della voce, talvolta con sfumature veriste, talaltra con punte di ironia dissacrante verso i valori profondi della vita¹⁶⁶. Già Pirandello aveva utilizzato l'umorismo come sistema di scoperta della realtà nelle poesie giovanili di *Mal giocondo* e di *Zampogna*, sviluppando un quadro teorico

¹⁶⁰ Bragaglia 1968: 70.

¹⁶¹ Taviani 1992: 307.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Almirante 2016: 127.

¹⁶⁴ L'immagine dimostra una bella intesa con Aldo Tonti direttore della fotografia di diverse produzioni cinematografiche; una tra tutte *Voglio vivere così* del 1942.

¹⁶⁵ Teche RAI – intervista a Luigi Almirante, a cura di S. d'Amico e F. Di Giammatteo 1963.

¹⁶⁶ Mortari 1927.

sistematico nel saggio sull'*Umorismo* pubblicato nel 1908. Nei testi poetici l'occhio indagatore del giovane scrittore si rivolge verso la società agrigentina da cui attinge aneddoti, storie di vita quotidiana ed episodi mitici. Il drammaturgo si comporta analogamente quando intende definire i sentimenti delle figure femminili dei sei personaggi o alcuni stereotipi sociali dato che il punto di partenza è la realtà circostante e il contesto familiare che deve inevitabilmente confliggere con la società moderna e produttiva. Infatti, i sei personaggi svelano il dramma del concetto di verità che nasce nel poeta dalla fantasia e dal legame tra le cose ultime della vita. E qui, allora, ci si può chiedere se la valutazione della recitazione di Almirante sia stata proprio autentica¹⁶⁷. E se Pirandello abbia scaricato il peso del parziale insuccesso dello spettacolo romano sull'attore, che aveva, peraltro, tutte le caratteristiche per capire la letteratura di Sicilia contenuta nel testo che interpretava. L'umanità di Almirante sembra distante dalle bizzarrie del drammaturgo che desiderava un Padre più energico e meno afflitto¹⁶⁸. E da quanto viene dalle sue parole, il carattere dell'attore era molto diverso da quello del personaggio, perciò l'interpretazione di un soggetto cinico e arrivista, come era il Padre, non era davvero tra le sue corde.

Nella Terza Parte, dove le scene sono costruite per distruggere l'illusione dei personaggi, Pirandello ricorre al paradosso del «teatro nel teatro» per simulare e affermare che la «vita è falsa»¹⁶⁹. Almirante avrebbe dovuto intensificare l'esuberanza del Padre che non ha più nessuno vicino a lui, nemmeno in palcoscenico. «Gigio» non aveva interpretato adeguatamente la tristezza con cui il Padre era stato descritto dall'autore del testo. Del pari, è difficile dire quali sarebbero state le mancanze dell'attore siciliano per il fatto che il drammaturgo avrebbe rinunciato volentieri al suo «cognome» che aveva dato vita al termine pirandellismo per riconquistare la libertà di scrittore.

La storia, riscritta dal Direttore, è approssimativa e ripensata per davvero evocare quell'empito poetico pirandelliano che si impadronisce dello spirito, agita il corpo e la mente per cercare le ragioni del mistero della creazione artistica, senza fare concludere nulla al Direttore capocomico. Seguendo invece il percorso entro cui Pirandello riesce a definire anche una prassi del sentimento del contrario per cui le sei figure spettrali entrano a teatro al fine di raccontare una storia della quotidianità che diventerà tragica (cfr. *L'Umorismo*, parte seconda, cap. II). I sei personaggi sono ispirati da sentimenti di odio e di vendetta nei quali anche la fantasia si scontra con le convenzioni sociali. Gli attori non riusciranno a diventare personaggi

¹⁶⁷ Bernardelli 1934.

¹⁶⁸ Bernardelli 1937.

¹⁶⁹ Bernardelli 1931.

per le difficoltà che dimostrano ad adattarsi alle richieste del capocomico. La creazione, purtroppo, «non è mai libera, non solo perché soggetta a tutte le necessità naturali e sociali che limitano le cose, gli uomini e le loro azioni e li deformano e li contrariano fino a farli fallire e cadere miseramente»¹⁷⁰.

Dal punto di vista scenico, che Pirandello avrebbe messo a fuoco nel 1925, i monologhi si sdoppiano e diventano dei dialoghi lunghi con dei rimandi alla filosofia al fine di spiegare la morte dei due ragazzi e dunque per dare una dimensione tragica alla situazione umana dei personaggi. Sul piano formale si rende conto della complessità di dialoghi troppo lunghi e troppo concettuali.

Affronteremo più dettagliatamente i problemi della versione del 1925 più avanti. Ma intanto diciamo che la morale pirandelliana rappresenta un deterrente al progresso sociale, invocato dalla borghesia di inizio secolo, per concorrere a creare le condizioni di uno sviluppo economico. Ma questo crea un conflitto a livello profondo: la messa in scena è attraversata dai ricordi percepiti dal pubblico come inaccettabili perché in essi prevale l'anima istintiva che «come la bestia originaria acquattata in fondo a ciascuno di noi, spara un calcio all'anima morale»¹⁷¹.

L'umorista sa che la pretesa della logica supera spesso di gran lunga quella reale coerenza che smentisce il pensiero, dimostrando l'opposto. È vero che la menzogna del Padre o della Madre è un vero e proprio frutto di convenienza dato che esso è il mezzo per catturare la benevolenza dell'altro, dell'interlocutore come dello spettatore¹⁷². E comunque, l'incontro tra il Padre e la Figliastro è decisivo per superare «i limiti relativi alla... esistenza normale e cosciente»¹⁷³.

La fantasia, che ha dato vita al dramma, spinge il Padre a chiarire il motivo per cui la famiglia è salita in palcoscenico: «l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi»¹⁷⁴. Dunque, il gioco della luce e l'ombra nera in palcoscenico, non esisterebbero se il racconto non fosse già dentro i personaggi¹⁷⁵. Le parole del Padre, altresì, svelano gli inganni della mente che Pirandello proietta sui personaggi per scoprire le illusioni dei sentimenti a propria volta «con arguta sottile e minuta analisi»¹⁷⁶ che la mente scompone.

¹⁷⁰ Pirandello 2006 (2): 1070.

¹⁷¹ Ivi, p. 937.

¹⁷² Ivi, p. 931.

¹⁷³ Ivi, p. 936.

¹⁷⁴ Ivi, p. 942.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Ivi, p. 944.

Sebbene la ragione sia in grado di gettare uno sguardo fondamentale, i sentimenti sono contenuti e risucchiati dalla logica delle azioni e dei gesti. Come nella novella *La messa di quest'anno*¹⁷⁷ dove lo scrittore dimostra che la ragione “pompa” i sentimenti dal cuore così come avviene nella vita di Anselmo nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, alter ego del Padre dei *Sei personaggi* che deve ritornare indietro, a casa, perché la legge, imposta dalle regole sociali, richiede l'uso della ragione per poterla seguire.

Attraverso i dialoghi emergono l'umorismo, il dolore, lo scandalo e la pietà, il cinismo, l'interesse dialettico e l'eccentricità, il tormento della coscienza, la scoperta della complessità e la molteplicità dell'individuo¹⁷⁸. Nella Terza Parte, vediamo la fantasia dell'autore in opposizione all'impossibilità del drammaturgo di comunicare le proprie emozioni. Lo scrittore cercò sempre di trovare una autonomia che approdasse al teatro di parola per superare la ripetitività e la fissità psicologica degli attori¹⁷⁹. Il congegno drammatico dei *Sei personaggi* si basava sull'anticipazione e sulla ripetizione del finale teatrale per il fatto che l'autore e il capocomico avevano rifiutato la commedia. Così la vicenda era destinata a non concludersi¹⁸⁰.

L'autore denuncia la società meschina dell'epoca attraverso la critica corrosiva dei *Sei personaggi*. Le battute del Padre lasciano scorgere la possibilità di allucinazioni contenute nella «curiosità altrui. È una società che recita a un tempo la propria sciocchezza e la propria crudeltà»¹⁸¹. Le parole pronunciate dall'uomo nella Terza Parte hanno l'andamento naturale di un dialogo interrotto dai pensieri. Lo sdoppiamento della personalità, che individuiamo nella psicologia del personaggio, è un monito per cogliere la realtà interiore in contrasto con il mondo primitivo della famiglia. Nei racconti della vita coniugale sia dei romanzi, nel teatro e soprattutto nei *Sei personaggi* troviamo la “sistemazione” della poetica di Pirandello¹⁸².

All'opposto, la riduzione di alcune battute, senza togliere quella verve comica che il teatro di evasione ricerca, consente al pubblico di individuare più rapidamente le differenze tra il pensiero dell'autore, la fantasia creatrice e la rappresentazione, finché non emerge di nuovo lo spirito dell'autore stesso tra le battute di scena del Padre o della Figliastro per innescare il conflitto del sentimento del contrario nei *Sei personaggi*¹⁸³. Lo scrittore trova un accordo tra testo e recitazione nelle ultime scene della commedia quando i personaggi sono assaliti dalla

¹⁷⁷ Pirandello 1990: 1107–114.

¹⁷⁸ Bernardelli 1961.

¹⁷⁹ Giannanti 2013: 48.

¹⁸⁰ Alfonzetti 2017: 77.

¹⁸¹ Baratto 1967: 296.

¹⁸² Pirandelloweb 2019 – intervista a Simona Costa.

¹⁸³ Pirandello 1920: 123.

paura per la morte dei ragazzini. Le battute diventano più concitate e più intense quando i sei personaggi perdono il controllo razionale della situazione, incominciando a parlare di loro stessi, delle loro passioni, e a denunciare i soprusi dell'uno sull'altro. E mi pare che ci siano proprio i presupposti teorici, tramite la recitazione, per indagare l'umorismo pirandelliano attraverso la figura del Padre su cui critici e intellettuali di quasi tutto il mondo hanno scritto¹⁸⁴:

LA FIGLIASTRA (*accorrendo al Direttore*). Permette, signore? (*Gli fa abbassare le braccia, con cui trattiene il Figlio*). Lo lasci! (*Poi, rivolgendosi a lui, appena il Direttore lo avrà lasciato*). Ebbene, vattene! (*Il Figlio resta, guardandola con sprezzo, anzi con odio. Ella ride e dice*): — Non può, vede? non può, signore! Deve restar qui, per forza, legato alla catena, indissolubilmente! Ma se io che prendo il volo, signore, quando accade ciò che deve accadere — proprio per l'odio che sento per lui, proprio per non vedermelo più davanti — ebbene, se io sono ancora qua, e sopporto la sua vista e la sua compagnia — si figuri se può andarsene via lui che deve, deve restare qua veramente, con questo suo bel padre, e quella madre là senza più altri figli che lui... [...] (Pirandello 1921: 132-133).

La ragazza cerca di convincere direttamente il Direttore ad accettare di essere autore, contrastando le sue obiezioni di uomo di teatro ma i mezzi usati dal Padre si riducono a dei richiami morali oppure alla differenza tra finzione e realtà. Fa quindi uso di termini fumosi difficili da capire in quel quadro in continui movimenti per la rabbia, il dolore, le lacrime e le paure dei personaggi. La ragazza non vuole che la loro storia diventi una «dolorosa commedia» d'un «pasticcetto romantico». Così come il Padre non accetta che gli attori della compagnia recitino i ruoli dei componenti della famiglia che per le prove hanno un nome generico (la Figliastro, la Madre, il Figlio ecc...).

¹⁸⁴ Salinari 1982: 252. Per accuratezza e scavo delle fonti si rimanda a *L'Umorismo* all'ed. Garzanti allestita nel 1995 da Nino Borsellino. V. Borsellino 1995: VII–XXXII.



Figura 6. Ruggero Ruggeri nel ruolo di Enrico IV. Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento.



Figura 7. Ruggero Ruggeri nel ruolo di Enrico IV. Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento.



Figura 8. Aldo Tonti e Luigi Almirante (a sinistra), 1940 circa. La fotografia è stata scattata forse durante le riprese del film "Voglia di vivere". Biblioteca Nazionale centrale di Firenze.

I.6. I costumi nel testo e nella rappresentazione

Lo studio delle varianti del testo può essere associato ad un'indagine sui costumi così come indicati nelle didascalie. Per questo si può usufruire dei disegni del Teatro Valle e della fotografia della prima serata in cui sono ritratti gli attori della compagnia di Niccodemi, nonché filmati degli Archivi dell'Istituto Luce dove si vedono il boccascena e il palco, quasi coevi alla prima rappresentazione del 1921 (figg. 9,10). In una lunga intervista di Luigi Almirante con Alessandro D'Amico e Fernaldo Di Giammatteo, si racconta delle scelte degli abiti di scena indossati dall'attore siciliano. Le moderne interpretazioni registiche, esaltate dalla critica militante, hanno spesso interpretato il nero in chiave regionale. Le parole di Almirante, invece, ridimensionano di molto l'idea del capocomico contenuta nel testo cui si dovrebbero attenere le compagnie teatrali. Le immagini del testo, che abbiamo in mente, sono state suggerite dalle messe in scena. Il racconto dell'attore è importante per capire i futuri sviluppi dell'opera rivista dallo stesso drammaturgo per le rappresentazioni: «Lui dà una lezione a tutti e vuole dimostrare che senza niente si può fare dell'arte. Tale è lo scopo dei personaggi. Sì, tu sii felice di fare la fantasia, allora non sono più quello che tu hai ideato, allora ci vuole il regista, ci vuole il coreografo e i vestiti curiosi. Viceversa, noi eravamo vestiti semplicemente. Misi la giacca da lutto che allora usavo ... quando è morto il mio povero papà, un paio di calzoncini a fantasia e truccato come voleva lui»¹⁸⁵.

In alcune compagnie vigeva la regola che i costumi erano a carico dell'attore¹⁸⁶. Non si era, ancora, formata una vera e propria figura professionale del costumista, limitata al trovarobe come nei *Sei personaggi*¹⁸⁷. Così, si ricorreva a costumi in affitto oppure a qualche espediente come, del resto, fece Almirante con la giacca da lutto già indossata per la morte di suo padre. Nella didascalia dell'edizione 1921 quella giacca è indefinita, mentre nell'edizione 1925 Pirandello ne precisa alcuni aspetti nel legame con i costumi di scena. Dunque, sin dall'inizio è indiscutibile il valore concettuale degli abiti tra il testo e la rappresentazione¹⁸⁸.

Il colore nero è un elemento della messa in scena ricordato anche dai recensori ed è predominante¹⁸⁹. Le figure femminili si mostrano al pubblico vestite elegantemente e con

¹⁸⁵ Teche RAI – intervista a Luigi Almirante, a cura di S. d'Amico e F. Di Giammatteo 1963.

¹⁸⁶ Bignami 2005: 181–182.

¹⁸⁷ Sinisi 1995: 49.

¹⁸⁸ Il messaggio, contenuto nell'opera pirandelliana, ricorda, anche, le novelle dal titolo *Il carnevale dei morti* (Firenze Battistelli 1919 – Venezia La Nuova Italia 1928) che appaiono il preludio dei *Sei personaggi*. I ritratti femminili nelle novelle *Il Viaggio* (Bemporad 1928 – Mondadori 1934) sono significativi per il rilievo che il drammaturgo dava ai diversi particolari per definire il personaggio e il contesto culturale al quale si riferiva.

¹⁸⁹ Origlia 1954.

indosso dei veli: il colore, gli accessori e l'eleganza dei tessuti servono ad accentuare la seduzione della Figliastro che espone il Padre alla derisione e allo scherno del pubblico in sala¹⁹⁰. L'abito della donna sorregge la comprensione e la precisione della sfera sociale, le modalità di scelta nella vita, i pensieri, anche, transitori del gusto personale dell'autore involti in una cultura teatrale, fatta di scelte persino momentanee che risolvono i problemi dell'autorappresentazione tramite gli attori o i personaggi. Gli aspetti scenotecnici risentono delle innovazioni dell'arte dadaista per le intense vibrazioni luminose della scenografia. Il colore ha una forza tragica e visionaria per consentire al capocomico di tradurre le emozioni in dolore, angoscia, esaltazione e paura. La descrizione dei costumi, infine, costituisce una specie d'intertesto che serve da supporto alla gestualità, al colore e ai dialoghi.

Dopo la descrizione degli attori, viene fatto entrare in scena l'Uscere «col berretto in mano» (Pirandello 1921: 13). La scelta di fare togliere all'uomo il cappello ha un significato simbolico, come del resto ci aspetteremmo quando si richiede l'attenzione di un superiore. È un accessorio che non qualifica il personaggio perché si adatta alle diverse circostanze e alle mode¹⁹¹. E qui, sull'accessorio di scena, non ci viene detto proprio nulla perché Pirandello pensa di rappresentare il personaggio «così com'è» nella realtà. L'intenzione principale è quella di porre un elemento che diventi un linguaggio della narrazione: infatti l'Uscere «col berretto in mano» si scusa in anticipo con il Direttore per l'interruzione delle prove.

Nella gigantografia di Vera Vergani, esposta al Teatro Valle di Roma, per la mostra *Manicomio! Manicomio! Sei Personaggi In Cerca D'autore di Luigi Pirandello* aperta dal 13 aprile al 2 giugno 2019, l'attrice indossa un abito sobrio nero di un tessuto molto morbido che Pirandello non descrive nel testo del 1921. Non è, quindi, improbabile che il vestito dell'attrice sia stato preso dal suo guardaroba come per Almirante. Pirandello si riferisce a un ambito culturale che rappresenti il gusto e lo stile del suo tempo così come si vede nelle fotografie nei disegni della rivista «Lidel» dal 1920 al 1925. Nel numero speciale di primavera della stessa rivista del marzo 1921, si descrive il crespo in voga in quella stagione insieme a tanti altri accessori che formano l'eleganza femminile. L'abito nero di scena permette di far spiccare il biancore della pelle, quasi perlacea, mentre il bistro nero disegnava le occhiaie dell'attrice¹⁹². Lo stile della prima interprete dei *Sei personaggi*, assomiglia alla fisionomia della giovane ritratta da Mario Sironi nel quadro *L'allieva* del 1918: con indosso un abito scuro con ampia scollatura e un'espressione molto seria nel volto. Nel quadro si vede un altro aspetto in comune

¹⁹⁰ Virdia 1975: 122.

¹⁹¹ Azzali 1990: 21.

¹⁹² Montaldo 2014: 1638.

con gli oggetti di scena: il tavolo sta in primo piano e nella parte retrostante c'è il nudo di una giovane donna. Inoltre, si potrebbero trovare dei collegamenti tra la fotografia della Vergani con l'abito del quadro *La giovane sposa* 1923 per lo stile e l'eleganza o con il quadro *Famiglia* (1904) di Ubaldo Oppi per l'ambiente sociale rappresentato¹⁹³. E ancora si notino i capelli raccolti di Vera Vergani con un fazzoletto che ricorda il copricapo tradizionale di Sicilia del tardo Ottocento, come potremmo vedere nei dipinti di Luigi Di Giovanni. Nei quadri del pittore palermitano, si trovano degli elementi importanti per lo studio dei costumi di scena. La posa frontale del personaggio lascia trasparire una curiosa mescolanza di giovanile sfrontatezza e dabbenaggine della modella¹⁹⁴.

La consunzione delle stoffe, di cui parla Madama Pace, è un fatto che declassa l'abito e lo identifica come fuori moda perché svalutato dalle classi superiori. Pirandello utilizza il termine specifico «sciupata» nella battuta di scena durante la confessione della Figliastra sul raggio di Pace: «Mi faceva notare la roba che aveva sciupata, dandola a cucire a mia madre» (Pirandello 1921: 48). In altre parole, perde il significato emulativo con cui il personaggio si identifica. L'abito era acquistato per il valore del tessuto e per i lavori di sartoria che dovevano essere esatti¹⁹⁵. Nel libro *La teoria della classe agiata*, Thorstein Veblen ha osservato che «la regola dello sciupio vistoso trova speciale espressione nell'abbigliamento» perché l'abbigliamento è anche la manifestazione della «posizione finanziaria»¹⁹⁶. Il tema della rispettabilità del personaggio che si nasconde dietro gli abiti è in effetti un tema pirandelliano nel senso di una vera e propria protezione sociale. Certi abiti costosi, come i cappellini e i mantelli, sono simboli di una finta uguaglianza di classe tra le diverse categorie sociali, oppure di differenziazione dagli strati sociali più bassi. Basti pensare alle premure del Padre che vuole regalare un cappellino alla ragazza che non desidera però indossarlo. In questa scena, si riescono a vedere anche diversi oggetti sartoriali dell'atelier di Madama Pace. Il senso dell'imitazione è diventato nella società un sistema di consumo con pochi valori estetici perché è diretto all'esibizione di capi di abbigliamento alla moda¹⁹⁷.

Nella Terza Parte del testo i tessuti nascondono le apparenze sociali e accentuano il gioco delle seduzioni e i desideri erotici degli uomini che frequentano l'atelier. Nelle didascalie il Padre è definito con precisione: «pallido segnatamente nell'ampia fronte; occhi ovati,

¹⁹³ Giardini 1925 (1): 75–77.

¹⁹⁴ Giacobbe 2001: 104–105.

¹⁹⁵ Paris 2006: 33.

¹⁹⁶ Veblen 1949: 136.

¹⁹⁷ Simmel 2015: 25. Inoltre, si veda Eugenia Paulicelli, *Moda e cinema in Italia*, Milano, Mondadori, 2020, pp. 51–68.

lucidissimi ed arguti vestirà calzoncini chiari e giacca scura: sarà mellifluo, a volte scatti aspri e duri» (Pirandello 1921: 13). Almirante era fisicamente diverso dalla descrizione originaria del drammaturgo e il suo aspetto forse suscitò alcune perplessità tra i critici. Le prime incertezze al Valle di Roma furono superate presto perché l'attore fu applaudito sia in Italia, sia all'estero.

Nel saggio *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Barthes sostiene che esistono delle contraddizioni insite nella moda quando si desidera distinguere abiti di tendenza e indumenti per il lutto, perché i significati che noi attribuiamo a quei capi sartoriali dipendono dagli interessi personali o dalle circostanze storico-sociali¹⁹⁸. Gli abiti eleganti indossati dalle signore della famiglia rientrerebbero in questo sistema di attribuzioni sociali cui difficilmente riescono a sfuggire a meno che non si considerino solo costumi di scena.

Il colore nero, la gestualità della Madre e certe espressioni dei *Sei personaggi* sono state giudicate dalla critica, a volte, come impossibili da comprendere per chi non conosceva la cultura siciliana e le tradizioni locali. Infatti, il drammaturgo aveva attinto dalle tradizioni italiane, dove il colore era utilizzato con il significato del lutto, come accadeva quando il signorotto del paese, proprietario di molte terre, voleva abusare del suo potere, pretendendo dalle giovani, prima di sposarsi, il diritto della prima notte di nozze. Così molte ragazze per evitare quest'angheria si vestivano di nero il giorno del matrimonio per non essere costrette a cedere ai soprusi del padrone (apparivano donne afflitte per quel dolore e pertanto da rispettare).

Comunque gli effetti scenici provocarono nel pubblico un senso di disorientamento per la dinamicità della rappresentazione e per gli aspetti di verosimiglianza. La tensione, creata dai sei personaggi con indosso abiti neri mentre si muovevano sul palcoscenico, contribuì sostanzialmente alla creazione di un nuovo linguaggio. La scenografia era fluttuante e gli attori con i volti bianchi e i vestiti a lutto potevano muoversi sul palco e in platea per interrompere qualsiasi modello precostituito e già sperimentato a teatro¹⁹⁹.

Pirandello intendeva rappresentare i comportamenti di una classe sociale che aveva raggiunto velocemente l'agiatezza economica, senza troppi scrupoli. Il Direttore aveva rifiutato di mettere in scena una vicenda troppo vicina alla realtà che poteva suscitare la disapprovazione del pubblico in sala. La forza del dramma sta, dunque, nella relazione fra i personaggi e i sentimenti torbidi che esplodono tragicamente proprio a teatro, dietro le maschere o il trucco e nascosti sotto i fitti veli vedovili della Madre. Nelle didascalie si può anche notare l'influsso pittorico espressionista dei primi lavori di Ernst Ludwig Kirchner (per es. i dipinti *Cinque donne*

¹⁹⁸ Barthes 2006: 41.

¹⁹⁹ Macchia 1981: 419.

in strada, *La strada* e *Scene di strada*, del 1913; *Postdam Square Berlin* 1914) che aveva dipinto donne in ambienti promiscui²⁰⁰. Infatti, la teatralità dei personaggi pirandelliani è stata a volte interpretata in chiave espressionista e giustificata con l'ambiente culturale tedesco che egli aveva conosciuto per ragioni di studio. Nel saggio *Luigi Pirandello nella storia della critica* (1998), Corrado Donati ha ricordato che Graziella Corsinovi aveva rivolto «la sua attenzione sul concetto di *Erlebnis*, l'atto vitale inteso nella sua totalità, attraverso cui l'artista può disgregare e ricomporre il reale in una visione superiore...»²⁰¹.

I costumi assumono un significato importante sul palcoscenico, ossia sono quasi mitizzati, diventando sublimi e al contempo «infantili»²⁰² perché Pirandello tende a sottolineare nel testo la componente erotica del corpo; infatti, allo spettatore viene offerta una rappresentazione dove crea una estensione del corpo verso il nudo anche se solo attraverso la descrizione verbale e i ricordi della Figliastro²⁰³. Pirandello affronta il tema delle relazioni umane anche dal punto di vista sociale e del costume: la moda nasconde la fragilità delle giovani ragazze che si avvicinano all'atelier. All'opposto, per le signore della città rappresenta l'ostentazione di una condizione di vita. Nel *Manuale di comunicazione sociologica e cultura della moda* (2007), Antonella Giannone e Patrizia Calefato scrivono: «L'abbigliamento diventa un territorio esemplare nell'ambito del quale è possibile osservare come la cultura delle merci e della riproducibilità abbia influenzato direttamente sugli stili di vita e sulla società, partendo proprio dal corpo»²⁰⁴.

Pirandello ha dimostrato di avere pensato a un nuovo approccio visivo in palcoscenico, che fosse in sintonia con le esigenze del teatro moderno. Le azioni sulla scena, dirette dal capocomico, erano guidate dall'autore perché il testo venisse tradotto fedelmente²⁰⁵. Le maschere di scena, citate nella prefazione del testo teatrale, hanno un valore simbolico perché consentono di cogliere la differenza iniziale tra i sei personaggi e gli attori della compagnia. Così, la scenografia doveva adattarsi alle esigenze dello spettacolo che subiva dei piccoli cambiamenti nelle rappresentazioni. Infine, Pirandello utilizza la funzione sociale degli abiti per descrivere la funzione dialettica del denaro che «compra il piacere e nello stesso tempo diventa espressione della vergogna»²⁰⁶. La ragazza indossa un abito elegante e mostra «dispetto

²⁰⁰ Britt 1989: 132.

²⁰¹ Donati 1998: 179.

²⁰² Barthes 1970: 244.

²⁰³ Barthes 2006: 143.

²⁰⁴ Giannone, Calefato 2007: 65.

²⁰⁵ Camilleri 1967: 314–315.

²⁰⁶ Benjamin 1986: 637–638.

per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del fratellino, squallido Giovanotto di quattordici anni, vestito anch'esso di nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, bambina di circa quattro anni, vestita di bianco con una fascia di seta nera alla vita» (Pirandello 1921: 13).

La Madre si mostra al pubblico «come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'avvilimento. «Velata da un fitto crespo vedovile vestirà umilmente di nero e quando solleverà il velo mostrerà un viso patito, ma come di cera e terrà sempre gli occhi bassi» (Pirandello 1921: 13). L'uso del velo si impone nell'abbigliamento femminile in quasi tutta Italia nell'Ottocento per manifestare il periodo di lutto delle donne con la lunghezza dei «metri di crespo» nero. Questo tessuto è diventato un accessorio dell'abbigliamento che i giornali di moda incominciano a descrivere per uniformare lo stile nel periodo della vedovanza²⁰⁷. Nella vita quotidiana il nero aveva assunto quasi un significato specifico e al contempo era diventato un codice espressivo utilizzato dalla moda per «accomunare la nullità in cui è transitato il corpo del defunto con l'annullamento di senso in cui si trova la persona in lutto»²⁰⁸.

Il drammaturgo siciliano ha cercato di dare al teatro la forma di un *tableau vivant*, animato dall'apparizione dei sei personaggi sulla scena: «quell'improvviso mancare della Madre velata di nero» e tutti quei veli in continua agitazione sono la manifestazione del dolore e della vergogna che prova davanti al pubblico e agli attori in palco: «Uno degli Attori offrirà una sedia; gli altri si faranno attorno premurosi. La Madre, seduta, cercherà d'impedire che il Padre le sollevi il velo che le nasconde la faccia» (Pirandello 1921: 26). Le battute di scena tra il Padre e la Madre sono accese: i due personaggi si scaricano l'uno sull'altro la responsabilità dell'interruzione del rapporto affettivo. Le loro azioni, amplificate dagli abiti neri, giustificano certi atteggiamenti mesti e talvolta irriverenti: «[battuta della Figliastro diretta al Capocomico] per sua fortuna è morto: da due mesi, glie l'ho detto. Ne portiamo ancora il lutto, come vede» (Pirandello 1921: 27). In questa scena, si nota che Pirandello traduce le sue concezioni di arte in un sistema culturale e intellettuale con richiami alle teorie sulla personalità di Binet contenute nel saggio *Arte e Scienza*²⁰⁹.

La foggia degli abiti di Madama Pace è molto stravagante e i capelli non sono in armonia con il nero dell'abito; la struttura fisica della donna rende la sua apparizione greve, quasi ad anticipare qualcosa che sarebbe accaduto da lì a poco all'arrivo della modista: «l'uscio in fondo s'apre e viene avanti di pochi passi Madama Pace, grassa megera dai boffici capelli ossigenati, tutta ritinta, vestita con goffa eleganza, di seta nera e con una lunga catena d'argento attorno

²⁰⁷ Levi Pisetzky 1969: 57.

²⁰⁸ Calefato 1999: 48.

²⁰⁹ Pirandello 2006 (2): 587.

alla vita, da cui pende un pajo di forbici. Subito la Figliastra «le corre incontro, tra il momentaneo stupore degli ATTORI» (Pirandello 1921: 80).

Nell'edizione del 1925, Pirandello descrive il personaggio di Madama Pace con dei particolari nuovi, accentuando l'immagine fantasiosa e irriverente della vecchia megera tramite l'uso del colore. La donna è presentata al pubblico con un titolo piuttosto generico - una «certa signora Pace» – ma gli abiti e la parrucca rosso-arancione che indossa diventano caratteri distintivi del suo lavoro²¹⁰. Nella Terza Parte troviamo uno dei quadri di scena di maggiore effetto espressivo, pensato da Pirandello per suscitare negli spettatori un senso di stupore e di spaesamento davanti all'apparizione improvvisa della ruffiana sulla scena.

L'incontro tra la Madre e Madama Pace di poche battute solleva in platea un brusio e diversi commenti. Nelle note di regia, il drammaturgo aveva voluto indirizzare una luce intensa sugli attori, mentre recitavano e si spostavano sotto gli occhi degli spettatori. Il capo della Madre coperto da veli, il viso patito e i gesti sul palcoscenico rendono il corpo immobile e quasi pietrificato. La finzione troverà uno dei suoi sviluppi più alti nelle didascalie del 1925 quando Pirandello distinguerà gli Attori dai sei personaggi» tramite delle maschere per mostrare la fissità psicologica di quelle strane figure a teatro²¹¹.

L'interpretazione degli Attori rivela alla Figliastra e al Padre la natura della vicenda che l'ha generata: essi estrapolano il nucleo essenziale della storia, che diventa, così, il simbolo dell'incomunicabilità. La collocazione degli oggetti sulla scena e il movimento degli attori permettono di introdurre anche il tema del denaro: «Come, come? Io, quella lì? (*scoppia a ridere*) [...] Ma non dicevo per lei, creda! Dicevo per me, che non mi vedo affatto in lei, ecco. Non so non...non m'assomiglia per nulla!» (Pirandello 1921: 72). Dietro all'affermazione della Figliastra si scorge il rifiuto di rivivere la situazione del passato nel retrobottega di Madama Pace.

Entra nella discussione anche il Padre che rivolgendosi al capocomico dice: «Non oso contraddirla, signore. Ma creda che è una sofferenza quasi disumana per noi, che siamo così, come ci vede, con questo corpo, con questa figura.... [...] Ho capito, signore. Ma ora forse indovino anche perché il nostro autore, che ci vide vivi così, non volle poi comporci per la scena. Non voglio fare offesa ai suoi attori. Dio me ne guardi! Ma penso che a vedermi adesso rappresentato... - non so da chi...» (Pirandello 1921: 74/75). I diversi elementi della recitazione riportano l'attenzione sul corpo e sul coinvolgimento fisico dei protagonisti dello spettacolo

²¹⁰ Nisi 2016: 3.

²¹¹ Chircop 2015: 39.

come nella scena dell'incontro tra Madama Pace e la Madre²¹². La descrizione di Pirandello consente di conoscere il personaggio nel contesto storico e al contempo entrare in contatto con la natura visionaria dell'opera.

Lo stile in voga per le ragazze è esplicitato tramite la battuta della Figliastro «...Qua, la vetrina dei mantelli» (Pirandello 1921: 32). Negli anni Venti la cappa o il mantello venivano indossato sia per le occasioni speciali, sia per la vita quotidiana da tante donne.

Nelle illustrazioni della rivista francese «Miroirs des Modes» (1921) si nota che le ragazze indossavano cappelli bene calzati fino a coprire totalmente la fronte²¹³. Infatti, la Figliastro si copre il volto con il cappellino prima di avvicinarsi al Padre affascinato dalla bellezza della giovane che «*la spia un po', di sotto al cappellino che quasi le nasconde il viso*». (Pirandello 1921: 89).

La scena ha un forte pittoricismo tanto da evocare alcuni quadri degli anni Venti dove le donne erano ritratte appunto con il cappellino. La cultura del tempo preferiva il copricapo colorato per incorniciare il viso femminile e farlo apparire più gioioso. Come nel racconto *Donna Mimma* da cui si possono ricavare numerose informazioni sugli abiti del paese e della città. La descrizione del copricapo della ragazza, arrivata in paese, è legata alle connotazioni sociali²¹⁴. La giovane ostetrica, che viene dal Piemonte, indossa una «gonna corta, gialla, giacchetto verde; come un maschietto, le mani in tasca: sorella ancora nubile d'un impiegato di dogana»²¹⁵. E quando Donna Mimma la vide passare, sculettava «per la piazza, a testa alta, le mani in tasca, la piuma bianca ritta al vento sul cappellino di velluto, si ripara gli occhi»²¹⁶.

Invece, il cappello in palcoscenico diventa un oggetto di scena che dona un tocco di eleganza alla silhouette del personaggio al fine di rappresentare l'emancipazione femminile²¹⁷. La frivolezza di quell'oggetto, che crea una complicità tra i personaggi, piace al Direttore, che pronuncia una battuta di approvazione per l'improvvisazione: «Graziosissima questa scenetta dell'offerta del cappellino...» (Pirandello 1921: 93). La scena dipinta da Piero Marussig nel quadro *Donne al caffè* del 1924 ci aiuta a capire meglio la battuta: «Che vuol fare coi cappellini delle signore? (*Gli Attori ridono*)» (Pirandello 1921: 79). La situazione suscita lo stupore degli attori, di fronte alla raffinatezza dell'eleganza femminile perché Pirandello predilige lo studio del volto e del costume del tempo: il cappello, il colletto della camicie o dell'abito, la cravatta,

²¹² De Marinis 1988: 19.

²¹³ Black, Garland 1987: 318.

²¹⁴ Di Fazio 2011: 178.

²¹⁵ Pirandello 1994: 7.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Fiorentini 2000: 42.

il gilet, ecc.. Infatti, in alcuni schizzi, pubblicati nella sezione «Album da disegno di Luigi e Rosalia» della monografia *Pirandello ritorno al Caos. La pittura passione artistica della famiglia* (2003), si nota il tentativo del drammaturgo di cogliere i tratti più salienti della figura umana, attraverso l'indagine psicologica di soggetti della sua famiglia d'origine, come la sorella, i genitori, e gli amici.

Nello stesso volume è stata raccolta una testimonianza di Andrea Pirandello che ci racconta la natura dilettevole della pittura per il nonno: il pennello era utilizzato per evadere dalla quotidianità dei problemi. In quel mondo, così fantastico, troviamo persino gli accessori che stimolano la fantasia del drammaturgo²¹⁸. Pur essendo un lavoro giovanile, si nota che Pirandello riflette, attraverso il disegno, sull'anatomia dei personaggi e sulle abitudini siciliane: il cappello è un segno di distinzione per gli uomini, in opposizione alla berretta dei contadini²¹⁹. La novità introdotta da Pirandello tramite il cappello attualizza la rappresentazione. Sorprende come Pirandello sia stato attento ai connotati stilistici dell'abbigliamento maschile nel *Taccuino segreto* (in *Quadernetto di Bonn*) in cui si legge nella descrizione *La Fanciulla di Kessenich* la descrizione degli abiti²²⁰. Il cappello diventa un oggetto importante nella Seconda Parte dei *Sei personaggi* perché completa il lavoro espressivo dell'attore: «(levandosi i cappellini e qualcuna anche il mantello, seguitando a ridere, ed andando ad appenderli qua e là agli attaccapanni)» (Pirandello 1921: 80). Il filo rosso, che lega insieme le immagini pittoriche alla scena, rappresenta un tentativo di ingigantire l'«illusione di una realtà fuori di noi»²²¹ che ritroviamo anche nei narratori dell'Ottocento e del Novecento europeo²²².

Il nero è un elemento del testo, che si lega ad altri aspetti della vita della Figliastro: «Ma no, signore! Guardi: quand'io gli dissi che bisognava che non pensassi d'esser vestita così, sa come mi rispose lui? «Ah, va bene! E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!» (Pirandello 1921: 102). Infatti, la scena che simula l'incontro erotico tra il Padre e la Figliastro ha dato vita nell'immaginario di molti registi a idee a volte scioccanti: [battuta della Figliastro al Direttore]: «purché abbia almeno le braccia — solo le braccia nude — perché guardi, stando così (si accosta al Padre e gli appoggia la testa sul petto) con la testa appoggiata così, e le braccia così al suo collo» (Pirandello 1921: 109). Si possono vedere persino delle varianti degli abiti nelle numerose rappresentazioni, che sono state ideate, per accentuare l'erotismo della scena del retrobottega di Madama Pace. Registi e costumisti sono arrivati ad

²¹⁸ Alessio 2003: 33.

²¹⁹ Pitre 1978: 148.

²²⁰ Pirandello 1952: 5.

²²¹ Di Lieto 2012: 64.

²²² Di Fazio 2011: 167.

utilizzare il rosso per gli abiti della ragazza (come è avvenuto nella rappresentazione di Luca De Fusco prodotta dal Teatro Nazionale di Napoli nella stagione 2017/2018) per accentuare il desiderio carnale.

Pirandello studia il repertorio goldoniano per catturare l'attenzione del pubblico che cerca di impressionare a volte con gli stessi espedienti teatrali²²³. Le monografie, il recente dibattito culturale, gli interventi pubblici per i cento anni dalla prima messa in scena, hanno sottolineato la diversità tra lo stile di Pirandello e di d'Annunzio perché il drammaturgo abruzzese tentava di aumentare il movimento degli attori in scena attraverso i tessuti. Si pensi agli abiti indossati da Maria Melato in *Francesca da Rimini* o alle stoffe dei vestiti perlacei di Eleonora Duse nella *Figlia di Jorio*, per notare subito una grande differenza con i *Sei personaggi*. Eugenio Levi si contrariò perché Pirandello era stato paragonato a Verga e d'Annunzio²²⁴ visto che lo scrittore siciliano pensava prima al corpo e poi all'abito, che indossato dall'attore, diventava un costume di scena. Levi non colse i principi di quel teatro teorizzati da Pirandello nel saggio *Illustratori, Attori e Traduttori* in cui si discute del rapporto tra fantasia e personaggio e della relazione tra la scenografia e la concezione moderna del teatro²²⁵. In realtà, la scena del magazzino della modista è stata pensata per dare rilievo all'idea di giustizia contenuta nella commedia, con alcuni riferimenti, forse alla trilogia di Eschilo (già rappresentata anche al Teatro Greco di Siracusa)²²⁶. In Sicilia, la rinascita della tragedia greca fu sostenuta da Mario Tommaso Gargallo che chiamò Duilio Cambellotti per l'allestimento delle scenografie e la creazione dei costumi per alcuni spettacoli nel 1914. Nella rivista «Lidel» del maggio 1921 è stata pubblicata una fotografia dove si vedeva in primo piano un'attrice che indossava un lungo abito nero²²⁷. Le rappresentazioni al teatro antico erano curate tanto nell'aspetto formale della recitazione quanto nelle scenografie e nei costumi. Sebbene si colgano dei richiami, Pirandello stesso sottolinea la differenza: «traduco una Commedia di Aristofane - *Le Nuvole* - Mi riesce alquanto difficile: pure trovo l'ironia e la satira un po' troppo forzate, forse perché non sono di

²²³ Nel «Corriere di Milano» del 2 ottobre 1923 viene pubblicato un articolo dal titolo *Goldoni e l'opera in musica* in cui si discute di Alfredo Cuscinà ne *Il Ventaglio* che non incontrò il favore di Mussolini. V. Anonimo 1923 (7).

²²⁴ Eugenio Levi si è interessato dello spettacolo dei *Sei personaggi in cerca d'autore* nel «Convegno» del 30 ottobre 1921.

²²⁵ Zappulla–Muscarà 2021: 283–290.

²²⁶ Angelini 1990: 139.

²²⁷ La direzione artistica dello spettacolo fu affidata al grecista Ettore Romagnoli che si occupò, altresì, della traduzione dei testi.

ispirazione...» [9/'86]²²⁸. Il drammaturgo trovava che la satira troppo «forzata» non era illuminante per la sua teoria sull'umorismo²²⁹.

I.7. Materiali di scena: mobili, oggetti e decorazioni

«La maggioranza del pubblico si era ribellata a quel teatro. Il bello della situazione è che il pubblico aveva ragione perché oscuramente aveva intuito che, dopo quella serata il teatro non solo italiano ma mondiale non sarebbe potuto più essere lo stesso, sarebbe diventato un'altra cosa. Cioè a dire il rovesciamento addirittura della prospettiva architettonica del teatro all'italiana, facendo entrare una parte degli attori dalla stessa porta principale dalla quale entrava il pubblico... era già di per sé - già solo questo - un atto rivoluzionario che cancellava lo spazio fino ad allora rigidamente diviso tra spettatore e attore. E da lì, da quel testo nascerà tutto il teatro dell'avanguardia...»²³⁰. Così Andrea Camilleri definì la modernità del testo pirandelliano. Come suggerisce il Padre, alter ego dello scrittore, al Capocomico: «Questo, questo, signore, io sento soprattutto! E vedrà che da questo il dramma acquisterà un grandissimo valore. Ma c'è poi la situazione degli altri! Quella sua... (*indica il Figlio*)» (Pirandello 1921: 48). La battuta è rivolta al lettore o allo spettatore per metterlo in condizione di comprendere la prospettiva di scomposizione della realtà in chiave umoristica²³¹. Tanto più che, il pubblico si sarebbe trovato davanti uno sdoppiamento del testo. Da un lato il commento degli attori prima dell'inizio delle prove della commedia dei *Sei personaggi*, dall'altro lato le osservazioni del Padre e della Figliastro che non si riconoscono nella recitazione della compagnia.

Gli oggetti di scena definiscono subito il luogo della recitazione che non è più solo il palcoscenico, ma anche la platea. Il testo teatrale incomincia con una lunga didascalia: «il cupolino del suggeritore, messo da parte, accanto alla buca. Dall'altra parte sul davanti, un tavolino e una poltrona con la spalliera voltata verso il pubblico, per il direttore capocomico. Altri due tavolini, uno più grande, uno più piccolo e parecchie sedie attorno ad essi, disposti parte qua e parte là, come alle prove» (Pirandello 1921: 7). L'allestimento dello spettacolo inizia per l'appunto con la disposizione dei materiali che sono descritti nelle didascalie. Durante le prove il regista osserva gli oggetti di scena dalla prima fila o dal fondo della platea, cercando di capire gli effetti che producono sullo spettatore. Il «tavolino» assume un valore simbolico perché il teatro riprende a vivere con l'arrivo del Direttore: «Entrerà alla fine il direttore-

²²⁸ Barbina 1994: 64. La data è stata posta dallo stesso scrivente.

²²⁹ Barbina 1998 (2): 27.

²³⁰ Teche RAI – Barbara Pozzoni (regia); intervista a intervista ad Andrea Camilleri 2017 [Video file– Raiplay 2021].

²³¹ Alfonzetti 2017: 81.

capocomico e verrà al tavolino preparato per lui. Il suo segretario gli porterà la posta: qualche giornale, un copione sottofascia, una lettera, che egli aprirà e leggerà di sfuggita» (Pirandello 1921: 7-8).

Nel testo di Pirandello la figura del Trovarobe svolge il ruolo del moderno costumista e dello scenografo. In alcune battute, il Direttore vuole che siano ricercati gli oggetti per l'allestimento de *Il giuoco delle parti* o per la scrittura del canovaccio dei *Sei personaggi* nel terzo atto dell'opera. Il rapporto tra il Direttore e Trovarobe è più intenso nella Seconda Parte quando inizia la discussione tra Padre e Figliastro per le prove del loro spettacolo. In questa scena, si nota, ancora una volta, la modernità del pensiero del drammaturgo che vuole contrastare la critica dell'ideologia e dell'estetica del periodo. La *Secessione Romana* del 1912 fu l'occasione per conoscere il pensiero e le nuove tecniche espressive di alcuni grandi maestri europei. Del resto, il movimento artistico riguardava i fermenti che attraversavano tutto il continente, motivando la ricerca espressiva tramite il lavoro personale e il rifiuto dell'omologazione culturale. A Roma, l'esposizione sulla *Secessione* è stata importante per contrastare il Futurismo di Marinetti o di Balla e al contempo ha favorito l'accoglienza delle sperimentazioni sceniche. Alla mostra furono esposti anche oggetti d'arredo affini alle opere di Ernesto Basile (palermitano) e di Marcello Piacentini (romano), nomi già noti nel mondo dell'arte del tempo²³². Sebbene il tavolino fosse indefinito, all'inizio del racconto assunse un significato specifico perché definisce il posto del regista. Le caratteristiche del legno saranno enunciate quando la Figliastro parlerà del salottino di Madama Pace:

IL DIRETTORE Ma sì, faccia, faccia! (Pirandello 1921: 12).

L'USCERE DEL TEATRO intanto sarà entrato dalla porticina del palcoscenico e, girando alla larga in punta di piedi, levandosi a un certo punto il berretto gallonato, si sarà appressato al tavolino²³³ [...] (*Ibid.*).

Pirandello prende le distanze dalle grandi proposte culturali di Serge Diaghilev che avevano riscosso un notevole successo grazie alla fusione di diversi elementi scenografici del balletto russo come danza, musica e pittura. Nemmeno la scenografia di Léon Bakst per

²³² Ruta 2001: 112. Non minore fu l'importanza di dell'*Esposizione internazionale* (Firenze, Roma, Torino) del 1911 dove furono esposti oggetti etnografici che riguardavano i costumi e le arti popolari italiane. Invece, Roma ospitò la *Mostra Etnografica Mostra Regionale* che fu allestita nella zona urbanizzata dell'ex Piazza d'Armi. Nel catalogo della mostra *Ottocento Siciliano: dipinti di collezioni private agrigentine*, si parla del lavoro di Filippo Re Grillo, seguace di Basile, che creò per i Sapio Murolo nel 1902 il progetto della loro casa. Al suo interno l'arredamento era in stile Liberty con arredi di Ducrot.

²³³ La sottolineatura è mia.

Sheherazade, che influenzò il teatro o il design, fu recepita come propria dell'opera di Pirandello. Qui, è il tavolino è un oggetto nello spazio che crea una simmetria rispetto al palcoscenico disadorno:

LA FIGLIASTRA Vile? Erano là, in una busta cilestrina sul tavolino di mogano, là nel retrobottega di Madama Pace. Sa, signore? una di quelle Madame che con la scusa di vendere *Robes et Manteaux* attirano nei loro *ateliers* noi ragazze povere, di buona famiglia²³⁴ (Pirandello 1921: 31).

Dunque, nessuna connotazione specifica, al contempo però sappiamo che l'oggetto è stato realizzato con il legno. I mobili di mogano o di materiali laccati predominavano sul mercato perché potevano interpretare i desideri della nuova classe emergente. Tutto l'ambiente della stanza del retrobottega è un richiamo indiretto allo stile di Émile Gallé che fu interprete di spicco dello stile floreale e si dedicò alla produzione raffinata di mobili e di oggetti che era destinata alla clientela agiata²³⁵. Dall'altro canto, i mobili esaltano il momento prelogico del racconto quando gli impulsi irrazionali della Figliastro esplodono torbidi:

LA FIGLIASTRA Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena! La camera... Qua, la vetrina dei mantelli; là, il divano-letto; la specchiera; un paravento; e davanti la finestra, quel tavolino di mogano con la busta cilestrina delle cento lire²³⁶ [...] (Pirandello 1921: 32).

Il linguaggio formale del tavolino di mogano ci suggerisce la preferenza di uno stile elegante, molto apprezzato nell'Ottocento e nei due primi decenni del Novecento. Nella battuta successiva si può cogliere la complessità dell'allestimento in assenza di una figura specifica che si occupasse dei diversi aspetti della scenografia o dei costumi:

IL DIRETTORE Adesso è per provare! La prego, non s'immischi! (*Al Trovarobe*): Guardi se c'è una vetrina, piuttosto lunga e bassa (Pirandello 1921:66).
LA FIGLIASTRA Il tavolino, il tavolino di mogano per la busta cilestrina! (*Ibid.*).

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ Nitti 2016: 129–120. Lo stile Liberty dominava si sviluppò in Italia dopo l'Esposizione di Torino, intitolata *Torino 1902 – Le arti decorative internazionali del nuovo secolo* diventando un evento importante di diffusione delle innovazioni artistiche in tutta Europa. Alla mostra torinese si distinsero i due artisti palermitani Ernesto Basile e Vittorio Ducrot che si occuparono di diverse ristrutturazioni di ville, di giardini e di progettazioni d'interni. Pirandello cita Ducrot anche nel romanzo *Suo Marito* (1911) per creare una atmosfera particolare e alla moda nella villa che Giustino Boggiolo, marito di Silvia Roncella, ha comprato a Roma. La casa doveva essere anche un luogo per incontrare esponenti della cultura, dell'editoria e dell'alta società romana.

²³⁶ Le sottolineature sono mie.

Un ruolo importante ha lo spazio del giardino, ricreato dal Trovarobe e dal Direttore dove la bambinetta raccoglie i fiori. Le parole della Figliastro sono piene di malinconia perché ha perso quello stato di innocenza che vede invece nella sorellina, mentre la ragazza sente il suo corpo contaminato dalle relazioni consumate nel magazzino della modista.

A mio avviso, la descrizione astratta del prato con i fiori richiama diverse possibilità interpretative. La prima e la più ovvia è il rapporto incantato che la natura evoca, in contrasto alla durezza della vita della Figliastro. Il richiamo al poema ariostesco è vago ma si pensi alla scena della descrizione dei giardini magici nell'isola di Alcina dell'*Orlando furioso*, teatro di una prova iniziatica. Nella monografia *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993), Francesco Orlando scrive: «Nell'*Orlando furioso*, acque e fronde contribuiscono quanto le stoffe e i gioielli, a fare un paradiso di colori e odori primaverili...»²³⁷. La scena descritta da Pirandello sembra evocata per un istante dal racconto della ragazza quando rivede nel giardino privato di casa una oasi di pace, la sorellina che l'aspetta. Invece, l'interno della casa era «un'orribile camera, - dice la Figliastro al Direttore - dove dormivamo tutti e quattro» (Pirandello 1921: 129).

In *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano* (2001), Umberto Artioli osserva che lo scrittore siciliano racconta «la sua esperienza di letterato, parla in prima persona. Contemporaneamente, però, il dettaglio biografico si surriscalda, amplifica il suo sfondo, si riempie di connotazioni che lo scavalcano, diventa emblematico alla luce di un racconto dove ben altro Autore, dopo aver infuso alle sue creature una vita immortale, le scaccia dal giardino di delizia, le priva dell'immortalità, le abbandona alla loro tragica autosufficienza»²³⁸. A tali suggestioni potremmo anettere altre esemplificazioni tratte dall'intera produzione pirandelliana. La presenza del giardino sulla scena implica dei richiami ad altri scritti di Pirandello giovane come le poesie della raccolta *Mal giocondo*, pubblicata a Palermo, presso la Libreria Internazionale Pedone Lauriel di Carlo Clausen nel 1889. Qui la descrizione della natura e per l'appunto del giardino è frequente, e si confonde con i sentimenti per la cugina Lina e la realtà agrigentina («Co 'l pomeriggio le sue ferree porte / apre il giardino, e la comedia vana, / sotto le vostre nude rame torte, / d'una folla, che a voi par certo nana, / torna a svolgersi, piena di languore / e di menzogne – umana, umana, umana!»)²³⁹. Nella monografia *Vita segreta di Pirandello* di Federico Vittore Nardelli, si trova descritto un aneddoto interessante sulla giovinezza dello scrittore e sul teatro: «Intanto a Girgenti Luigi aveva creato un teatro. La casa,

²³⁷ Orlando 1993: 500.

²³⁸ Artioli 2001: 19–20.

²³⁹ *Mal giocondo*, sezione Romanzi, XI. Pirandello 1960: 453.

ove i Pirandello abitavano, sfociava posteriormente sopra un giardino²⁴⁰ che a sua volta metteva nella via Falde. Essendo ripida, come s'è detto, la costa compresa tra le facciate delle case e la via malfamata, si scendeva ad essa per una scala di molti ripiani e rame, con archi posati sul limite dei pianerottoli. Esattamente servendosi d'una di codeste arcate per boccascena, Luigi allestì uno spettacolo. Costruì le quinte, mise insieme un sipario a riparo dell'immaginoso palcoscenico; poi con abiti della mamma, d'altrui, paludò un certo numero di malcapitati compagni e le stesse sorelle, sottoponendo tutti alla propria temibile (ne dette gran prova più tardi) autorità di direttore»²⁴¹. La descrizione dimostra l'interesse precoce di Pirandello per il teatro e le sue parole sono una via di interpretazione di uno spazio scenico, ossia il giardino dove muove la bambinetta.

In *Alfabeto pirandelliano* (1989), Leonardo Sciascia osserva, che ne *La tragedia di un personaggio*, il protagonista «vive una vita nell'aldilà di quella che un mediocre scrittore gli ha dato, e che a Pirandello chiede un risarcimento, un rifacimento. Dell'agosto-settembre 1915 sono i due *Colloqui coi personaggi*: il secondo con la madre, “ombra solo da ieri” (donna Caterina Ricci-Gramitto era morta non molti giorni prima: e si spiega anche col soggiorno a Girgenti per il luttuoso evento la pubblicazione dei *Colloqui* sul “Giornale di Sicilia”, quasi a modo di necrologio). E da questo punto è ormai chiaro che i personaggi di Pirandello sono anche “pensionati della memoria”, sono anche “ombre”, sono anche “spiriti”; e si potrebbe anche dire che sono, in rispondenza al sentire popolare, “anime del purgatorio” che allo scrittore chiedono riscatto. E sono molti i luoghi, nell'opera pirandelliana, cui possiamo riferirci a dimostrazione della somiglianza tra fantasia e “comunicazioni spiritiche”: ma si pensi soprattutto ai *Sei personaggi*, alla loro apparizione, all'apparizione di madama Pace; e alla giusta soluzione scenica che se ne diede alla prima rappresentazione parigina, facendoli ascendere dal profondo, dagli inferi»²⁴². La morte precoce della ragazzina risalta subito all'occhio per le implicazioni che la sua vita avrebbe avuto con il “mondo degli uomini”:

LA FIGLIASTRA (*Fermandosi, chinandosi davanti alla bambina e prendendole la faccina tra le mani*): Povero amorino mio, tu guardi smarrita, con codesti occhioni belli: chi sa dove ti par d'essere! Siamo su un palcoscenico, sai? (*Fingendosi di rispondere a una domanda della piccina*): Che è il palcoscenico? — Mah! vedi? Un luogo dove si giuoca a far sul serio. — Ci si fa là commedia. E noi faremo ora la commedia. Sul serio, sai! Anche tu.... (*La abbraccia, stringendosi sul seno la testina di lei e dondolandola un po'*). Oh amorino mio, amorino mio, che brutta commedia, che brutta commedia farai tu! Che cosa orribile è stata pensata per te!

²⁴⁰ La sottolineatura è mia.

²⁴¹ Nardelli 1962: 33–34.

²⁴² Sciascia 1989: 467.

Un giardino... una vasca... Guarda: come se fosse qua! — Dove, dici? — Qua, qua in mezzo.... — 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, bella, grande, verde, con tanti bambù che vi fanno l'ombra specchiandovisi, e tante tante anatre che vi nuotano sopra, rompendo quest'ombra... Tu la vuoi acchiappare, una di queste anatre... No, Rosetta mia, no! La mamma non bada a te, per quella canaglia di figlio là! Io sono con tutti i miei diavoli in testa...²⁴³ [...] (Pirandello 1921: 61-63).

Nell'opera, il prato con i fiori e la vasca sono due oggetti su cui dobbiamo soffermarci per capire la scena. Quell'oggetto, quindi, ha due livelli di interpretazione. Il primo è legato più strettamente alle esperienze della pittura documentate nella monografia *Luigi Pirandello pittore* di Carlo Di Lieto dove sono enfatizzati i significati cromatici del giardino, della vasca e delle piante che riportano a galla i sentimenti del drammaturgo²⁴⁴. Il secondo, invece, si riferisce alla natura stilizzata che induce a pensare ad un effetto ricercato dalla scenografia dell'opera teatrale e al contempo alla sublimazione del giardino in chiave poetica, attraverso le suggestioni della *Commedia* di Dante²⁴⁵. Alla luce delle nuove considerazioni sul poeta nel saggio del 2021 *Il personaggio e l'Autore. Pirandello celebra Dante* di Rino Caputo, mi sono spinto a ricercare delle probabili connessioni esistenti tra la poesia di Dante e la Seconda e Terza Parte del testo in cui compare il giardino²⁴⁶. Le osservazioni di Caputo, così come la nota introduttiva di Ferdinando Taviani, non mancano di sottolineare l'interesse per il poeta. Di un pari valore conoscitivo sono le *Chiose al «Paradiso» di Dante* di Pirandello che sono orientate allo studio di Chiesa e Impero. Non si vuole distorcere l'interpretazione che cerco di fornire di questo oggetto, ma si deve anche considerare che l'*hortus* (erbe e fiori) era il simbolo della Chiesa: la bellezza della natura in chiave allegorica. Con l'elemento dell'acqua nella vasca, che suggerisce la purezza della sposa, il corpo della ragazza diventa un'allegoria dell'amore inviolabile²⁴⁷. Nel Paradiso terrestre di Dante, ritroviamo tutti gli elementi caratteristici del giardino medioevale come il prato, la fontana, l'albero e altri elementi della *Genesi* con cui è costruita, anche, la *Commedia*²⁴⁸. Gli oggetti spostano l'attenzione verso una nuova direzione interpretativa

²⁴³ Le sottolineature sono mie.

²⁴⁴ Di Lieto 2012: 64.

²⁴⁵ Aguirre D'Amico 1992: 48. Gli interessi per la *Commedia* sono precoci perché Pirandello affianca nel 1890 il prof. Foerster a Bonn nel seminario sull'*Inferno*.

²⁴⁶ Caputo 2021: 5–17.

²⁴⁷ Cardini, Miglio 2002: 13, 25, 28.

²⁴⁸ Ivi, pp. 84–85; 149.

riguardo al tema della morte. Il primo è in chiave biblica perché si attiene perfettamente al creato in cui si trovano alberi, fiori, l'acqua, mentre il secondo è in chiave culturale dove la natura nasconde il pericolo perché è una derivazione e proiezione dell'uomo. La Figliastra «*corre a prendere la Bambina*» e la conduce alla vasca, poi rimprovera il Giovinetto per la rivoltella, ma lo nasconde dietro al cipresso. Dopodiché il Figlio dice di aver visto il ragazzo con gli occhi spalancati e pieni di orrore e la sorella morta annegata nella vasca. Ed ecco partire il colpo di pistola, nascosto dagli alberi: il corpo immobile del ragazzo è subito condotto via dalla scena, mentre gli attori costernati si domandano se sia realtà o finzione.

La morte insensata dei due ragazzini è il finale «metateatrale» del testo che intende dimostrare l'incompiutezza del dramma, vale a dire una «commedia da fare»²⁴⁹. Lo sguardo della Figliastra, diretto alla bambinetta in giardino, è emblematico della nostalgia per una condizione di innocenza, mentre la tensione che scaturisce dall'incontro tra le due sorelle in giardino rappresenta «la riconquista del Bene perduto a causa del peccato originale»²⁵⁰, corrispondente al dolore per la morte della ragazzina sul palcoscenico che fa pensare a un luogo del riposo eterno. Non per nulla, la contaminazione tra letteratura e pittura ha favorito la descrizione di alcune parti delle didascalie²⁵¹.

La sezione finale del testo è caratterizzata dalla pistola, l'arma con cui si uccide il ragazzo, rendendo impossibile la messa in scena. È un oggetto molto utilizzato negli allestimenti della prima metà del Novecento tanto che Pirandello, come altri drammaturghi, si avvale della rivoltella sia per descrivere le tensioni tra Figliastra e Figlio, sia per sublimare nella Terza Parte la morte. Non c'è più molto da dire davanti alla vista di un ragazzo che si spegne e al contempo cala il silenzio sulla vicenda. Il teatro di parola, che Pirandello aveva in mente, tutto ad un tratto prende un'altra conformazione, diventa esistenziale poiché ci si interroga su quell'azione che ha fatto rivoltare persino il pubblico:

LA FIGLIASTRA [...] Che hai lì? Che nascondi? fuori, fuori questa mano! (*Gli strappa la mano dalla tasca: poi gli guarda dentro la tasca, e resta, scorgendovi il lucichio d'una rivoltella*). Ah! Dove, come te la sei procurata? (Pirandello 1921: 62).

IL FIGLIO Accorsi; mi precipitai per ripescarla.... Ma a un tratto m'arrestai, perché dietro quegli alberi vidi una cosa che mi gelò: il ragazzo, il ragazzo che se ne stava lì fermo, con occhi da pazzo, a guardare nella vasca la sorellina affogata.... (*La Figliastra, rimasta curva presso la vasca a nascondere la bambina, singhiozza*). Feci per accostarmi, e, allora...

²⁴⁹ Alfonzetti 2017: 82–83.

²⁵⁰ Rubbino 2010: 65.

²⁵¹ La parte del ragazzo in palcoscenico induce a pensare al *Trionfo della Morte o Danza macabra* alla Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo.

Rintrona dietro gli alberi, dove il GIOVINETTO è rimasto nascosto, un colpo di rivoltella²⁵² (Pirandello 1921: 140).

Il colpo di pistola produce un moto di terrore che da lì a poco farà scendere il sipario. Pur tuttavia, la storia non si concluderà perché il dramma inscenato da Pirandello possiede una intima struttura ciclica per cui la vicenda si sarebbe ripetuta all'infinito. L'uso dell'arma da fuoco crea un finale specifico perché stabilisce un patto con lo spettatore, portandolo più vicino alla realtà²⁵³.

I.8. Il testo in scena e le edizioni a stampa

Sei personaggi in cerca d'autore è il capolavoro che ha rappresentato una svolta nella storia del teatro moderno. Sebbene i recensori e gli intellettuali si siano concentrati sugli aspetti specificatamente letterari e filosofici del primo allestimento, il mio studio si rivolge all'analisi e alle connessioni tra il testo e la messa in scena di Dario Niccodemi.

Le critiche del tempo, che riportarono la cronaca della prima serata, svoltasi al Teatro Valle, il 9 maggio 1921, hanno espresso idee diverse sulle rappresentazioni e sugli attori²⁵⁴. I pareri segnalati, invece, nell'edizione Mondadori del 1993 («Maschere nude», curata da Silvio d'Amico) sono concordi sull'insuccesso del pubblico della prima sera, mentre nelle successive lo spettacolo verrà acclamato²⁵⁵. I giudizi saranno differenti a Milano, tanto che Renato Simoni (28 settembre) nel «Corriere della Sera», Elio Possenti in «La Perseveranza» (28 settembre) e Marco Praga (4 ottobre) in «Illustrazione Italiana» mostreranno di condividere le novità di Pirandello in una città moderna in cui le avanguardie futuriste avevano trovato l'ambiente adatto. Ma torniamo alla prima romana. Il pubblico in platea non vedeva che un palco quasi disallestito con le corde appese per i macchinari, le luci accese, gli Attori in attesa dell'arrivo del Direttore per le prove e alcune sedie disposte in maniera disordinata, al centro del palcoscenico e ai lati della quinta²⁵⁶ (figg. 11, 12). Le innovazioni dell'allestimento furono percepite dagli spettatori come stravaganti cosicché si alzarono subito le proteste di alcuni di

²⁵² Le sottolineature sono mie.

²⁵³ Alfonzetti 2008: 136.

²⁵⁴ Il copione, che si è conservato all'Archivio Niccodemi di Livorno, è forse lo stesso che fu letto privatamente da Pirandello nel 1921 ad alcuni amici critici e uomini di teatro (v. Appendice 1); v. Andreoli 2023: 16;19.

²⁵⁵ È la prima edizione che comprende un lungo testo «Notizie» di A. d'Amico dove si cerca di fornire qualche ragguaglio sulle messe in scena dei *Sei personaggi*.

²⁵⁶ D'Amico A. 1998: 99: «Teatro gremito. Poltrona maggiorata a 16 lire, palchi a 80 lire; 1.040 posti venduti, oltre la stampa e i portoghesi; una ressa impensabile nella sala odierna, la cui agibilità è limitata a 666 spettatori. Incasso 11.479 lire».

loro durante lo spettacolo²⁵⁷. La Prima Parte, tuttavia, era stata accolta con interesse dal pubblico con quattro chiamate alla sua fine. Dopo cinque o sei nella Seconda Parte, si intensificarono gli applausi e se ne ebbero «molte altre alla fine del terzo, ma non senza violenti contrasti»²⁵⁸. Per i quali ultimi i giudizi critici e i pochi incassi della serata del 10 maggio portarono Dario Niccodemi a scrivere nel suo diario: «Poca gente. La stampa, eccettuate due o tre eccezioni, è stata di una incomprensione totale, assoluta, enciclopedica. Ed è stato, come le accade spesso, vile. Non conduce l'opinione del pubblico ma la subisce. Alla prova generale mi sono subito sentito dire dell'esecuzione cose che forse mai nessun Direttore ha udito; e dopo lo spettacolo, nei rendiconti, i più entusiasti della prova generale hanno appena tributato un omaggio a Vera ad Almirante e a Magheri che meritavano dagli uni. La stampa italiana, contrariamente a quella degli altri paesi, tutti, ha l'abitudine di dilungarsi smisuratamente nel racconto..., un po' alla sfuggita» (v. Appendice 4b)²⁵⁹. La critica non riuscì a comprendere la modernità dell'opera pirandelliana, perciò per i pochi incassi essa venne tolta dal cartellone il 13 maggio.

La cronaca di Umberto Mancuso apparsa nel quotidiano «Il Popolo di Roma» due giorni dopo la messa in scena, riporta alcuni aspetti di quella contrastata rappresentazione che ritroviamo anche in altre cronache del tempo. Ad esempio quella del «Corriere della Sera» del 10 maggio 1921 (*Ultime teatrali*), il cui titolo sintomaticamente suona: *Una battaglia di pubblico alla prima d'un nuovo lavoro di Pirandello - Roma 9 maggio notte -*, recita così: «una gran parte del pubblico, tuttavia, ha continuato a giudicare degno, oltreché singolare, nel suo svolgimento, il tentativo dell'autore di farlo assistere al retroscena della creazione di una commedia e lo ha voluto alla ribalta sei o sette volte, fra applausi frenetici: il resto del pubblico, invece, fischiava non meno freneticamente. L'intervallo fra il secondo ed il terzo atto è passato in violente dimostrazioni fra ammiratori e detrattori del lavoro. Alla fine del terzo atto, il tumulto si è rinnovato, sebbene l'autore sia stato evocato ancora quattro o cinque volte, fra applausi e fischi gli uni non meno convinti degli altri. Il pubblico è sostato lungamente nel teatro a discutere e, uscitone, vi è rientrato per riprendere i contrasti delle due fazioni, come se non una commedia si fosse conclusa ma un comizio»²⁶⁰. Il che del resto è registrato nella nota dattiloscritta di Adriano Tilgher, conservata presso l'Archivio Alessandro d'Amico, in cui si riportano alcuni commenti degli spettatori in sala: «Chi parlava di Shaw iersera, non sapeva che

²⁵⁷ Giudice 1963: 333.

²⁵⁸ Mancuso 1921.

²⁵⁹ Archivio Dario Niccodemi di Livorno.

²⁶⁰ Anonimo 1921 (1).

si dicesse. Non che qua e là, non si possa pescare qualche battuta alla Shaw specialmente nel primo atto, ma il terreno su cui la commedia si muove è affatto diverso da quella sul quale agisce l'arte di Shaw»²⁶¹. Sorprende, inoltre, l'interesse dimostrato dagli spettatori per certe scene quando la vicenda familiare incomincia a complicarsi di più perché la Figliastra prende per mano la sorellina, la mette nella vasca, e si esplicita il fatto che si sta recitando una morte, ma tutto è già accaduto. Mancuso dice che la storia diventa via via un po' più noiosa, ma tralascia la particolarità del finale che suscita lo sgomento e la disapprovazione d'un gruppo di spettatori in sala.

Noi leggiamo un testo pubblicato dopo la rappresentazione di Roma, nel settembre 1921, e modificato nel 1925 quando fu edito da Bemporad, questo anche grazie alle reazioni del pubblico, alla stessa critica, agli attori e alle messe in scena operate dai diversi registi. L'insieme di tutte queste modifiche porta quasi naturalmente a un testo diverso, che sarebbe cambiato ancora, per quanto poco, nel 1933 quando viene stampato da Mondadori. Questo porta a capire più dall'interno la formazione delle scene e delle loro trasformazioni anche dal punto di vista dalle battute e delle scenografie. E comunque, sebbene il drammaturgo fosse attento alla buona riuscita della messa in scena e all'effetto mediatico, gli allestimenti delle sue opere di Pirandello lasciavano, quasi sempre, delle perplessità sia tra i critici, sia tra il pubblico. La critica non poteva basare le proprie impressioni sull'opera scritta perché il testo non veniva in genere pubblicato prima delle messe in scena. Come era consuetudine allora, il copione veniva letto prima della rappresentazione a un gruppo ristretto di intellettuali che avrebbero scritto sull'allestimento (v. Appendice 1). Valentino Bompiani ricorda, in un breve testo, come lavorava Pirandello prima dell'allestimento: «leggeva ad alta voce una sua commedia, si veniva di colpo trasportati in Sicilia e non per l'accento dialettale ma per la struttura iterativa e ossessiva del dialogo, così come lui lo recitava»²⁶². Marco Praga aveva intitolato un suo articolo *Pugilato dopo il giuoco delle parti* (uscito nel «Corriere della Sera»), per dare il senso di stupore che avvertivano gli spettatori davanti al palcoscenico pirandelliano.

All'inizio, il drammaturgo propone la commedia a Ruggero Ruggeri, ma non riesce a chiudere l'accordo perché l'attore era impegnato in un altro spettacolo. Così, Niccodemi, che

²⁶¹ Nel documento dattiloscritto. «Teatri e concerti. I 'Sei personaggi in cerca d'autore' di Pirandello al Valle»; Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma. Sono incline a pensare che si possa avere su questa osservazione del filosofo qualche perplessità perché Pirandello informa il figlio Stefano, attraverso una missiva, della richiesta del «London General Press» di recensire lo spettacolo di Bernard Shaw. Le parole dello scrittore sono senza entusiasmo: Lettera a Stefano da Firenze del 24 settembre 1926.

²⁶² Bompiani 1986: 21.

aveva intuito l'originalità dell'opera pirandelliana, si fa avanti e viene invitato alla prima lettura del testo che avrebbe dovuto contribuire alla benevolenza della critica romana²⁶³. Il Direttore-capocomico aveva ascoltato l'interpretazione di Pirandello e si era entusiasmato per la modernità con cui lo scrittore aveva interpretato il rapporto tra la «forma» e la scena: «Lo rileggerò. Forse tutto si rischierà alle prove»²⁶⁴. Pirandello aveva deciso di scambiare qualche impressione sul suo lavoro con pochi amici e altre persone di teatro. E oltre a suo figlio Stefano, erano a conoscenza dei *Sei personaggi* Dario Niccodemi, Silvio d'Amico, titolare dell'«Idea Nazionale» e due critici, Alberto Cecchi, de «Il Tevere» e Mario Labroca, musicista²⁶⁵. L'incontro avvenne a casa di Arnaldo Frateili in via Palermo, poco distante da via Nazionale, dove abitava Silvio d'Amico, uno dei critici più importanti del tempo.

La reazione del pubblico non fu diversa da altri allestimenti perché gli spettatori partecipavano apertamente con il proprio giudizio in platea all'esito finale della rappresentazione. Non era una pratica inusuale specie nel cinema di quegli anni tanto che gli spettatori durante la proiezione si alzavano in piedi per manifestare la loro avversione a certe scene e commentarle pubblicamente. La direzione di Niccodemi al Teatro Valle venne, anche, segnalata da Adriano Tilgher nel quotidiano «Il Tempo». Il critico parla della straordinaria capacità della compagnia di superare le difficoltà della messa in scena del testo e a tenere vivo l'interesse del pubblico attraverso i dialoghi che affrontavano il problema dello sdoppiamento della realtà e della finzione, non certo facile da interpretare²⁶⁶. Erano frequenti i rimandi del Padre alla fantasia del drammaturgo spesso ricordata al Direttore-capocomico affinché gli Attori non prendessero il posto dei *Sei personaggi* in palcoscenico²⁶⁷. Alla recensione Pirandello rispose con una lettera che inviò al critico, il 29 agosto 1921, invitandolo a rivedere la rappresentazione e a leggere il testo, perché aveva travisato la funzione del personaggio del Direttore-capocomico sulla scena²⁶⁸.

La nota critica di Fausto Maria Martini mette, invece, in primo piano la figura del commediografo che è riuscito a trascinare il pubblico «di colpo nel mezzo del suo mondo»²⁶⁹. Alla messa in scena il recensore obietta il sentimentalismo dei personaggi perché la «massa degli ascoltatori possa interessarsi» a quelle creature nate dalla fantasia dell'autore²⁷⁰. Pare

²⁶³ Di Donato 2019: 96.

²⁶⁴ D'Amico A. 1993: 628.

²⁶⁵ Tinterri 2021: 65.

²⁶⁶ Tilgher 1921 (2).

²⁶⁷ Gobetti 1922.

²⁶⁸ Sciascia 1953: 89.

²⁶⁹ Martini 1921.

²⁷⁰ *Ibidem*.

appropriata, altresì, la cronaca teatrale di Orio Vergani, riportata da Sciascia in *Pirandello e la Sicilia*, a riconferma che i *Sei personaggi* rappresentano la concezione del teatro moderno²⁷¹. Il malessere esistenziale è il centro del racconto che muove gli Attori secondo uno schema individuato dallo stesso autore, determinando una contrapposizione fra i sei personaggi e la compagnia teatrale per introdurre «subito il tema del doppio»²⁷². La divisione in due gruppi (personaggi e attori) creava una sorta di “specularità numerica”; ragion per cui ci si scontrava con la tradizione del teatro italiano, che risentiva del retaggio culturale della commedia dell’arte, con qualsiasi innovazione italiana ed europea. Dall’altro canto, la battuta del Direttore-capocomico ci induce a riflettere sul dibattito già presente all’estero sul rapporto tra scena e testo: «“Ridicolo! ridicolo!”. Che vuole che le faccia io, se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, in cui non si capisce nulla, fatte apposta dall’autore per ridersi di me, di lei, del pubblico? (*Gli attori ridono. E allora egli, alzandosi e venendo presso il primo attore grida*)» (Pirandello 1921: 11). Le parole del personaggio ricordano il teatro naturalista francese di Alexandre Dumas figlio che ha sviluppato nella drammaturgia il tema del gioco delle parti. Il suo teatro sfocia nel sentimentalismo che è tenuto sotto il controllo dalla ragione in chiave «antinaturale, intellettualistica, prodotto di un’angosciante filosofia»²⁷³. Per di più, l’analisi della battuta è da considerarsi in relazione al dibattito del pensiero naturalista francese, dibattito che segue due prospettive. La prima vorrebbe mantenere la scena classica, mentre la seconda cercava la riproduzione esatta dell’ambiente per quanto complessa potesse risultare²⁷⁴. E Pirandello pensava a un allestimento innovativo che superasse in entrambi i casi le tracce di naturalismo e disorientasse il pubblico in sala, superando certi schematismi fino ad allora perseguiti²⁷⁵.

Nella rivista «Retrosceca» del 1936, Enrico Roma sottolinea la diversità della poetica pirandelliana dai temi in voga in Italia e in Francia tra l’Otto e i primi anni del Novecento. «L’artista vero – dice Roma – se li sente nascere dentro, incessantemente, smaniosi di consistere e deve dare loro un turno; (concetto adombrato nei *Personaggi in cerca d’autore*). Per i primi, l’arte non è che un mezzo, per l’altro, un fine. Gli uni aspirano essenzialmente alla popolarità, mentre per l’altro non può esistere altro premio che la gloria, difficile a ghermirsi, perché bisogna saper toccare il segno»²⁷⁶. Inoltre, Tommaso Smith scrisse nella recensione, pubblicata

²⁷¹ Sciascia 2010: 94.

²⁷² Ferroni 1999: 100.

²⁷³ Cajumi 1924: 1.

²⁷⁴ Carandini 1988: 10.

²⁷⁵ Sapienza Crea 2021: intervista ad Anna Maria Andreoli 2021.

²⁷⁶ Roma 1938: 19.

ne «Il Messaggero» del 11 maggio 1921, che la natura paradossale dei *Sei personaggi* si riallacciava, in modo «più stretto, a tutto il teatro pirandelliano»²⁷⁷. La commedia aveva rovesciato i vecchi canoni della tradizione drammaturgica, facendoli diventare il principale «bersaglio» di critica per rinnovare la produzione teatrale²⁷⁸. Il teatro di Pirandello, infine, stimolava diversamente il pubblico rispetto alla drammaturgia di quel periodo ad es. di un Giovanni Verga. Basti ricordare che l'opera *Il Mistero* del catanese, apparsa sulle scene nel 1921, edita da Sonzogno, non ebbe successo forse perché l'infatuazione del verismo era già passata²⁷⁹. Infatti si assiste nella messa in scena al «vertiginoso» passaggio dal teatro della commedia al teatro moderno. Il Direttore per parte sua ritiene impossibile la fortuna dello spettacolo perché troppo intellettuale e intenso lo sfogo del dolore dei personaggi sul palcoscenico. La crisi esistenziale del Padre è forte tanto che incomincia a riflettere sulla sua vita «perché l'uomo non ragiona mai tanto (o sragiona, che è lo stesso), come quando soffre, perché delle sue sofferenze vuol vedere la causa, e chi gliel'ha date e se sia stato giusto o ingiusto il dargliele» (Pirandello 1921: 123).

Gramsci non vide l'allestimento del 1921, ma lesse il testo teatrale, esprimendo il suo giudizio negativo sul pirandellismo perché nascondeva «interessi culturali e ideologici tendenziosi, che non vogliono confessarsi esplicitamente»²⁸⁰. Ciò a riconferma del pensiero di alcuni recensori che hanno sentito il Padre soffocato dalla filosofia dell'autore. I lunghi dialoghi della Terza Parte contengono diverse sfumature della personalità, del Padre e della Figliastro e i sentimenti di dolore e di paura della Madre. Nonostante il cast degli Attori fosse stato davvero brillante, le reazioni delle sei figure spettrali, che si provocavano l'un l'altra sul palco, erano difficili da seguire per il pubblico. Tanto più che gli spettatori continuavano a discutere «ad alta voce, chiamando tra grandi applausi l'autore che dovette presentarsi un numero infinito di volte»²⁸¹.

Dalle notizie teatrali riportate da Silvio d'Amico nell'«Idea nazionale», qualche tempo dopo la prima al Valle, si intuisce, ancora, accesa la polemica sulla poca sensibilità per nuovi allestimenti²⁸² di cui parla persino il drammaturgo nel saggio *Arte e Scienza o Illustratori, Attori e Traduttori*, dove affronta l'arte della recitazione e della messa in scena. Emblematica è la vicenda nel magazzino di Madama Pace che sfruttava tante «figliole graziose e inesperte, per

²⁷⁷ Smith 1921.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Lanza 1989: 56.

²⁸⁰ Gramsci 1975: 1670.

²⁸¹ Frateili 1921.

²⁸² D'Amico – Fondo Biblioteca Nazionale centrale di Roma, Fondo Falqui.

dare svago a certi suoi maturi clienti che non lesinavano il denaro», come ricorda Frateili²⁸³. Dei significati metaforici degli oggetti, il critico si limita ad accennare solo alla vicenda dell'incontro nell'atelier, fonte principale del conflitto familiare. Per contro, la scenografia e i costumi hanno un ruolo importante nei *Sei personaggi in cerca d'autore* perché sono indicati nelle didascalie²⁸⁴. Nessun cenno al lavoro sartoriale degli abiti descritti nel testo: colore dei tessuti, veli, foggia e accessori. Nella monografia *Moda: 150 anni di stilisti, designer e atelier* del 2011, Charlotte Seeling ha affrontato il tema della bellezza che era sfruttata al massimo per raggiungere la prosperità economica, la ricerca estetica e dello stile in un'unica «lunga festa»²⁸⁵. Infatti, gli abiti di scena sottolineano le differenze economiche e sociali per «non mischiarsi» con le classi sociali subalterne e più povere²⁸⁶.

Gli interpreti pirandelliani hanno sempre avuto tutti pareri diversi sulla recitazione. Ma questo non stupisce, dato che ognuno di essi era chiamato ad assumere e vivere i personaggi in una maniera confacente alla propria sensibilità e alle proprie percezioni. Vera Vergani dimostrò una straordinaria disinvoltura e un'acuta intelligenza nell'interpretazione della ragazza diciottenne. L'attrice fu capace di cogliere aspetti fondamentali del testo, attirando l'attenzione del pubblico sul conflitto interiore della Figliastro. Lo scrittore aveva in mente un personaggio femminile che mutasse nell'arco della rappresentazione: vicino alle idee del Padre per fare il possibile affinché venisse messa in scena la vicenda familiare. Nell'articolo di Fausto Maria Martini si coglie, invece, la complessità del personaggio della ragazza che è sentito dall'autore come mezzo per potersi riscattare dalle sofferenze e dall'abbandono della Madre. La Figliastro muta la natura del personaggio nelle tre parti, cercando inesorabilmente di gridare la propria rabbia fino ad abbandonare la casa del patrigno.

Non mancano ovviamente pareri positivi sulla recitazione di Luigi Almirante nel ruolo del «Padre»: riuscì a sorprendere il pubblico, rendendo vivo il tormento interiore del personaggio, nonostante apparisse, a volte, chiuso in se stesso. La nota critica di Adriano Tilgher, tuttavia, ridimensionò quella sua interpretazione per non essersi calato davvero nei tormenti di un uomo di mezza età costretto a soddisfare i piaceri erotici con avventure estemporanee. Non era stato, quindi, Almirante un interprete «straordinario» perché era sembrato «avvilito e mortificato»²⁸⁷. Così le parole di Tilgher inducono a pensare che l'attore non era riuscito a interpretare il sentimento di vendetta nei confronti della Madre, perché

²⁸³ Frateili 1921.

²⁸⁴ Il significato oscuro del nero sfugge alla critica perché il testo non era stato ancora pubblicato.

²⁸⁵ Seeling 2011: 50.

²⁸⁶ Simmel 2015: 27.

²⁸⁷ Tilgher 1921 (2).

avrebbe dovuto dimostrare maggiore coerenza con il personaggio del testo, ma il critico non considerò che l'interpretazione del Padre era stata mediata dalla «lettura» di Niccodemi (per es. nell'uso della voce, nella gestualità e nei movimenti nello spazio). Invece, poche parole nelle critiche per Alfonso Magheri nel ruolo del «Capocomico» così come per Luigi Cimara, il «Figlio» e Jone Frigerio, la «Madre» cui si deve, secondo Martini «qualche brivido di autentica commozione»²⁸⁸, senza però dimenticare il lavoro interpretativo di Turco, Donadoni e Sanipoli.

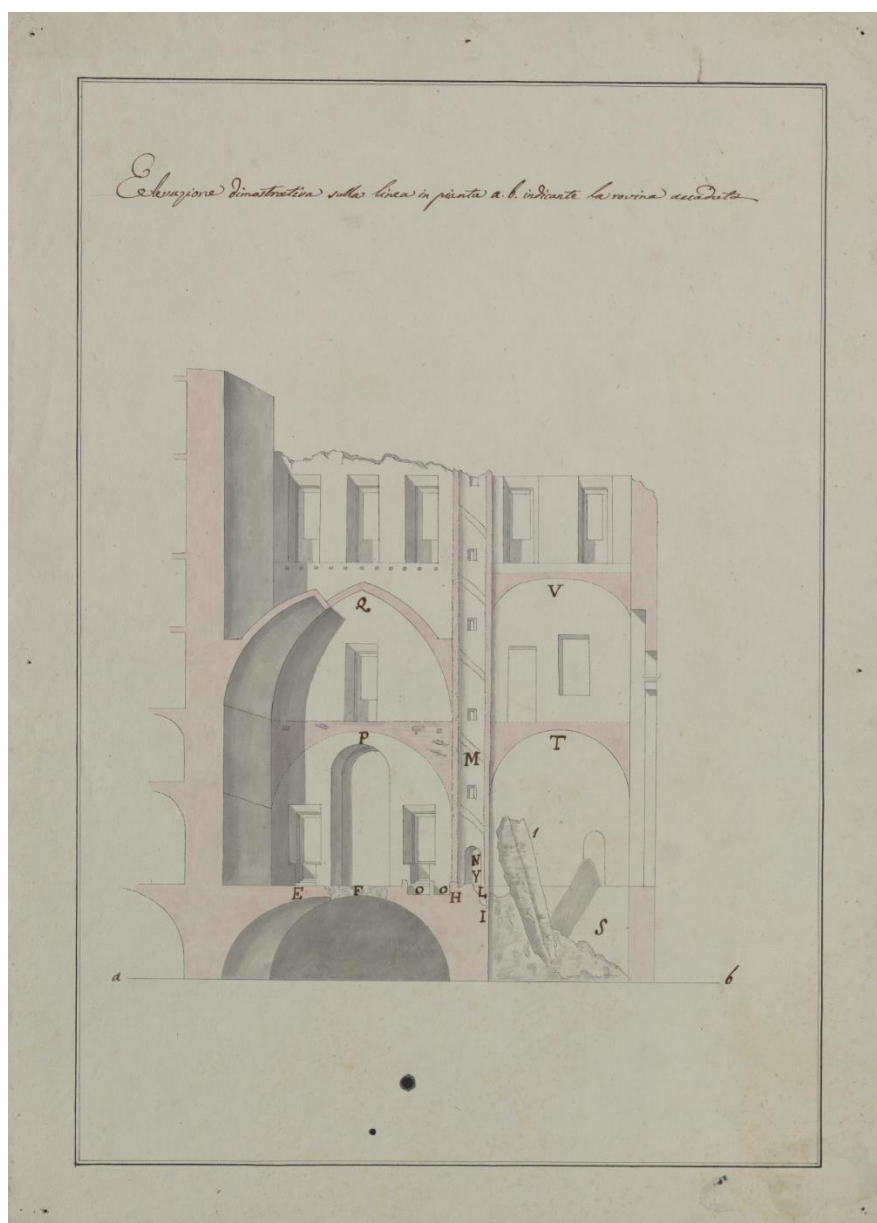


Figura 9. Giuseppe Valadier, Roma, Rilievo del palcoscenico del Teatro Valle dopo il crollo (1819), sezione, penna e acquerello, cm 53 x 39. Fondo Valadier. Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Roma.

²⁸⁸ Martini 1921.

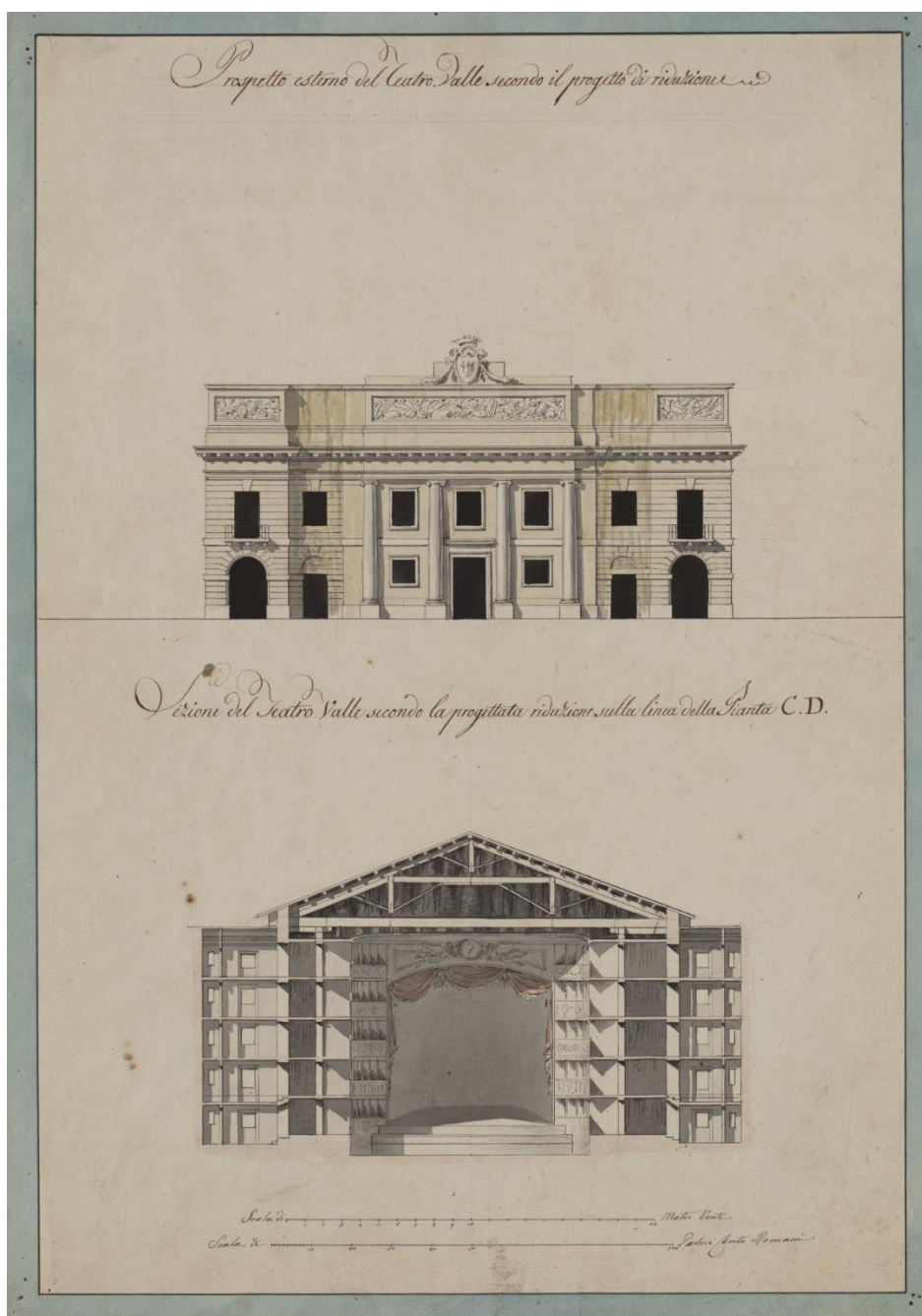


Figura 10. Giuseppe Valadier, Roma, Progetto di trasformazione dell'isolato del Teatro Valle (1821?), prospetto e sezione, penna e acquerello, cm 52 x 37. Fondo Valadier. Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Roma, 2740.

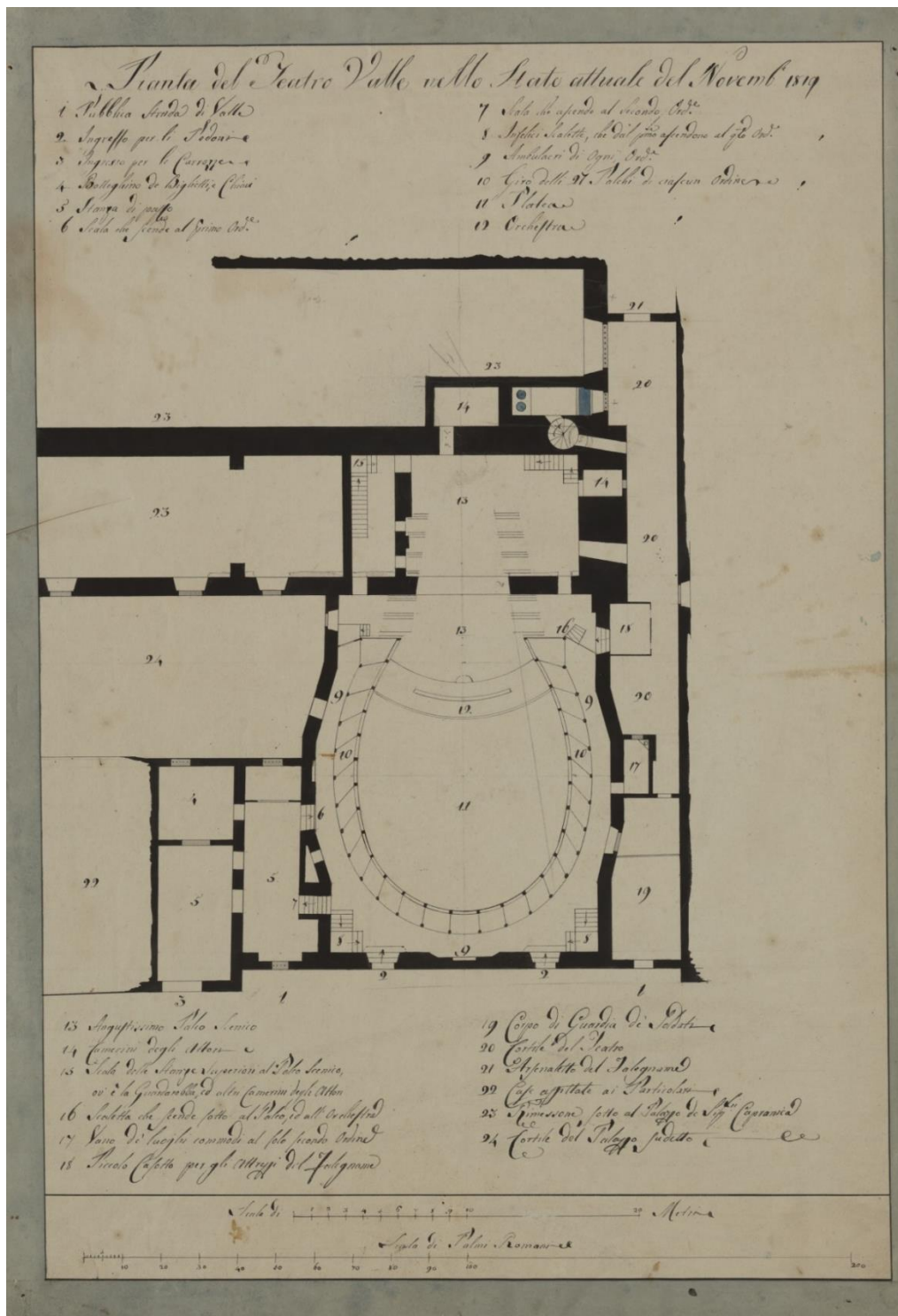


Figura 11. Giuseppe Valadier, Roma, Progetto di trasformazione del Teatro Valle (1819-1821), pianta (rilievo prima dei lavori), penna, cm 57 x 32. Fondo Valadier. Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Roma.

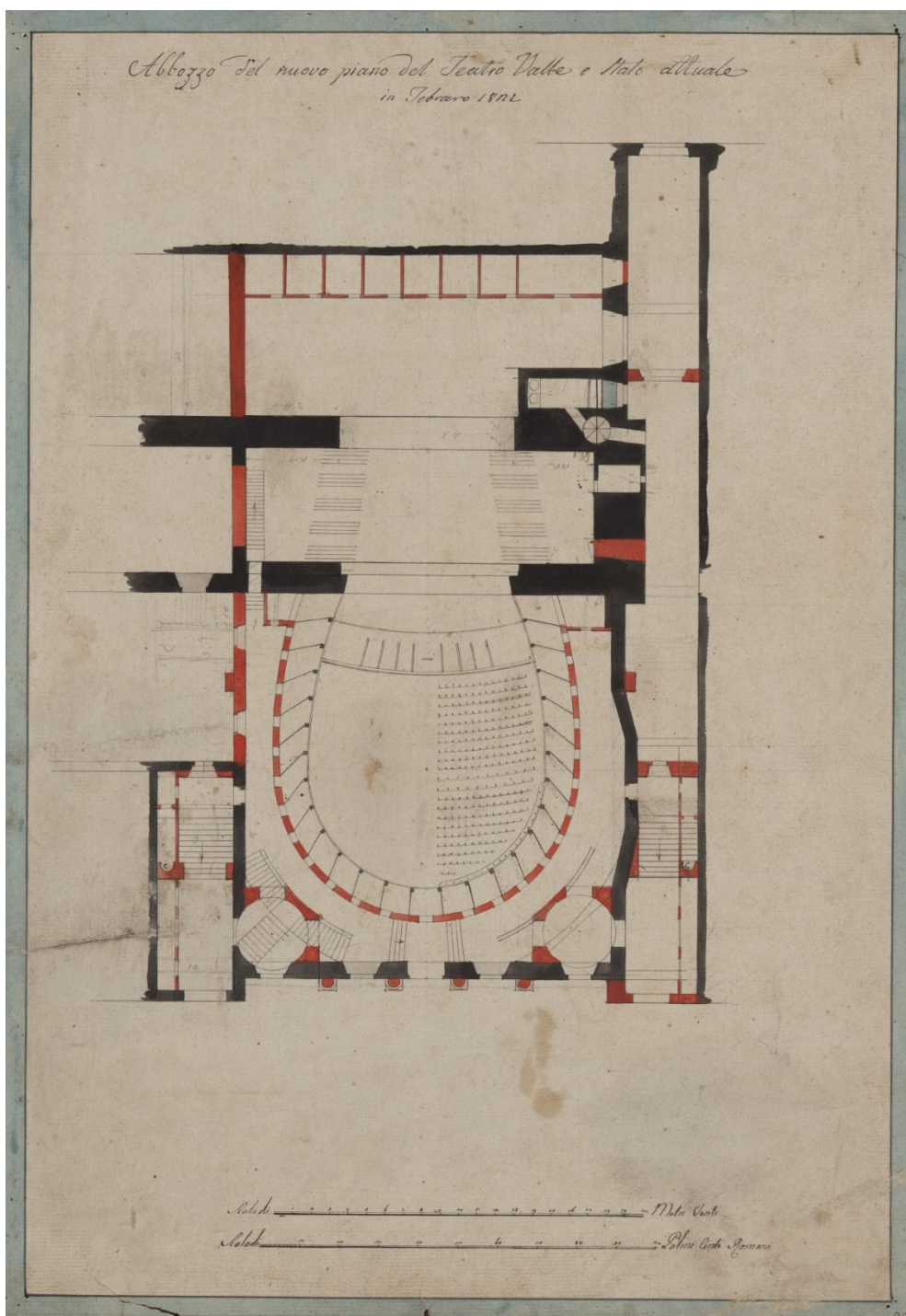


Figura 12. Figura 1 Giuseppe Valadier, Roma, Progetto di trasformazione del Teatro Valle (1819-1821), pianta, penna, cm 52 x 37. Fondo Valadier. Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Roma.

CAPITOLO II

1921-1922: Le tournées di Dario Niccodemi

II.1. *La critica attraverso le messe in scena*

Le notizie diffuse dai giornali, dal 1921 al 1922, sui *Sei personaggi in cerca d'autore* nei teatri italiani e anche argentini descrivono le reazioni del pubblico dopo la messa in scena. Da un lato la critica sembra favorevole al drammaturgo, pur non mancando qualche stoccata, dall'altro lato si avverte l'impreparazione del pubblico alle innovazioni della regia. Gli articoli pubblicati in giornali, in riviste di teatro, di letteratura e di moda hanno considerato soprattutto le innovazioni della "commedia da farsi" e la sensibilità registica di Dario Niccodemi, così come sono stati studiati i tentativi di internazionalizzazione del teatro italiano di Angelo Borghesi, già al servizio della prestigiosa Compagnia di Virgilio Talli, che si era occupato degli aspetti «economici, ma anche di quelli organizzativi, avendo l'importante compito di intraprendere trattative con impresari di teatri e di curare i contatti con altri capocomici italiani e stranieri»²⁸⁹.

Lo spettacolo accolse il plauso del pubblico in diverse città italiane. Critici come Renato Simoni, Elio Possenti e Marco Praga, e più tardi Silvio d'Amico, furono degli *influencer* rispetto ad altri critici militanti, perché il successo dell'opera nei teatri italiani incominciava a estendersi al di là delle idee più accreditate della critica milanese, così che gli intellettuali di diverse città italiane continuavano a considerare il mistero dei sei personaggi e la recitazione della compagnia di Niccodemi. La modernità dell'opera pirandelliana, pur essendo a volte difficile da comprendere, è salutata con entusiasmo dal pubblico bolognese, anticipando il successo al Teatro Manzoni di Milano. Renato Simoni scrive nel «Corriere della Sera» del 28 settembre 1921: «questo sarebbe un dramma, il dramma. E i sei personaggi vogliono che si faccia secondo la secca verità della loro natura; e lo vivono; sotto gli occhi del capo-comico e degli autori, e frammentario, e anti-artistico, tutto potenziale e non mai attuato, quel momento»²⁹⁰.

La rivista «Lidel» nel luglio-agosto del 1922 illustra brevemente la situazione del teatro di Giovanni Verga e Luigi Pirandello²⁹¹ (v. Appendice 17). Due mondi, a volte, che ricercano effetti scenici diversi. Le opere di Verga erano apparse interessanti agli spettatori del Teatro Comunale di Bologna, ma le opere di Pirandello risultarono più moderne. La *Cavalleria Rusticana* e *La cacciata al lupo* appartengono al teatro popolare, mentre la modernità di Pirandello è nella sperimentazione scenografica. Il tema del tradimento, che compare nell'opera *La cacciata al lupo*, è sviluppato, anche, da Pirandello ne *Il giuoco delle parti* come è ricordato

²⁸⁹ Pisani 2021 (1): 57.

²⁹⁰ Simoni 1921.

²⁹¹ Altea 1922: 24.

nelle prime battute dei *Sei personaggi*. Gelosia, dolore e morte sono richiamati alla memoria involontariamente, attraverso la figura di Leone Gala, nella Prima Parte dei *Sei personaggi* prima che entrino il Padre e la Figliastro decisi a convincere il capocomico a diventare l'autore della loro commedia. Verga aveva tradotto scenicamente la realtà meridionale, mentre Pirandello sperimentava un linguaggio per interpretare l'universo contemporaneo. Il pubblico riconobbe in quel teatro un profilo critico e intellettuale più vicino alle tradizioni siciliane o all'indagine naturalista.

La critica bresciana segnala ne «La Sentinella», il 14 settembre del 1921, alcune evidenze formali della commedia che, essendo indipendenti dal teatro, rafforzano l'idea del reale. La scenografia e le luci intensificano quel processo creativo che non corrisponde all'approvazione del drammaturgo che le ha rifiutate. Ebbene, la plasticità di certe parti di *Questa sera si recita a soggetto*, scritto tra il 1928 e il 1929, si ricollega alle lunghe battute della prima scena quando il dott. Hinkfuss discute con il pubblico sulle ragioni dell'allestimento. Lo stridore delle frivolezze del teatro e l'ingresso in scena dei sei personaggi creano delle reazioni diverse nel pubblico. Nell'immaginario collettivo il nero è il colore del lutto e gli abiti della Madre e della Figliastro sono espressione della moda degli anni Venti. Fino a tempi recenti, la critica nazionale non descrisse la foggia e i tessuti perché erano elementi facilmente riconducibili alla vicenda luttuosa della morte del secondo marito della Madre. Inoltre, la critica militante si era ispirata ai giudizi di Tilgher che aveva interpretato le discussioni dei sei personaggi in chiave filosofica. Pirandello, tuttavia, dissentiva da siffatte valutazioni riconducendo i suoi scritti al tema dell'incomunicabilità dell'uomo moderno attraverso l'arte. Assistendo ai diverbi famigliari, il pubblico diventa partecipe della commedia umana e – in senso più ampio – è un altro soggetto o «gruppo di attori» con cui discutere sull'universo dell'uomo contemporaneo. Del resto, Gino Rocca scrisse in «Lidel» (15 febbraio 1923) che era difficile ritrovare nello spettacolo quelle formule del teatro tradizionale con cui si interpretava la scena (v. Appendice 31). In tal senso, il contributo delle riviste, dei giornali e dei supplementi domenicali, che descrivono le nuove tendenze e l'influsso del teatro e dello stile di vita, è fondamentale. Tanto che la Vergani indossava degli abiti di una casa di moda della sartoria «Sorelle Testa» che utilizzava la notorietà dell'attrice raggiunta attraverso il teatro di Pirandello (v. Appendice 29). Jennifer Lorch ha evidenziato come i costumi della Figliastro e il suo *look* esercitassero un fascino nella cultura americana perché «the Stepdaughter's costume figured in fashion magazines and news concerning the production was related in the press»²⁹².

²⁹²Lorch 2005: 49.

In fatto, la compagnia di Niccodemi aveva maturato al Teatro Argentina di Roma diverse esperienze professionali che furono importanti per i futuri lavori di capocomico. Dopo piccole modifiche a ridosso della messa in scena, Pirandello incominciò forse a rivedere alcune parti del testo. Carla Pisani ricorda come «il trionfo poi ottenuto nelle recite autunnali progettate per il nord Italia – soprattutto grazie ai corposi tagli effettuati al copione – confermi il fiuto del lungimirante direttore [Niccodemi], orgoglioso e fiero di aver messo in scena il “potente lavoro”. Il 27 settembre, al teatro Manzoni di Milano, la commedia, replicata per ben nove volte fino ai primi di novembre, inizia finalmente a vivere i tanto auspicati momenti di gloria»²⁹³. Il quotidiano «Il Popolo Romano» del 23 marzo 1922 descrive al termine della serata l’entusiasmo del pubblico che sembra davvero interessato all’opera pirandelliana anche per il successo ottenuto in altri teatri italiani (v. Appendice 16). Il regista Mario Camerini e gli amici seduti nella «terza saletta» del caffè dell’Aragno a Roma cercavano di essere vigili quando a teatro veniva messa in scena la prima di uno spettacolo di Pirandello per smorzare le eventuali reazioni del pubblico²⁹⁴. Così dal caffè ai teatri e viceversa, gli amici del drammaturgo facevano la spola affinché non si accendessero polemiche come accadde la sera del 9 maggio 1921 al Teatro Valle.

Dunque, il successo era stato raggiunto dal drammaturgo, ma le reazioni erano sempre imprevedibili e le polemiche non si spegnevano facilmente. Venendo all’estero, il primo allestimento della compagnia di Niccodemi fu al Teatro Cervantes di Buenos Aires con lo stesso cast della prima al Valle di Roma. L’Argentina aveva diversi rapporti con l’Europa continentale e con l’Italia; perciò era interessata alle nuove produzioni che potevano stimolare la creatività di nuovi drammaturghi e nuovi registi. Benché le critiche sudamericane sembrassero accentuare il senso di smarrimento del pubblico in sala, le valutazioni furono positive. Sorprende ma non troppo la diversità di vedute della critica su Luigi Almirante tra la prima al Teatro Valle e la sua performance al Teatro Cervantes. Malgrado non fossero mancate parole di elogio per la sua interpretazione nelle diverse piazze italiane, si dimostrò maggiore fin dalla prima rappresentazione l’entusiasmo della critica argentina.

Vittorio Mosca ne «L’Italia del Popolo» dell’8 agosto 1922 avvertì nella commedia pirandelliana l’influsso della tragedia che si giustifica con le sue origini siciliane (v. Appendice 19), e ciò malgrado la distanza del pensiero pirandelliano dalla tragedia antica, a cui fa accenno anche *Il fu Mattia Pascal*. Comunque, grazie alla compagnia di Niccodemi i *Sei personaggi*

²⁹³ Pisani 2021: 132–133.

²⁹⁴ Bianchi 1969: 205.

apparvero come una rivelazione nel teatro italiano. La realtà di Pirandello incarnava una verità profetica difficile da digerire per tutti gli spettatori, una verità che era enfatizzata dal nero degli abiti e dai dialoghi carichi delle paure, delle emozioni e delle incertezze dei personaggi. Il giornale «New York Tribune» del 5 novembre 1922 contribuì a interpretare l'effetto mediatico esercitato dal teatro italiano negli Stati Uniti. Considerato che «Weekly Review of the Art» è un supplemento domenicale, la redazione era interessata a temi di carattere generale (v. Appendice 26). Le notizie teatrali vi sono recensite insieme ad altre novità editoriali, musicali e artistiche, e quindi anche la moda del momento. Se non si pensa ad un semplice errore di battitura (nella didascalia del giornale *Six Characters in Search of a Husband*), il titolo della commedia di Pirandello è trasformato con l'intento di fare emergere la nuova cultura italiana vista, però attraverso il divismo dannunziano amplificato dal cinema. Registi e soggetti prendevano ispirazione dal grottesco, dal romanzo storico e d'avventura, dai classici e dagli autori di successo delle ultime stagioni, dal *feuilleton* e dalla *pochade*. Il divismo del teatro affascinava, altresì, i registi che adattarono le opere letterarie alla recitazione davanti alla macchina da presa: di d'Annunzio *Forse che sì forse che no* e *La Nave* (quest'ultima diretta da Georg Jacoby); di Pirandello *Lo scaldino* per le cure di Augusto Genina, *Ma non è una cosa seria* e *Il viaggio* ebbero la regia di Gennaro Righelli; l'ibseniana *Hedda Gabler* di Pastrone, accanto al quale *Casa di bambola* e *La donna del mare* furono realizzati per il grande schermo rispettivamente da Febo Mari e Nino Valentini²⁹⁵. In questo modo si creava una sorta di divismo influenzato dai media in grado di catturare l'interesse del pubblico più generico che leggeva riviste di diverso orientamento. Insomma, attrici e attori non potevano sottrarsi alle tendenze implicanti una maggiore attenzione alla cura esteriore: il nero non era più solo il colore della Sicilia, ma veniva associato al mondo sartoriale e della modista Madama Pace. Il connubio tra teatro, cinema e costume è stato ricordato anche da Salvatore Ferragamo con una mostra dal titolo *1927 Il ritorno in Italia* nel 2017. Fu in particolare la Vergani una delle icone italiane che riuscirono a cavalcare l'onda del successo grazie al teatro di Pirandello, ma anche all'amicizia teatrale con Niccodemi che la scritturò per diverse commedie e diverse collaborazioni per il cinematografo.

II.2. L'allestimento al Teatro Manzoni

Il «Corriere della Sera», il 9 settembre del 1921, annunciava con un articolo gli spettacoli in cartellone per l'autunno dove si segnalava il debutto milanese dei *Sei personaggi* di Luigi

²⁹⁵ Brunetta 1995: 144.

Pirandello²⁹⁶ (v. Appendice 5). La stagione si era chiusa il 13 giugno con Eleonora Duse, prima attrice, nello spettacolo *La porta chiusa* di Marco Praga, che ottenne un grande successo. Il giornale l'«Avanti!» - edizione di Milano informava i suoi lettori dell'allestimento, regia di Niccodemi, in scena, il 28 settembre, al Teatro Manzoni²⁹⁷ (v. Appendice 11). Al termine della rappresentazione, così recita la nota del giornale, «gli spettatori videro così, per la prima volta, un uomo di una certa età, vestito di grigio, dall'aspetto savio e modesto, con una fronte piuttosto alta e nuda, e una piccola barba grigia a punta che si inchinava e ringraziava»²⁹⁸. I pareri comparsi i giorni successivi decretarono il trionfo della commedia, ma giudizi positivi erano stati rilasciati dalla critica a Bologna e a Brescia. L'articolista del giornale «La Sera» segnalava ai lettori l'originalità affinché il pubblico partecipi allo spettacolo²⁹⁹ (v. Appendice 12). Le cronache del Manzoni di Renato Simoni del 1952 descrivono brevemente la serata perché l'opera che «fu rappresentata molto bene dalla compagnia di Niccodemi con Vera Vergani, Luigi Almirante, Cimara e tutti gli altri» non ha bisogno di ulteriori riconoscimenti³⁰⁰.

La commedia intendeva rappresentare il mondo dell'uomo contemporaneo vinto dalle tentazioni della città moderna e incline ad uno spiritualismo di intonazione decadente che

²⁹⁶ Anonimo 1921 (3).

²⁹⁷ Anonimo 1921 (10).

²⁹⁸ Fracchia 1921.

²⁹⁹ Anonimo 1921 (11).

³⁰⁰ Simoni 1952: 321. Le suggestioni del pubblico si possono immaginare grazie alle fotografie del teatro che svelano la struttura della platea, ossia uno spazio con sedie mobili. L'ingresso dei sei personaggi dal fondo del teatro, che ne attraversano la platea, crea un senso di smarrimento nello spettatore. Interrompendo la distanza tra attori e spettatori, la recitazione diventa più intensa e coinvolge il pubblico che non si aspettava di essere chiamato in causa a giudicare quei personaggi. Altri critici esposero idee diverse. Enrico Polese Santarnecchi era scettico sui contenuti dell'opera, nonostante avesse registrato le significative reazioni dell'affollatissimo auditorio. Il suo punto di vista, espresso nella rivista «L'Arte Drammatica», divergeva dagli altri recensori che riconoscevano di aver assistito ad uno spettacolo originale. V. Santarnecchi 1921. La commedia al Teatro Manzoni poté contare persino sulla pubblicazione del libro da parte di Bemporad, ma la critica si era avvicinata ai *Sei personaggi* con la mediazione scenica. La recensione del testo, invece, aveva interessato meno le riviste e i quotidiani del tempo tanto che la rivista «L'Italia che scrive» non riporta nessuna notizia sullo spettacolo quanto meno nelle rappresentazioni tra il maggio 1921 e l'aprile 1922, nonostante fornisca informazioni ai propri lettori sulle novelle, sul testo di *Così è (se vi pare)* e sulle altre opere teatrali. Mentre la rivista «Almanacco enciclopedico del Popolo d'Italia» del 1922 segnala la rappresentazione tra le novità teatrali e letterarie, con qualche riferimento alla scena. Il periodico «Comoedia» seguì invece più da vicino il lavoro teatrale di Pirandello, pubblicando alcuni articoli sulla regia di Niccodemi. Il critico Umberto Fracchia il 5 ottobre scrisse: «A Milano, il successo dei "Sei personaggi in cerca d'autore" è stato pieno e incontrastato. Ragione per cui abbiamo avuto modo di ammirare in una sola sera due cose veramente ammirevoli: una commedia originale e in molti tratti stupenda; e un pubblico che si mostrò degno di ascoltare un'opera d'arte con tutto il rispetto e l'intelligenza che si possono richiedere a un pubblico di teatro». Dice, inoltre, Fracchia, che l'autore «ha confessato, con accenti profondamente appassionati e veri, per mezzo di figure carnali aventi voce ed anima, il dramma in cui spesso l'opera d'arte è condannata a rimanere cosa informe, non espressa, non interamente viva: condannata a morire prima ancora di essere nata». V. Fracchia 1921.

ricercava una nuova identità al di fuori della «forma» tradizionale della famiglia. Il drammaturgo considerava le espressioni di dolore, che nascevano dall'anima tormentata, rappresentabili tramite la scenografia e il linguaggio attoriale: il che non sviava il problema dell'incomunicabilità che è centrale nella Terza Parte del testo³⁰¹. La messa in scena fu coronata da diversi applausi «fin dal primo e il secondo atto tanto che Pirandello dovette presentarsi più volte, contro le proprie abitudini sul palcoscenico»³⁰².

La rappresentazione, che durò tre ore, aveva coinvolto il pubblico in sala, spinto a condividere l'esigenza di superare la tirannide della parola. Dalle critiche teatrali milanesi, emerge il tentativo di Pirandello di spazzare via tutti i soggetti già «sfruttati» dal teatro per creare un campo nuovo e vitale dell'arte. Rendendo tumultuosa la scena, il drammaturgo cercò di fare discutere i personaggi sulle convenzioni sociali e sull'inaccettabilità di certe pulsioni erotiche. Dal nido intimo della famiglia, che si disgregava sotto gli occhi dello spettatore, traspariva il gelido intellettualismo ambientato in atmosfere sospese dal tono distaccato e anticonformista. La sua finzione teatrale non ha più veli né luci illusorie perché «gli attori sono uomini e donne che giungono sbadigliando alla prova, e tutto è composto nella più sciatta realtà per accogliere una audacissima fantasia»³⁰³. La quale è amplificata dal nero dei costumi di scena, dal movimento delle stoffe e dalla luce bianca su tutto il palcoscenico.

Pirandello utilizza nuovi strumenti drammaturgici per far sì che la concezione del teatro del passato sia sentita come lontana nel momento in cui i sei personaggi entrano in scena³⁰⁴. Nell'articolo pubblicato in «La Perseveranza» (*Ultime Teatrali*, “*Sei personaggi in cerca d'autore*” di L. Pirandello al Manzoni, 28 settembre 1921) Eligio Possenti accompagna l'argomentazione con la sintesi della storia dei sei personaggi perché i temi affrontati da Pirandello sono complessi e inediti (l'incomunicabilità, la soggettività, la teatralità delle sei figure spettrali e la realtà). Il critico nota che i personaggi sono ingabbiati nella forma, che diventa una cortina di ferro, per via del filosofeggiare su cui si innestano i motivi «polemici, e

³⁰¹ Perelli 2016: 135.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ Rocca 1921.

³⁰⁴ Ne «L'Italia che scrive» Gino Rocca accenna ai nuovi significati della recitazione che il testo pirandelliano poteva determinare nel rinnovamento della tradizione italiana. Le battute intense e insieme celebrali rendevano vive quelle figure nate dalla fantasia dell'autore, i dialoghi avevano una forte umanità nel rappresentare la loro storia (IL PADRE «Guardino, guardino: la commedia è da fare; (al Direttore): ma se lei vuole e i suoi attori vogliono, la concerteremo subito tra noi!»: Pirandello 1921: 19). Insomma, Rocca pensa che «ci si ritrovi spossato e con un certo indefinito malessere: si aguzza lo sguardo e l'ingegno per ristabilire il solito rapporto fra palcoscenico e platea: si vede il palcoscenico di scorcio, dal di sopra dal di sotto, tante volte, come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, dal retroscena» (v. Appendice 31).

le questioni d'arte»³⁰⁵. Pertanto, affiora il malessere dell'artista contemporaneo che non sembra essere capito dal pubblico e dai registi del suo tempo:

IL DIRETTORE (*balzando in piedi sulle furie*). «Ridicolo! ridicolo!». Che vuole che le faccia io, se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, in cui non si capisce nulla, fatte apposta dall'autore per ridersi di me, di lei, del pubblico? [...]» (Pirandello 1921: 11).

Le osservazioni di Possenti fanno emergere la verosimiglianza della storia dei *Sei personaggi* e della dichiarazione di poetica pirandelliana («realtà e finzione») che il pubblico ha ascoltato nella rappresentazione. Ciò è segnalato, anche, dal quotidiano «Il Secolo» di Milano che si sofferma sui sentimenti dei personaggi perché commuovono gli spettatori³⁰⁶. Dunque, la finzione e la realtà sono due temi sempre più ricorrenti nei dialoghi dei personaggi. In essi sono contenuti tutti e due gli aspetti (Pirandello 1921: 141):

ALTRI ATTORI. No! Finzione! Non ci creda! Finzione! Finzione!

IL PADRE (*con un grido altissimo*). Ma che finzione! Realtà, realtà, signore! (*Accorre disperatamente anche lui*).

IL DIRETTORE. Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Non mi è mai capitata una cosa simile! E mi hanno fatto perdere una giornata!

Marco Praga pubblica, il 4 ottobre 1921, in «Illustrazione Italiana», un interessante articolo sulla messa in scena dove mostra di aver cambiato idea nei confronti del drammaturgo. Il critico non era stato favorevole alla produzione di Pirandello. Così l'articolo rappresenta per l'appunto una novità perché la commedia era apparsa ai suoi occhi un capolavoro. La sua recensione affronta nella Prima Parte gli aspetti specifici del testo, mentre nella Seconda Parte si sofferma sulle ragioni del comico per uno spettacolo dal finale tragico. Non sfugge, infine, a Praga l'aspetto didascalico delle parole della Figliastro e del Padre, i più implicati nel conflitto familiare, che il pubblico guarda e giudica per la loro condotta. L'orribile vicenda, che porta alla morte persino i due figlioletti, ritrae l'incapacità degli adulti di distaccarsi dal passato.

Quanto alla rivista «La Civiltà Cattolica», pubblica nel 1923 un articolo dal titolo *L'originalità e Luigi Pirandello* per manifestare il suo disaccordo sulla drammaturgia e sulla prosa di Pirandello che crea - scrive l'articolaista - dei «fantocci»³⁰⁷ la cui posizione è contraria alla semplificazione del conflitto uomo e società perché avviene tramite figure incapaci di mutare la propria natura. Con in più critiche al ruolo passivo dei sei personaggi in balia di pulsioni che li rendono appunto dei manichini.

³⁰⁵ Possenti 1921.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ Anonimo 1923 (2): 332.

Viceversa, Massimo Bontempelli si avvicina al tema della verità, che si nasconde nelle convenzioni sociali (ad es. della famiglia), perché coglie nei dialoghi la mutevolezza dell'uomo impossibile da trasformare in qualcos'altro. Infatti, nella Seconda Parte Pirandello affronta due momenti antitetici. Il primo è legato allo strappo del bambinetto dal seno della Madre per farlo allevare alla balia, mentre il secondo all'accettazione del compromesso con la Figliastro per accogliere a casa sua gli altri personaggi³⁰⁸. La Madre da parte sua sembra soggiacere alla volontà del più forte, mentre il Padre non riuscirà a riformare il nucleo familiare perché la fantasia dell'autore impedirà che si compia la mutazione del Padre e degli altri personaggi in attori³⁰⁹.

Infine, l'intensità di alcuni momenti della rappresentazione dei *Sei personaggi* è tale che il palcoscenico sembra il luogo di imputazione perché i personaggi cercano di accusare il responsabile come in «tribunale». Il drammaturgo ha scelto di trasformare lo spazio del teatro in una sorta di aula giudiziaria dove sono esposti i capi di imputazione³¹⁰. All'opposto, la commedia non soddisfa una esigenza di rinnovamento del teatro: «nego questo sia teatro, nego sia manifestazione d'arte: questo è manicomio se ideato sul serio, una canzonatura se ideato per beffa» come sostenuto da Polese Santarnecchi. Sfugge, tuttavia, al critico, la relazione tra l'espressionismo e il linguaggio di scena, influenzato dalla recitazione degli attori. La follia, che lo scrittore intende raccontare, è un tema connesso al progresso economico e al cambiamento sociale che aveva inaridito la personalità. L'accostamento tra Shaw e Pirandello viene rifiutato da d'Amico che non intravede legami nelle costruzioni e nelle battute sull'umorismo. Lo svolgimento della trama, le scenografie, i costumi e persino il trucco degli attori evidenziano nei *Sei personaggi* una continua ricerca espressiva in palcoscenico. Le luci fioche dal basso verso l'alto del teatro naturalista, utilizzate per intensificare la mimetica del volto, sono abbandonate nelle indicazioni di regia di Pirandello.

³⁰⁸ Bontempelli 1921.

³⁰⁹ In palcoscenico, i comici dei *Sei personaggi* non riescono a difendersi dagli attacchi dell'uno contro l'altro perché sono una creazione dell'autore. Pare che si voglia richiamare Goldoni giacché i suoi dialoghi, troppo lunghi, erano stati definiti avvocateschi. Penso, infatti, alla rivista letteraria «L'Eloquenza» – Antologia critica – cronaca – che ha pubblicato simulazioni di arringhe in tribunale sotto forma di testo letterario. Ciò era utile per discutere su questioni strettamente letterarie o storiche attraverso i giudizi e i pareri dei collaboratori editoriali. Lettera inviata ai figli da Parigi del 16 ottobre 1931. V. Zappulla–Muscarà 2008: 206.

³¹⁰ Il breve articolo di Giuseppe Nappi *I delinquenti nell'arte* del 1923 dibatte il tema della delittuosità dell'arte per indagare fatti criminosi e le condanne inflitte dagli stessi autori. La rivisita affrontati temi vicini al naturalismo o al verismo che Pirandello supera tramite il gioco tra finzione e realtà. Qui, si intende sottolineare che si potrebbe intravedere un alone del passato nei dialoghi dei sei personaggi che ricercano la verità.

II.3. *Il mistero dei «Sei personaggi» all’Arena del Sole di Bologna*

Alcuni giorni dopo lo spettacolo al Teatro Valle, Marcello Giaquinto in «Corrispondenza da Roma» (18 maggio 1921) scrive: «la commedia, se pur da fare, ha certo in sé elementi tali da fermare la nostra attenzione: è il frutto di una mente geniale. Non è però, a mio avviso, opera di teatro, perché questo ha leggi e canoni fondamentali cui non si può derogare»³¹¹. La breve segnalazione giornalistica incuriosisce il pubblico bolognese abituato ad assistere a repertori teatrali importanti. Da un lato colpisce l’asserto della modernità della messa in scena, dall’altro la perplessità della rottura del canone artistico su cui si rispecchiava il teatro di tradizione. Tutto ciò, malgrado il lavoro avesse suscitato «a Roma il più alto clamore per l’audacia della concezione»³¹². E il quotidiano precisa che sarà la compagnia di Niccodemi a rappresentare a Bologna l’opera pirandelliana.

Al riguardo il periodico «Corriere d’Italia» pubblica nel 1921 parole inequivocabili: «E fu perfettamente raggiunto. Bisogna però aggiungere che l’interpretazione fu assolutamente superiore»³¹³. Penso, inoltre, che il richiamo a Bernard Shaw contenuto nella recensione sia da riferire alle suggestioni di Tilgher da cui il drammaturgo prenderà in futuro le distanze. Il critico Gherardo Gherardi, che si firma Gher, rilascia giudizi positivi sul lavoro di Pirandello, forse sulla scia di altri spettacoli recensiti e sui pareri che erano stati riportati in altre riviste di arte, letteratura e spettacolo del tempo. In ugual modo gli altri recensori scrivono sull’esito della sera che non vide un’ombra di «contrasto»³¹⁴. Le scene erano passate senza conflitti «amorosi, senza lirismi»³¹⁵ tipici della commedia dell’arte e del naturalismo. Gli Attori professionisti discutevano persino sulla riforma teatrale perché Pirandello non aveva nascosto la sua contrarietà al repertorio del passato e all’improvvisazione della recitazione. E sebbene il redattore dica apertamente che all’inizio dello spettacolo ci si trova disorientati, al termine della Terza Parte l’idea dell’autore è piuttosto chiara:

«ATTORI, apparirà fin dalle prime battute un’altra cosa, senza che abbia tuttavia, neppur minimamente, l’aria d’una parodia; apparirà piuttosto come rimessa in bello. Naturalmente, la FIGLIASTRA e il PADRE, non potendo riconoscersi affatto in quella PRIMA ATTRICE e in quel PRIMO ATTORE, sentendo con altro tono, con altra anima proferir le loro stesse parole, esprimeranno in vario modo, ora coi gesti, ora con sorrisi, or con aperta protesta, l’impressione che ne ricevono, di sorpresa, di meraviglia, di sofferenza, ecc., come si vedrà appresso» (Pirandello 1921: 95).

³¹¹ Giaquinto 1921.

³¹² *Ibidem.*

³¹³ Gherardi 1921.

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ *Ibidem.*

Gherardi si rivolge al pubblico, dopo aver fugato i suoi dubbi sullo spettacolo: «vi convincerete che nulla di misterioso e di inesplicabile è stato portato sulla scena»³¹⁶. Nel quotidiano «Il Resto del Carlino» il 14 agosto del 1921, il giornalista, che si firma gace, richiama l'attenzione sul mistero della creazione che si manifesta sia nei dialoghi, sia nei costumi scuri³¹⁷. Il rifiuto della Terza Parte è il sintomo di un rigetto della modernità, ossia la causa del conflitto tra i personaggi che il pubblico avverte come fittizio. Dall'altro canto, le esitazioni del recensore permettono di riflettere sulla direzione registica di Niccodemi che tentava di trovare soluzioni vicine alle richieste del testo.

L'articolo, invece, comparso sulla rivista «il piccolo Faust» di Bologna, il 14 settembre 1921, riassume le cronache teatrali di tre spettacoli, andati in scena, ai Teatri di Bologna evidenzia le capacità registiche di Niccodemi³¹⁸. Persino la rivista «Almanacco Fascista del Popolo d'Italia» nel 1935 ricorda le capacità del maestro che, rinvigorite dall'allestimento pirandelliano, furono da guida per molti attori³¹⁹. Il pubblico d'altronde conosceva anche il regista in veste di scrittore di commedie che venivano messe in scena regolarmente nei teatri italiani.

II.4. La «novità» di Pirandello al Teatro di Brescia

La breve informazione del quotidiano «La Provincia di Brescia» del 14 settembre 1921 segnala anch'essa la rappresentazione dei *Sei personaggi*. La redazione dà notizia della «originalissima commedia...da fare»³²⁰. Il corpo attoriale della compagnia di Dario Niccodemi è considerato valido così come nuova l'idea del drammaturgo, che sono salutati da «Il Cittadino di Brescia» 14 settembre 1921³²¹ (v. Appendice 8).

L'allestimento dei Teatri di Bologna rappresenta diciamo così il primo successo ricordato persino dal quotidiano «La Sentinella» di Brescia, il 14 agosto, che segnala la messa in scena di un'opera «piena di forme insolite, sorretta tutta da una ideazione forte e sicura»³²². La modernità della scenografia, la verbosità di certi dialoghi polemici e la crudezza di certe scene suscitano il diniego del pubblico bresciano in sala, ma l'effetto finale è diverso dalle passate rappresentazioni. L'arredamento a fiorami dei salottini di Madama Pace, descritto nel testo,

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Gace 1921.

³¹⁸ Anonimo 1921 (5).

³¹⁹ Salvini 1935: 535.

³²⁰ Anonimo 1921 (4).

³²¹ Anonimo 1921 (7).

³²² Anonimo 1921 (6).

suggerisce quel tipo di *décor* in voga nella società altolocata europea e siciliana che ostentava la fortuna economica. Il palcoscenico disadorno è una metafora del disagio esistenziale dei sei personaggi che è mostrato senza alcun artificio al pubblico in sala. Nondimeno gli attori (Cimara e Vergani) seppero interpretare i personaggi tanto che furono parecchio applauditi dal pubblico. Il successo della sera è ricordato dall'edizione del 15 settembre del quotidiano «La Provincia di Brescia»: c'era stato un vero interesse da parte del pubblico, nonostante che la rappresentazione fosse «strana e celebrale» più di ogni altra commedia del Pirandello³²³. Il recensore avvisa il lettore che la realtà e la finzione si scontravano nella Terza Parte dell'opera dove la storia sembrava non chiudersi mai perché la vicenda dei *Sei personaggi* si ripeteva all'infinito. Lo scrittore ricerca i momenti più irrazionali della vita per affermare l'irrazionalità creatrice che, come ha sostenuto Nino Borsellino, con l'«effetto immediato e irriflessivo»³²⁴ può produrre una situazione comica.

Oggi, possiamo discutere sull'intento teatral-filosofico di Pirandello segnalato dal recensore, il 14 settembre 1921, nel giornale «La Provincia di Brescia» perché il linguaggio filosofico utilizzato crea una sorte di cortocircuito che sfocia in disordine psicologico e morale³²⁵ (v. Appendice 7). Tuttavia, lo spettacolo incontrò alla fine il favore del pubblico che reagì con entusiasmo. Con quel tipo di finale chiuso, non esiste nessuna apertura verso il futuro, perciò le sei figure che speravano nella messa in scena del loro dramma per un cambiamento esistenziale piombavano nella disperazione. Questo aspetto della rappresentazione non è avvertito neanche dalla redazione del giornale «La Sentinella» di Brescia del 14 settembre che si sofferma nella descrizione della scenografia: «l'opera nuova di L. Pirandello Sette personaggi in cerca d'autore, profonda di una cerebralità pensosa e difficile, avvivata da giuochi scenici, piena di forme insolite, sorretta tutta da un'ideazione forte e sicura quale è nell'ultima forma di questo nostro severo scrittore»³²⁶ (v. Appendice 6).

Mario Marcazzan nota che il testo non è diviso in atti ma ha “scene” che creano la scansione del tempo sospeso nel rapporto con gli interrogativi interiori dei personaggi e con un «finale impossibile». Le sue osservazioni, pubblicate nel quotidiano «Il Cittadino di Brescia», il 17 settembre 1921, sottolineano la natura dei personaggi. La sua interpretazione degli aspetti

³²³ Anonimo 1921 (9).

³²⁴ Borsellino 1994: 13.

³²⁵ La studiosa Mara Verna ritiene che in Pirandello si avverta «tensione–disperazione e speranza, l'influenza esercitata sull'uomo dall'inconscio e dall'ambiente». Il che non alleggerisce e non chiarisce la discussione tra i personaggi, anzi essa diventa sempre più opprimente tanto che gli spettatori di Brescia rimasero disorientati. V. Verna 1985: 165.

³²⁶ Anonimo 1921 (6).

scenotecnici è interessante per il fatto che cerca di attirare l'attenzione del pubblico sul velario aperto attraverso cui si poteva vedere la vicenda alla «luce del sole», che appaiono all'improvviso sulla scena perché «vivono il loro dramma, profondo e cupo» cui cercano di dare una risposta, senza riuscirci³²⁷ (v. Appendice 10). Il dramma, che la famiglia tenta di mettere in scena, è rivissuto a teatro all'infinito giacché non ha trovato un autore. Lo spettatore si sente spaesato davanti alla simultaneità degli eventi che sono narrati dai sei personaggi. Nella recensione, il critico definisce, anche, alcuni passaggi scenici per agevolare la comprensione della storia. In primo luogo, Marcazzan osserva che la realtà è il tema centrale nella messa in scena dato che la vita «prende la sua realtà». Poi, il critico sostiene che si assiste alla definizione della «realtà fantastica» che ha dato forma ai personaggi, diventando la personificazione del travaglio dell'autore. E quasi alla fine della Seconda Parte, tutti i fatti consentono allo spettatore di cogliere la tragedia degli ultimi minuti. Invece, la Terza Parte rappresenta la sintesi del dramma familiare che non trova una risoluzione, perciò aumenta il senso di alienazione dei sei personaggi. Inoltre, il critico accenna alla figura del ragazzo che rimane per tutto lo spettacolo in silenzio e all'improvviso estrae la pistola dalla tasca e si spara. Il colpo di pistola è fulmineo e trasforma la finzione in realtà.

L'interpretazione degli attori stimola l'interesse della critica che scrive sulla Vergani parole di elogio. La stampa locale aveva seguito con attenzione le recite della compagnia di Niccodemi. Tanto che, il 15 settembre, la redazione de «La Sentinella» pubblica un articolo dove sono lodati gli interpreti per «la difficile commedia [che] si resse per la valentia degli attori»³²⁸ (v. Appendice 9).

II.5. Le «ovazioni del pubblico» al Politeama Margherita di Genova

Le recensioni dello spettacolo dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, andato in scena il 13 dicembre, a Genova, al Teatro Politeama Margherita, riportano diverse reazioni. Nel «Corriere Mercantile» del 13-14 dicembre, Corrado Marchi scrive: «Le ovazioni del pubblico – furono quindici le chiamate! – non vennero affievolite dai dissidenti»³²⁹. Dunque, l'onda del successo continua, anche in Liguria, con qualche disordine in sala nella rappresentazione: «fischi e, dopo, cazzotti, significano che, nei pochi e nei molti, ritorna la facoltà di pensare e di parteggiare; vale a dire di vivere»³³⁰. La notizia della prima dei *Sei personaggi* è ripubblicata in breve nello

³²⁷ Marcazzan 1921.

³²⁸ Anonimo 1921 (8).

³²⁹ Marchi 1921.

³³⁰ *Ibidem*.

stesso quotidiano il 14-15 dicembre, ma la succinta cronaca della sera è quasi interamente rivolta al pubblico che ha sollevato qualche critica all'opera³³¹. Così, l'interpretazione di Luigi Almirante è stata applaudita dal pubblico perché si è calato nella parte del Padre, abbandonando la «maschera irresistibile comica di ogni sera»³³² per assumere quella tragica. L'articolo pubblicato sul giornale «Il lavoro» di Genova il 13 dicembre, firmato da Tullio Carpi, dice dunque il plauso del pubblico manifestato davanti a un attore che ha interpretato il ruolo più difficile e il più discusso dell'intera rappresentazione. Questo l'interprete aveva dimostrato al pubblico genovese che aveva sentito profondamente il suo ruolo tanto che il recensore riferendosi all'aspetto interiore («abbandonata la maschera») lo fa per marcare la posa esteriore («per assumer quella tragica»). Dall'altro canto, i dialoghi hanno suscitato qualche polemica tra gli spettatori, dimostrando che «il lavoro interessò vivamente»³³³. All'opposto, Carlo Panseri, che si firma con le iniziali c.p. nel quotidiano «Il Secolo XIX» del 13 dicembre, rilascia un giudizio molto diverso: quella recita è un successo passeggero che non segnerà la storia dello spettacolo perché «passerà come moda qualsiasi»³³⁴.

La scena e gli abiti scuri svolazzanti delle attrici, descritte nelle didascalie del testo, rimangono un richiamo fondamentale al mistero della creazione che viene richiamato dal Padre. La naturalezza con la rabbia e il dolore rappresentato è un aspetto evidente della regia di Pirandello da cui non possiamo prescindere sia nell'analisi del testo, sia nelle recensioni.

La notizia viene fatta rimbalzare, anche, nell'edizione del 14 dicembre del quotidiano «Il Secolo XIX» ed è commentata così: «la commedia ha suscitato le stesse approvazioni, gli stessi dissensi, le stesse discussioni della prima sera. L'esecuzione, però, è parsa un vero capolavoro»³³⁵. Dal giudizio qui espresso come da altri ricordati negli «Annali del Teatro Italiano»³³⁶ si potrebbero risalire alle valutazioni di Carlo Panseri che si era già dimostrato piuttosto sprezzante nei confronti delle commedie di Pirandello. E ancora più negativa sembra essere la riflessione del giornalista del «Corriere Mercantile» di Genova che il 14-15 dicembre scrive: «deserta la maggior parte dei palchi, vote più file di poltrone, stipata la platea, rigurgitante il loggione»³³⁷. Penso che il pubblico genovese, invece, avesse capito la messa in scena di Niccodemi e i tentativi di creare un rapporto tra opera e pubblico. Tanto che compare

³³¹ Anonimo 1921 (14).

³³² Carpi 1921.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ A questo punto, il successo sarebbe arrivato dalle capacità degli attori, dato che non mancano gli elogi per Almirante che ha creato un «misto di grottesco e di umano efficacissimi». V. Panseri 1921.

³³⁵ Anonimo 1921 (13).

³³⁶ Gli «Annali del Teatro Italiano» del vol.1.

³³⁷ Anonimo 1921 (14).

nel giornale «Caffaro» del 13 dicembre 1921 un articolo dove i *Sei personaggi* sono segnati dal plauso del pubblico. Per la rappresentazione: «conviene tuttavia tener conto ch'essa presenta qualche difficoltà. Di ciò si ebbe iersera la riprova, poiché tra le acclamazioni altissime e prolungate non mancarono i contrasti, che più si accentuarono dopo il terzo atto, mentre la parte maggiore della folla tardava ad andarsene, per applaudire con rinnovato fervore»³³⁸.

II.6. *In scena al Teatro Carignano di Torino*

Lo spettacolo al Teatro Carignano di Torino, il 30 dicembre 1921, viene salutato come una delle novità della stagione teatrale. Il trionfo di Milano sembra ancora farsi sentire nella città sabauda pur tralasciando gli aspetti strettamente teatrali. La breve informazione, pubblicata ne «La Stampa», tende a sottolineare il genio creativo del drammaturgo capace di attirare l'attenzione della critica, considerando che furono pubblicati diversi articoli sulla *pièce*. L'allestimento di Niccodemi era in tournée da diversi mesi e la critica teatrale si riferisce alle precedenti messe in scena di cui conosceva gli esiti³³⁹. A divergere dalle impressioni positive, è il giudizio critico comparso nel giornale «La Stampa» del 31 dicembre 1921, a firma di gi.mi, dove si parla del Direttore senza una vera e propria comprensione della funzione del personaggio sulla scena. È difficile dire se il recensore abbia compreso davvero il rapporto tra finzione e realtà in Pirandello perché – si osserva – il drammaturgo era contrario all'improvvisazione³⁴⁰. Lo scrittore aveva messo al primo posto il testo teatrale dove aveva indicato persino le note di regia per far sì che venisse rispettata la sua idea originaria da parte di qualsiasi regista. In questo articolo si ritrova il punto di vista di Tilgher, che aveva imputato al Direttore-capocomico il ruolo di coordinatore della scena. Pirandello dissente da quel giudizio invitando a rivalutare il suo lavoro dopo avere rivisto in prospettiva diversa i *Sei personaggi* e aver letto il testo³⁴¹.

Il personaggio del Padre, infatti, pensa di risolvere la questione dell'incomunicabilità tra i diversi componenti direttamente a teatro. Dopo l'arrivo della Madre, della Figliastro, della sorellina e del fratellino, tutto diventa più difficile a casa. Non sono figure facili da trattare per il Direttore-capocomico che incuriosito dalla vicenda prova a diventare regista e impresario. Il disaccordo familiare rende le scene caotiche per le discussioni che fanno schierare tutti l'uno contro l'altro. I lunghi dialoghi complicano ma anche accentuano il tema del disagio esistenziale

³³⁸ m.m.m. 1921.

³³⁹ Anonimo 1921 (15).

³⁴⁰ gi.mi. 1921.

³⁴¹ Russo 1967: 428.

della ragazza e della Madre manifestato sul palcoscenico. Il recensore si accorge dei motivi della rabbia e delle preoccupazioni che sono da ricondursi al vissuto autobiografico dell'autore e alla sua fantasia³⁴².

La breve nota di Piero Gobetti, pubblicata nell'«Ordine Nuovo», invita gli spettatori a superare qualsiasi stereotipo che riconduca la discussione a ragionare sullo sforzo «compiuto dai personaggi per chiarirsi, l'ansia con cui ricordano le scene passate si realizza perfettamente in visioni or liriche, or pittoresche, or macabre addirittura, or vibranti di tragica insoddisfazione»³⁴³.

Le informazioni sui costumi e la scenografia sono poche, segno che l'interesse era rivolto al messaggio culturale che lo scrittore aveva voluto comunicare. Ciò non stupisce perché le recensioni precedenti avevano trattato questo aspetto dello spettacolo piuttosto rapidamente. Pare che gli intellettuali e critici teatrali non avessero colto il gusto estetico che era riconducibile alla seconda vita che Pirandello conduceva, di cui riferisce Anna Maria Andreoli nel libro *Diventare Pirandello*³⁴⁴. E persino quel mondo siciliano di cui si è parlato in diverse prospettive in chiave antropologica o mondana non è ricordato nelle recensioni. Le ragioni sono da ricercarsi negli allestimenti precedenti di cui si è parlato sia delle reazioni del pubblico, sia in aspetti più strettamente legati alla messa in scena. La descrizione dei costumi di scena è vaga, ma non esisteva ancora la figura della costumista; infatti, troviamo la sarta del teatro (che è una professionalità moderna). Noi interpretiamo, tuttavia, il colore e lo stile degli abiti come sistema culturale moderno che faceva parlare della contestualizzazione del racconto pirandelliano. Cappellini, mantelli, abiti venivano pubblicizzati dalle riviste e dai quotidiani sia nazionali, sia

³⁴² Nella messa in scena di Torino non venne però evitata la rissa che aveva accompagnato l'ultima parte della messa in scena al Valle. Una breve notizia, pubblicata nella sezione *Teatri – Teatro Carignano: I “Sei personaggi in cerca d'autore”* nel giornale «La Stampa» ricorda il successo italiano di Pirandello a Milano e Genova con l'opera dei *Sei personaggi*, successo però accompagnato da discussioni, polemiche e interpretazioni critiche tanto da attrarre l'attenzione degli impresari teatrali. V. Anonimo 1921 (15). Nella brevissima cronaca comparsa su «La Stampa» e sulla rivista «Il Piccolo Giornale d'Italia» non si notano differenze di punti di vista sull'allestimento: la compagnia era riuscita a catturare il pubblico, gli intellettuali e i giornalisti. Anche la redazione della «Gazzetta del Popolo» di Torino, il 30 dicembre, decide di dare la notizia dello spettacolo con gli stessi intenti degli altri quotidiani. V. Anonimo 1921 (16). Accanto a ciò, abbiamo la nota di redazione comparsa ne «Il Momento» del 31 dicembre 1921 in cui si riflette sul tentativo di Pirandello di «scarnire gli elementi costitutivi della psicologia di certi uomini». V. Anonimo 1921 (17) per il fatto che la rappresentazione del disagio esistenziale è dentro il nostro inconscio e viene esternato attraverso gli oggetti di scena (i cappellini, gli abiti, i veli ecc.). V. Verna 1985: 166. Il drammaturgo intende mostrare sulla scena «questa fatua commedia della vita [che] non conclude, né può concludere mai, perché se domani conclude, addio, è finita». V. Anonimo 1921 (17).

³⁴³ Gobetti 1922.

³⁴⁴ Andreoli 2020: 334–335.

locali. Pertanto, il drammaturgo aveva avuto occasione di vedere e considerare quegli aspetti come appartenenti alla cultura contemporanea.

Nonostante ciò, anche le aperture della stampa dimostratasi vicina a Pirandello, sembrano tralasciare i rapporti tra costume, moda e teatro, che però ritroviamo nella rivista «La Sicile illustrée» e persino ne «Il dramma». Le riviste di cultura e teatro incominciano a interessarsi di moda e decidono di pubblicare immagini di abiti femminili di sartorie anche dedicando qualche articolo al rapporto teatro, costume e moda. La risposta è che la rivista femminile «Lidel», 15 febbraio del 1923, che pubblica articoli di abbigliamento, di cultura e di stile, propone ai lettori un interessante profilo letterario di Pirandello, esaltandone la figura. Però nelle recensioni della messa in scena al Teatro Carignano non si parla mai dei costumi. Per spiegare la mia sorpresa di fronte al disinteresse della critica, cito uno scritto del drammaturgo siciliano pubblicato ne «Il Momento» di Torino il 1° giugno 1905 dove si parla del trucco e degli abiti di scena. Sebbene l'attore sia in grado di entrare nel personaggio che il regista e il drammaturgo gli assegna, esistono delle ragioni che ostacolano la recitazione. «A questo inconveniente si ripara, almeno in parte con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione»³⁴⁵. Il trucco ha aiutato l'attrice a dare profondità a certe espressioni durante la recitazione. In più, il discorso sul trucco richiama la variante del testo del 1923 dove Pirandello introduce il termine trucco per definire meglio il dialogo.

Nella prima edizione, comunque, era già presente il problema della verosimiglianza dell'attore che si poteva risolvere con il trucco. Il capocomico pronuncia una battuta piuttosto vicina al discorso appena enunciato:

IL DIRETTORE (*troncando, spazientito*). Ma si rimedia col trucco, si rimedia col trucco, caro signore, per ciò che riguarda la figura! (Pirandello 1921: 74).

Sorprende che non si facciano considerazioni sulla scenografia giacché il pubblico vedeva le corde o altri oggetti di scena in palcoscenico. Sennonché tutto riconduceva alla realtà del teatro prima del debutto quando si vede l'intera scena allestita e le luci sono in sintonia con le parti recitate. Infatti, le scale, le tende e le sedie erano nascoste dietro il fondale e potevano essere portate in palcoscenico dalle quinte piatte. E gli spettatori quasi percepivano i cambiamenti più profondi dell'ambientazioni se erano previsti dal testo o dal capocomico. D'altro canto, il discorso sull'allestimento torinese o degli altri teatri è riconducibile al problema dell'illustrazione delle parole di un testo che Pirandello utilizza nelle note di regia per

³⁴⁵ Pirandello 1905: 278.

rendere reale la scena. Così, l'idea di un palcoscenico disadorno non è casuale e permette al drammaturgo di dare voce alle sue idee sull'impossibilità di trovare davvero una continuità tra le immagini degli illustratori e la parte verbale del testo. Nelle recensioni emerge la riflessione del drammaturgo su alcuni aspetti legati sia al teatro moderno, sia a quello del passato. L'opera aveva una fitta intelaiatura di notizie rivolte strettamente all'allestimento, ma allo stesso tempo mostrava di ignorare qualsiasi rimando alle fantasiose escogitazioni scenografiche di una tradizione italiana capace di utilizzare la prospettiva oramai decaduta. Nemmeno si fa cenno al superamento dell'allestimento della scena in chiave romantica, quale realizzata ad esempio da uno scenografo di Verdi, o dai fondali del Piranesi, o ai rapporti tra scena e pittura italiana trattati da Giovanni Grandi. Davanti ai grandi nomi del teatro la stampa torinese tace³⁴⁶. Pare che scriva sulla scia delle passate rappresentazioni e non su quello che vedeva.

Diverse le testate giornalistiche che riportano giudizi positivi sulla compagnia di Dario Niccodemi. Si legge nella «Gazzetta del Popolo» che in grazia degli interpreti la così detta realtà di Pirandello è stata accolta con applausi.³⁴⁷ Interpreti diligenti e intelligenti, quelli della *pièce*. Prima fra tutti Vera Vergani, come ha voluto del resto ricordare anche Bontempelli. Invece, il giornalista de «Il Momento» che titola il suo articolo *Le novità al Carignano. "Sei personaggi in cerca di autore. Commedia da fare di Luigi Pirandello"*, si sofferma sull'interpretazione degli attori fornendo una chiave di lettura della Figliastrà³⁴⁸. L'atmosfera simbolica della scena accese comunque una discussione tra critici e intellettuali perché i sentimenti erano messi da parte in favore della ragione. Si dice che Pirandello non era riuscito a fare evolvere i personaggi femminili, e ovviamente, non modifica nemmeno la sofferente Figliastrà che rimaneva la stessa per tutte le tre parti³⁴⁹.

³⁴⁶ La critica di Roberto Papini era rivolta alle coreografie dei balletti russi che sembravano arrivati in Italia per «insegnarci come si dipingano scene e si danzano pantomime in accordo con la pittura e con la musica moderna, dopo che i russi avevano appreso quell'arte dagli scenografi e dai coreografi nostri che in Russia avevano fatto furore». Lo storico dell'arte discute persino in «Emporium» del 1922 sull'influsso di Appia e di Craig nella tradizione italiana poiché l'Italia è «terra classica della scenografia e della coreografia». V. Papini 1922: 356–360. Sino al punto che Piero Gobetti ne «L'ordine nuovo» scrive sul personaggio di Rosetta che «alterna mirabilmente lo spostamento esausto che spesso domina la sua volontà creatrice con i tentativi esterni di ironia e di imprecazione: e la fine dell'opera ha veramente in lei, come era necessario, la sua misura e la sua logica di esaurimento». V. Gobetti 1921.

³⁴⁷ Anonimo 1921 (18).

³⁴⁸ Anonimo 1921 (17).

³⁴⁹ Leonardo Sciascia coglie il motivo delle perplessità del pubblico e della critica del passato: il drammaturgo toccava, attraverso la parola, l'inconscio delle persone. V. Sciascia 1953: 11. E all'inizio tutto sembrava inspiegabile perché la vicenda era molto diversa dal repertorio francese e italiano in circolazione in quegli anni. Niccodemi ebbe, dunque, il riconoscimento della stampa italiana e internazionale che pubblicò recensioni sulla messa in scena dell'opera pirandelliana da cui

II.7. *La messa in scena alla Fenice di Venezia*

La compagnia di Niccodemi andò in scena anche al Teatro La Fenice il 9 dicembre, alle ore 21.00 (v. Appendice 28). L'articolo comparso nella «Gazzetta di Venezia» del 1922, che recensisce la serata, è sprezzante. La redazione intende discostarsi dagli entusiasmi che stavano accompagnando la tournée del capocomico perché considerava di moda il lavoro del drammaturgo.

Nell'articolo del «Gazzettino» di Venezia del 10 dicembre non si affronta solo il problema filosofico nei dialoghi durante la recitazione, ma anche il problema della messa in scena e della scenografia che sono due aspetti importanti nei *Sei personaggi* per la formazione del testo. Il sommo artificio che sorresse il meccanismo scenico, anziché appoggiarsi alla finzione di una battaglia di sentimenti e di passioni, si appoggia alla finzione di una battaglia di idee. La satira del giornalista, che ha scritto la breve notizia, aggiunge: «la concezione generale della commedia, veramente esemplare, rivelò d'altro canto nuovamente la perizia di direttore e lo spirito fraterno della collaborazione che Dario Niccodemi mette al servizio degli autori siciliani»³⁵⁰. Il corrispondente nota che la malinconia ha dei toni naturalisti per la ricerca della realtà tramite la scrittura del copione di scena per il Direttore-capocomico. Pertanto, il drammaturgo è andato al di là della poetica del vero con i dialoghi che riportano l'attenzione più di una volta sul tema «finzione o realtà» che tocca con maggiore intensità il recensore.

Sorprende che la segnalazione voglia considerare gli aspetti strettamente psicologici e considera l'infanzia come momento mitico e di purezza, ma non esistono espressioni che ricordino quel momento profondo di tentazione e di desiderio da parte del Padre per la bambinetta. Forse è l'opposto perché la ragazzina ricorda quell'incontro con disgusto. La battuta della Figliastro in scena è piuttosto forte: «Eh, altro! Piccina piccina, sa? con le treccine sulle spalle e le mutandine più lunghe della gonna — piccina così — me lo vedevo davanti al portone della scuola, quando ne uscivo. Veniva a vedermi, come crescevo...» (Pirandello 1921: 39). Poiché emerge il travaglio spirituale del personaggio, che non si placa, i ricordi tormentano inesorabilmente i pensieri. L'autocritica del Padre non è virtuosa, perciò non convince lo spettatore³⁵¹.

emergevano, però, anche, la sua sensibilità e le sue qualità registiche. V. Zappulla–Muscarà 2021: 285–286.

³⁵⁰ Anonimo 1922 (25).

³⁵¹ Un richiamo alla drammaturgia di Goldoni, invece, avviene indirettamente nella recensione del «Gazzettino» di Venezia del 13 dicembre 1922. Non è diretto il ricordo del metateatro, ma il pensiero del critico che ha redatto l'articolo dopo la messa in scena, ha condotto il ragionamento velatamente

II.8. *Il pubblico del Teatro Argentina*

La messa in scena al Teatro Argentina di Roma dopo circa due anni dal debutto al Valle ottiene un'altra risposta dal pubblico in sala. Le critiche teatrali elogiano il lavoro di Pirandello che appare originalissimo, non dimenticano di parlare delle novità e del pubblico che il 9 maggio del 1921 condivisero le scelte registiche di Niccodemi.

Pirandello riscatta il suo lavoro di scrittore la serata del 1 marzo del 1922 perché le parole di elogio dei *Sei personaggi* sono pubblicate in diverse testate giornalistiche. Si descrive l'appuntamento teatrale come un vero e proprio «avvenimento» per la città di Roma. Il teatro registra il tutto esaurito forse per il fatto che la commedia aveva fatto il giro di diversi teatri italiani dove lo spettacolo aveva accolto il plauso degli spettatori. Dunque, una reazione del pubblico romano forse all'insuccesso delle prime rappresentazione al Valle.

Il critico, che recensisce la serata e si firma solo con le iniziali g.m. nel quotidiano «Il Popolo Romano», osservò bene l'atteggiamento del pubblico romano e scrisse: «spettatori intelligentissimi, quelli dell'Argentina, iersera – certo: ma, crediamo, spettatori che così come moltitudine, si avvicinarono all'opera pirandelliana più con l'istituzione che con l'intelletto»³⁵². Dunque, gli spettatori si comportarono diversamente rispetto alla prima serata al Valle e dimostrarono una apertura maggiore e un'accoglienza diversa.

La Compagnia di Niccodemi aveva potuto meglio definire alcuni aspetti della recitazione degli attori e della regia³⁵³ (v. Appendice 15). Pertanto, prima di ritornare a Roma, gli attori avevano maturato nuove esperienze che giovarono alla produzione di Niccodemi³⁵⁴.

II.9. *La fantastica Vera Vergani*

Le principali recensioni teatrali tra il 1921 e il 1922 attribuiscono a Vera Vergani dei meriti particolari per l'intensità e la «rigorosa drammaticità» dell'interpretazione dello scabroso

alla riforma della commedia («sul palcoscenico di teatro di prosa un mattino fervono le prove quando al direttore capocomico si presentano in carne e ossa sei personaggi di un dramma balzati vivi»). Le soluzioni registiche, pensate da Niccodemi, catturano l'interesse del pubblico perché riescono ad orientare la visione dello spettacolo. «Teoricamente la commedia è un modello: in essa sono scene stupende per vigore tragico e umano». «La messa in scena, quindi, ebbe ripetute chiamate qualche volta leggermente contate da «isolate zittii». V. Anonimo 1922 (27).

³⁵² g.m. 1922.

³⁵³ Stefano Pirandello ricorda che la compagnia provò a lungo – forse quindici giorni – a differenza di altri spettacoli che venivano allestiti in breve tempo.

³⁵⁴ Teche RAI – Wikiradio – *Teatro – letteratura – spettacolo* – RADIO TRE. Intervista a Masolino D'Amico. Occorre ricordare che Luigi Almirante era l'attore con più esperienze e diresse le prove poiché Niccodemi era stato spesso assente prima del debutto del 9 maggio 1921.

personaggio della Figliastra. Il Teatro Manzoni era infatti gremito e assistette alla commedia di Luigi Pirandello con un atteggiamento diverso rispetto alla capitale³⁵⁵ (v. Appendice 12). Negli articoli si segnala il personale successo dell'attrice e il costante tentativo di perfezionamento che contraddistinguono il suo lavoro a teatro. E tutte le critiche analizzate riportano giudizi positivi sulle sue capacità e nessun articolo è in disaccordo con quanto espresso da altri intellettuali sul suo impegno di attrice³⁵⁶.

Le lunghe tournées per le messe in scena dei *Sei personaggi* decretarono il suo successo, facendone una delle interpreti più «amate degli anni Venti» in Italia. La sua recitazione contagiò il pubblico e la critica tanto che Fausto Maria Martini riconobbe, alla prima del Teatro Valle, il merito della riuscita dello spettacolo³⁵⁷. Oggi è considerata tra le più importanti interpreti italiane di quel momento per le doti intellettive e di mediazione nella parte della Figliastra tradurre i dialoghi filosofeggianti e il finale tragico della storia in linguaggio scenico complesso. La luce accesa in palcoscenico, il nero dell'abito indossato dalla ragazza, i capelli raccolti nel copricapo e il viso truccato danno un'aria misteriosa al personaggio. Le reazioni del pubblico e le interpretazioni degli attori hanno forse indotto Pirandello nella sistemazione di alcune parti dei *Sei personaggi*. La critica ha cavalcato questa ipotesi da diversi anni visto che il testo fu pubblicato qualche mese dopo la prima al Valle³⁵⁸. L'anticipazione della data di stampa a luglio, tuttavia, escluderebbe le suggestioni esercitate dalla Vergani da possibili influenze sull'autore,

³⁵⁵ Anonimo 1921 (12).

³⁵⁶ Il debutto a teatro della Vergani con una partecina avvenne nel 1912 nella commedia *Le distrazioni del signor Antenore* nella compagnia veneziana di F. Benini (v. Appendice 166); v. Anonimo 1926 (59).

Le sue capacità furono a lungo applaudite in diversi allestimenti come all'Olympia nel dramma in tre atti *L'Invasore* di Annie Vivanti. Ruggeri, che era tra gli spettatori, rimase affascinato dalla sua interpretazione. Così cercò di convincerla ad assumere il ruolo di prima attrice nella sua compagnia (dove lavorò dal 1916 al 1920). Prima di interpretare la Figliastra nei *Sei personaggi*, lei si esibì con un repertorio molto vario di autori antichi e moderni (tragedia, grottesco, teatro classico ecc.) e lavorò nel cinema, riuscendo ad accrescere il clamore intorno a lei. L'attrice fu scrittura per tre anni dall'Unione Cinematografica Italiana. Nel 1920, la Vergani lascia la compagnia di Ruggeri e si prepara, dopo un periodo di riposo, a entrare nella compagnia drammatica di Niccodemi. V. Simoni 1952: 359.

Nell'intervista di Francesco Di Donato, l'attrice ricorda che il capocomico era stato il suo «grande maestro. Oggi pochi lo ricordano. Ma lui è stato un vero genio nel teatro italiano» (v. Appendice 237k); v. Di Donato 1988. La rivista di moda e di costume «Lidel» esalta l'attrice, pubblicando delle fotografie dove indossa degli abiti eleganti per la stagione milanese del 1925 nella compagnia di Niccodemi.

³⁵⁷ Martini 1921.

³⁵⁸ Annamaria Andreoli nei seminari dell'Istituto di Studi Pirandelliani e per la drammaturgia contemporanea *Cantiere Pirandelliano. Lettere, copioni, manoscritti inediti* del 27 ottobre 2023 ha fornito una informazione diversa sul mese di pubblicazione dei *Sei personaggi*. Secondo la studiosa sarebbe avvenuta nel luglio 2021, contrariamente a quanto è stato indicato dalla critica che proponeva settembre.

mentre l'interpretazione canonica della critica del passato che ha indicato settembre indurrebbe a pensare a qualche legame nella costruzione del personaggio della Figliastra.

L'attrice era riuscita a mostrare tutte le spigolosità del carattere della ragazza ferita psicologicamente dalla vita o dalle logiche dell'utile restituendo le vibrazioni del personaggio pirandelliano³⁵⁹. La Vergani interpretava il ruolo di una ragazza «sfrontata, spavalda, impudente e impudica e bella nelle vesti della fanciulla sciagurata, dando una di quelle prove che non si dimenticano»³⁶⁰. I diversi punti di vista della critica consentono di considerare la sua carriera in chiave mitica perché si è cercato di guardare alle sue capacità attoriali. L'attrice riesce a rimanere per tutto il tempo della recitazione in quello stato di irrequietezza che si avverte nella lettura del testo. La convivenza con Pirandello non fu tra le più facili perché la condizione di frustrazione familiare e il desiderio di rivalsa sulla critica lo inducevano ad essere duro, aspro e corrosivo anche con i collaboratori e con la compagnia di Niccodemi³⁶¹.

La svolta definitiva per l'attrice avvenne, invece, con i *Sei personaggi*. Da allora fu considerata una delle più importanti interpreti pirandelliane del momento per le doti intellettive³⁶². Va da sé ricordare che l'attrice chiese a Pirandello di interpretare il ruolo della prima protagonista della commedia, senza però cogliere subito tutti i passaggi del testo, come ricordò in alcune interviste, forse per la sua giovane età³⁶³.

Comunque, l'attrice era riuscita a mostrare tutte le spigolosità del carattere della ragazza, restituendo le vibrazioni del personaggio pirandelliano³⁶⁴. Non si sarebbe dimenticata di entrare nel ruolo della giovane sventurata³⁶⁵. La luce accesa in palcoscenico, il nero dell'abito indossato

³⁵⁹ Bontempelli 1921.

³⁶⁰ Praga 1921.

³⁶¹ Pirandello A. 2005: 319.

³⁶² Nelle lettere inviate al Figlio Stefano da Roma, lo scrittore confida la sua preoccupazione per l'interpretazione dell'attrice nell'opera *Il giuoco delle parti* al Teatro Quirino: «forse, provando e riprovando, riuscirà a cavar dalla Vergani una almeno mediocre figurazione del difficilissimo personaggio di Silia Gala» (29 dic. 1918). Purtroppo, la messa in scena non venne accolta positivamente dagli spettatori romani: «So d'aver fatto un lavoro serio, e tutto questo rumore non mi ha turbato affatto» (7, dic. 1918). V. Pirandello A. 2005: 319; 329.

³⁶³ Teche RAI – *I personaggi sono le sole verità* del 1970. Invece, il giudizio di Gramsci sull'interpretazione della Vergani al Carignano di Torino, pubblicato nel quotidiano «Avanti!» nel 1919 è diverso. L'intellettuale riconobbe all'attrice capacità interpretativa, nonostante avesse notato delle incertezze nella recitazione che non ha inficiato, però, la messa in scena. Tanto che il suo personaggio era risultato persuasivo ai suoi occhi di intellettuale seduto in sala a guardare lo spettacolo. V. Gramsci 1919.

³⁶⁴ Bontempelli 1921.

³⁶⁵ Praga 1921.

dalla ragazza, i capelli raccolti nel copricapo e il viso truccato le aveva conferito un'aria misteriosa e impudente³⁶⁶.

Al *make-up*, invece, veniva affidato il messaggio culturale dell'emancipazione, della libertà e dell'indipendenza economica. Nella fotografia dell'Archivio privato di Elisabetta Montaldo, Vera è pallida con le sopracciglia molto sottili e arcuate, sguardo intenso accentuato dall'uso di una matita nera o del *khol*. Le labbra, piccole e a forma di cuore, rappresentano l'unica nota di colore in tutto il viso che l'immagine in bianco e in nero purtroppo non riesce a fare emergere con chiarezza. L'attrice non parla del *look* nelle interviste, ma non essendoci un costumista a teatro, tutto induce a pensare che sia stata lei a scegliere³⁶⁷.

La brillante interpretazione della Figliastro fu particolarmente ammirata dal pubblico bresciano «che nel corso della stagione essa ha avvinto, commosso nelle molteplici sue

³⁶⁶ Bontempelli la considera l'attrice perfetta per interpretare il carattere complesso della Figliastro perché l'interiorità del personaggio – dolente, aspra, smaniosa e disperata – si sovrapponeva al suo ferito «sentimento primordiale di donna e di fanciulla; magnificamente commisto di umano e di bestiale». V. Bontempelli 1921. E la Vergani conferisce un significato enigmatico al personaggio perché si trasforma in una donna che elargisce piacere a pagamento. La Figliastro, ammalatrice e inquietante, è presentata dall'artista con volto bianco, quasi grottesco, dispensatrice di morte, in modo che si veda l'aridità dei sentimenti che le permettono di sopravvivere. Nella rivista «La Sicile illustrée» N. II, anno IV del 1909, con testi in tedesco, inglese e francese (su vita mondana, cultura, bellezza, turismo d'élite), furono pubblicati articoli di costume e di moda. L'abito indossato dalla Vergani al Teatro Valle ricordava le tendenze di moda ispirate da Roman Petrovič Tyrtoŭ, detto Erté, che creava degli abiti ispirati al mondo antico. I materiali utilizzati dallo stilista erano preziosi perché servivano a creare delle figure femminili tentatrici come è del resto la Figliastro: «bellissima, vestita a lutto anche lei ma con vistosa eleganza» (Pirandello 1921: 13). Del resto, Erté era particolarmente famoso per i costumi indossati dalle attrici sui palchi di Broadway e di Parigi, mentre Dolly Tree, disegnatrice inglese, creava diversi abiti per gli allestimenti francesi, inglesi e americani.

³⁶⁷ L'attrice aveva una personalità forte e coraggiosa. La nipote dell'attrice Elisabetta Montaldo, nell'intervista per il programma *Il segno delle donne* – RAI Storia (2020), cita un episodio curioso che accadde tra Vera e Emilio Sommariva. Invitata a posare per qualche scatto, decise di coprirsi con una tenda invece di indossare degli abiti che non le piacevano (fig.13). Non soltanto per il gusto estetico si atteggiava a diva della scena, ma per il fatto che possedeva un carattere forte non avrebbe indossato nulla se non avesse incontrato il suo gusto e il suo stile. V. Teche RAI [RAI STORIA] Spagnoli 2020. L'attrice è invitata ad indossare abiti eleganti da case di moda italiane che intendano pubblicizzare la nuova collezione nelle riviste di costume (v. Appendice 48). La posa della Vergani, che mostra l'abito delle Sorelle Testa, induce a pensare al costume di scena descritto nel testo teatrale visto che la foto mostrava l'eleganza dell'indumento descritto nelle didascalie (v. Appendice 28); v. Mag 1922:23. Comunque, la Vergani era tra le attrici più eleganti del teatro italiano (fig.14). Il costume da lei indossato era stato scelto forse dal suo guardaroba personale così come fece Almirante per la giacca nera di scena. Tuttavia, prima del debutto, gli indumenti indossati dagli attori erano controllati da Pirandello e da Niccodemi.

La Vergani si trova, inoltre, a recitare con un altro divo Luigi Cimara amato dal pubblico per l'eleganza. L'attore divenne famoso negli anni Venti, anche, per il suo corredo teatrale raffinato perché impreziosito da accessori sfavillanti come portasigarette d'oro e orologio spesso abbinati al frac. V. Vergani 1999: 170. L'attore è considerato il più raffinato del palcoscenico dalla rivista «Il Loggione» che ha pubblicato una breve notizia nel 1927 in cui si sottolinea la sua eleganza. V. BAU–BAU 1927: 15.

interpretazioni tutte sorrette e ispirate a uno scrupoloso senso d'arte e ad un così affascinante sentimento di squisita femminilità»³⁶⁸. Gli spettatori del Teatro sociale videro in Vera gli accenti di una passione intensa che prorompevano in diverse «sensibilità femminili»³⁶⁹. Il pubblico dei teatri di tutta Italia stravedeva per lei, per la sua forza di innovazione, la rottura degli schemi e l'essere pioniera di un nuovo linguaggio della donna artista nel mondo dello spettacolo. E gli addetti del teatro organizzarono persino una serata in suo onore precedente alla messa in scena dei *Sei personaggi* a Brescia³⁷⁰.

³⁶⁸ Anonimo 1921 (9).

³⁶⁹ Anonimo 1921 (8).

³⁷⁰ La rivista «Corriere dell'Arte» dedica all'attrice e a Dario Niccodemi la copertina del 15 dicembre 1926 (n. 2) in dove notiamo una figura elegante che richiama i ritratti di Ubaldo Oppi. Nel 1930 dal palcoscenico di Milano saluta il suo pubblico per l'ultima volta prima di ritirarsi a Procida. «Quando mi sono sposata – dice Vera – decisi di chiudere col teatro e col successo mondano» (v. Appendice 237k); v. Di Donato 1988.



Figura 13. Fotografia di Vera Vergani Fondo Sommariva. Biblioteca Nazionale Braidense di Milano



Figura 14. Ritratto di Vera Vergani. Archivio Dario Niccodemi di Livorno.

II.10. Le regie di Dario Niccodemi. I «Sei personaggi» al Teatro Cervantes

La produzione pirandelliana è vista come alternativa alle stagioni di prosa o di lirica, tanto dai piccoli teatri italiani quanto dai teatri internazionali. Dario Niccodemi aveva lavorato a Buenos Aires come critico cinematografico e teatrale³⁷¹ (fig. 15).

La messa in scena dei *Sei personaggi* al Teatro Cervantes di Buenos Aires l'8 agosto 1922 è da considerarsi importante per lo studio della ricezione del teatro pirandelliano³⁷². Nonostante che il testo teatrale fosse già stato tradotto da Gustavo Villatoro (Messico 1921), e recensito con un articolo di Miguel de Unamuno y Jugo. Nicodemi mantenne i *Sei personaggi* in cartellone per quattro stagioni in Italia (1922-23, 1923-24; poi, con Ruggero Lupi nella parte del Padre, nel 1924-25 e nel 1926-27) e a Montevideo, Buenos Aires e Madrid³⁷³.

Nella rivista «Lidel», 15 ottobre 1921, è pubblicato un interessante articolo, firmato da Mario Ferrigni, sull'incontro tra Niccodemi e la Vergani. Il critico parla della modernità del capocomico, che è celebrato, anche, dalla stampa argentina. Con acuta ragione Niccodemi ha cercato di tirare fuori dagli attori con cui collaborava il meglio della loro arte: affinché il «quadro scenico – inteso nel suo senso più ampio»³⁷⁴ diventasse vitale (fig. 16), (v. Appendice 13).

La messa in scena a Buenos Aires rappresenta, infatti, un'occasione per potersi riscattare dai primi suoi lavori di critico emigrato, ancora titubante sulla strada da seguire. In due o tre momenti del suo soggiorno nel Sud America, ricordati nel libro *Tempo passato*, Niccodemi è perplesso sul suo lavoro di drammaturgo. Occorre svecchiare le abitudini delle compagnie di teatro di cui parla in ordine alle scelte degli attori e allo stesso ambiente. Basterebbe ricordare la Prima Parte del testo pirandelliano per cogliere il carattere conservatore della recitazione in mano a certi impresari che pensavano agli incassi più che agli spettacoli. Nei teatri più importanti si rappresentavano le opere di Ibsen, Holberg, Molière, Dumas figlio emulo di Dumas padre da cui i palcoscenici non potevano prescindere. «All'epoca, inutile dirlo, Luigi Pirandello, Rosso di San Secondo ed altri minori, ma illustri, non erano ancora nati al teatro»³⁷⁵.

³⁷¹ Inizia a scrivere per le attrici Blanca Podesta e Maria Guerrero nel 1920.

³⁷² Pellettieri 2002: 545. Niccodemi ritorna in Argentina, anche, nel 1923 e nel 1928. Si deve riconoscere che il suo lavoro portò all'attenzione della stampa le commedie di Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Ciascuno a suo modo*.

³⁷³ D'Amico A. 1993: 637.

³⁷⁴ Ferrigni 1921: 44.

³⁷⁵ Niccodemi 1929: 7. Si vedano per le messe in scene di Baty: Rosalba De Amicis, *Teatro e Storia*, <https://www.teatroestoria.it/materiali/baty.pdf> e Bibliothèque Nationale de France: *Catalogo delle rappresentazioni di autori francesi* <https://catalogue.bnf.fr>. Marco Praga ricorda nelle Critiche teatrali del 1928 che Niccodemi e la Vergani assistettero allo spettacolo della Maya di Simon Gantillon a Parigi, il 2 maggio del 1924. L'opera fu rappresentata, anche, a Milano al «Teatro Eden» l'11 dicembre

Niccodemi conosceva la realtà francese perché aveva lavorato per Gabrielle Réjane, diventando suo amante (figg.17, 18). Le traduzioni o gli adattamenti dei testi di cui si occupa Niccodemi per l'attrice hanno un impianto scenico e recitativo adatto persino ai teatri italiani. Ciò sebbene la domanda culturale di teatri pubblici e privati si fosse notevolmente impoverita per la reazione futurista³⁷⁶.

Il giornalista del quotidiano «La Razón» di Buenos Aires, l'8 agosto, considera originale il lavoro di Pirandello di cui ha sentito parlare. Il Teatro Cervantes, inaugurato nel 1921, era interessato ad una programmazione all'avanguardia e per questo individua le nuove proposte teatrali da mettere in scena: «Aquí no se ignoraba este título discernido por la crítica de su país»³⁷⁷ (v. Appendice 21). Sia il titolo dell'opera sia la notorietà del commediografo promettevano al pubblico argentino un appuntamento d'eccezione. Nel 1922 incomincia il consolidamento di Pirandello come punto di riferimento per la modernizzazione teatrale a livello internazionale³⁷⁸.

Le prime messe in scena del 1921 e del 1922 dei *Sei personaggi* attirarono l'attenzione della critica militante e del grande pubblico perché il drammaturgo aveva proiettato sull'arte

1927 dagli attori dello Studio degli Champs–Elysées che, diretti da Gaston Baty, riproposero le innovazioni del regista, ottenendo il plauso del pubblico italiano.

³⁷⁶ I divisionisti lombardi, che furono rinnovatori audaci, organizzando una mostra nel 1910 a Milano suscitavano clamori o esaltazioni. Lo stesso per il linguaggio di Diego Martelli, che viene quasi dimenticato, ripreso sono nel 1908 nel volume di Vittorio Pica *Gli Impressionisti francesi* del 1908. All'inizio del secolo, la cultura artistica e scenografica venne confinata nell'ambito di un angusto provincialismo difficile da svecchiare, perché i diversi tentativi di rinnovamento vennero smorzati dalla corrente del «Novecento» che perseguiva finalità opposte all'apertura verso olttralpe. Invece, con l'entrata in scena di Pirandello cambia il repertorio, con opere che hanno come sfondo il conflitto sociale innescato all'interno della famiglia per motivi economici e psicologici. Nell'articolo comparso nella rivista «Nosotros» nel 1923, Giuseppe Prezzolini discute le ragioni della poetica di Pirandello difficile da comprendere per il pubblico. Il critico sostiene che nei dialoghi si ritrova la riflessione esistenziale dell'autore, ma non in chiave filosofica visto che il suo sguardo traduce la realtà. V. Prezzolini 1923 (1): 41–47. Unica voce apportatrice in Italia dei fermenti innovatori relativamente a contenuti e tecniche rappresentative, è quella di Virgilio Talli, che infranse alcune tradizioni già col rifiuto di ricoprire al contempo il ruolo di capocomico e di attore. V. Capecchi 1980: 148.

La compagnia di Talli era la più sensibile alle sperimentazioni sia nella regia, sia nella recitazione. E seguendo l'esempio del capocomico fiorentino, al Teatro Cervantes Niccodemi fece recitare attori non figli d'arte, ma interpreti diventati famosi grazie al consenso del pubblico e della critica. Dall'altro canto, il drammaturgo interpreta la realtà del mondo esterno attraverso due situazioni sceniche: la prima quando il personaggio avverte il disagio, mentre la seconda dove si capovolge la situazione drammatica in umoristica. Sennonché il pubblico condivide il patimento dei personaggi pur vivendo a teatro un'esperienza emotivamente forte (v. Appendice 36). Inoltre, la stessa rivista argentina, il 1° settembre 1923, pubblica, anche, un altro articolo di Alfredo A. Bianchi sulla poetica di Pirandello. Il critico cerca di sottolineare il rapporto tra fantasia e poetica romantica vista la storia romanzata del Padre che si incontra con la Figliastro nel retrobottega di Madama Pace (v. Appendice 37); v. Bianchi 1923: 237.

³⁷⁷ Anonimo 1922 (8).

³⁷⁸ Dubatti 2021: 123.

drammatica e sulla recitazione il suo desiderio di anarchia e non conformità alla politica economico-sociale³⁷⁹. Dopo la rappresentazione, «La Nación» pubblica un articolo in cui si parla della scenografia: «los conflictos y problemas de la creación dramática, la distancia que va de la concepción a expresión y la ejecución escénica»³⁸⁰. Le intuizioni del corrispondente suggeriscono i nuovi orientamenti dello spettacolo che ricercava un linguaggio nuovo per mostrare alcuni aspetti del mondo non come realmente era, ma come era vissuto. Questa idea, già sviluppata in certe scenografie futuriste, è condivisa dal drammaturgo che nelle didascalie definisce un linguaggio dei colori teatrali (p. es. gli abiti neri) che è acromatico perché le luci sul palcoscenico sono bianche (si vedano le didascalie sull'illuminazione su tutto il boccascena e in sala). Il giornalista interpreta la scenografia, partendo dai significati dell'ambientazione in cui si inscena la vicenda. Quei mobili descritti da Pirandello nelle didascalie che ogni spettatore o critico vede sul palcoscenico prima dell'inizio dello spettacolo. Dunque, le prime impressioni nascono da quella costruzione della cornice che l'autore e il regista insieme hanno costruito.

Il recensore coglie, inoltre, la forza espressiva della parola pirandelliana che è contenuta nella poetica sull'umorismo: «Todo esto en una pieza que participa de lo trágico y lo cómico y que constituye sin duda alguna un esfuerzo que tiene mucho de genial»³⁸¹. Il fatto è che la storia si riferisce al primo incontro tra il Padre e Figliastro. Mentre la commedia prende a snodarsi, sei i personaggi incominciano a teatro a rappresentare il loro vero dramma interiore che è sempre vivo e presente. Il senso tagico della storia marca il segno di una lenta trasformazione drammaturgica³⁸².

³⁷⁹ Biblioteca «Mozzi Borgetti» di Macerata – Fondo Manoscritti, Ms. 1397 c. 62. Testo dattiloscritto di Vincenzo Machella. Nel quotidiano «La Nación», Buenos Aires, 11 agosto, si segnala la novità e l'originalità dell'opera pirandelliana, oltre a sottolineare la notorietà del drammaturgo in Italia. Quindi, il critico rimarca che i lettori, essendo stati incuriositi dal *battage* pubblicitario, vedevano uno spettacolo originale. V. Anonimo 1922 (10). Le esigenze di rinnovamento della scena erano sentite anche in Spagna che Niccodemi visiterà nella stagione 1923–1924 (v. Appendice 22). Giuseppe Prezzolini commenta nella rivista «L'Italia che scrive» la modernità del teatro dell'agrigentino che è l'unica forma della quale «convenga parlare» (v. Appendice 23); v. Prezzolini 1922: 141.

³⁸⁰ Anonimo 1922 (10).

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Nella recensione di Nunzio Greco, pubblicata ne «Il giornale d'Italia» nel 1922 sullo spettacolo dell'8 agosto, si sostiene che il pubblico «non ha compreso – figuratevi che ha riso discretamente – nelle prime scene dell'ultimo atto, quando il padre protesta ancora una volta contro il tentativo di riproduzione teatrale della sua personalità e dei suoi dolori» (v. Appendice 18). Il critico interpreta in chiave personale l'effetto di alienazione dei personaggi che nasce dall'egoismo e dal senso di oppressione della coppia. Greco appare contrario ai «precedenti morali e filosofici» che non hanno opportuni collegamenti con la discussione degli attori in palcoscenico. V. Greco 1922. Pur non essendo sempre evidente la distinzione tra attori e autore, visto che si sovrappone al ruolo del Direttore–capocomico quello di Pirandello, si riconosce che i *Sei personaggi* hanno significati universali perché rinnovano le vecchie formule del teatro. V. Dagna 2006: 103.

La compagnia di Niccodemi continua poi la tournée in Portogallo e in Spagna dove l'opera di Pirandello raccoglie il plauso del pubblico. Diverse opinioni si erano formate intorno all'autonomia del personaggio e alla visione umoristica del finale. Nella penisola iberica, il debutto dei *Sei personaggi*, il 22 dicembre del 1923, a Madrid al Teatro Princesa, era stato preceduto dal *Il berretto a sonagli* al Teatro Goya di Barcellona con risonanza. L'opera andò in scena in castigliano (traduzione inedita di testo Salvador Vilaregut)³⁸³.

Alla rappresentazione di Niccodemi in lingua italiana al Teatro Princesa e poi al Teatro María Guerrero parteciparono «il fior fiore degli intellettuali madrileni già fortemente incuriositi dal successo clamoroso dell'opera ai *Champs-Élysées* di Parigi»³⁸⁴. La redazione della «España» del dicembre 1923 dedica a Pirandello un articolo sul suo teatro «inverosímil, que no respondía a la realidad, que era pura metafísica en acción»³⁸⁵. Nella descrizione delle vicende sceniche si affrontano, altresì, temi strettamente legati alla recitazione, come la brillante interpretazione della Vergani che continua a conquistare il pubblico dopo le messe in scena in Italia, in Sud America e in Spagna, come ugualmente in Portogallo, esattamente al Politeama di Lisbona (v. Appendice 38). L'articolista dice dell'attrice: «la agudeza dramática con que va pasando de los movimientos descompasados, absurdos, como recién salidos de la nada, del primer acto, a la línea más reposada, al pensamiento más concreto; del vago instinto, a la voluntad, hacen de su creación un acierto insuperable»³⁸⁶. E quindi la rappresentazione aveva emozionato il pubblico, malgrado qualche ombra fosse caduta sui *Sei personaggi* per la complessità del testo. Infine, il successo suscitò l'interesse della critica, anche, a Santiago dove la compagnia Olona rappresentò l'opera pirandelliana nell'ottobre 1924 (v. Appendice 46).

La bizzarria delle opere di Pirandello è citata dal gruppo degli Attori che interpretano un'opera del drammaturgo: come viene riportato nel quotidiano argentino: «concibe que un personaje de teatro, que es un ente ficticio, puede corporizar con todos los atributos sensoriales e intelectuales de una persona o entre real». V. Anonimo 1922 (10). Il critico non individua le connessioni con il metateatro di Carlo Goldoni di cui, noi, invece, oggi intravediamo prospettive e talvolta espedienti scenici comuni.

Lo spettacolo interessa anche la redazione de «La Patria degli Italiani» che pubblica un lungo articolo il 9 agosto del 1922 dove si descrive la storia dei *Sei personaggi* senza dimenticarne la poetica: «La nuova commedia ha un contenuto universale, il cui valore ed interesse è accresciuto dal fatto di essere riuscito il Pirandello a fare opera di teatro, studiando e quasi negando il teatro stesso. Un'opera di teatro eccezionale, che sta assolutamente a sé, che non è suscettibile di ulteriori sviluppi, in quanto, pur essendo del tutto nuova come concezione e come tecnica, non può dare certo origine ad un genere di teatro che, come questo, dia un calcio così deciso a tutte le consuetudini teatrali» (v. Appendice 20); v. Anonimo 1922 (9).

³⁸³ Muñiz 1997: 115.

³⁸⁴ Ivi, p. 116.

³⁸⁵ Anonimo 1923 (8).

³⁸⁶ Ivi, p. 10.



Figura 15. Ritratto Dario Niccodemi del 1915. Archivio Dario Niccodemi di Livorno.



Figura 16. Nella fotografia: a sinistra Luigi Almirante, al centro Dario Niccodemi e Vera Vergani, a sinistra Luigi Cimara (ripr.). Archivio Dario Niccodemi di Livorno.

LE THÉÂTRE

ABONNEMENT ET VENTE :
24, Bd des Capucines. — Téléph. : 242-49

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT :
PARIS : 1 an 40 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an 44 fr.
ÉTRANGER (Union Postale) : 1 an 52 fr.

PUBLICITÉ :
24, Bd des Capucines. — Téléph. : 242-48

N° 252

Juin (II) 1909



Photo Bostinger

THÉÂTRE RÉJANE

Figura 17. Rivista «Le Théâtre». Archivio Dario Niccodemi, Livorno.



Figura 18. Théâtre Réjane a Parigi. Archivio Dario Niccodemi, Livorno.

II.11. Cronologia delle interpretazioni della Compagnia di Dario Niccodemi ³⁸⁷

1921	TEATRO	CITTÁ
9 maggio - prima nazionale 10-12 maggio Le rappresentazioni vengono interrotte per la scarsa affluenza del pubblico.	Teatro Valle	Roma
13 agosto	Teatro Arena del Sole	Bologna
14 settembre	Teatro Sociale	Brescia
27 settembre	Teatro Manzoni	Milano ³⁸⁸
28-30 settembre; 1, 2 ottobre; 3-4 ottobre; 8 novembre		
12-13 dicembre	Politeama Margherita di Genova	Genova
30-31 dicembre	Teatro Valle	Roma
1922	TEATRO	CITTÁ
2 gennaio	Teatro Carignano	Torino
22 marzo 1922; 29 maggio	Teatro Argentina	Roma
7 agosto	Teatro Cervantes	Buenos Aires
9 dicembre	Teatro La Nuova Fenice	Venezia
1923	TEATRO	CITTÁ
20; 27 marzo; 18 aprile; 8 maggio 1923; 14 maggio; 27 maggio	Teatro Argentina di Roma	
6 luglio	Teatro Municipal	Rio de Janeiro
11 dicembre	Teatro Politeama	Lisbona
22 e 27 dicembre	Teatro de la Princesa	Madrid
1924	TEATRO	CITTÁ
6 gennaio	Teatro de la Princesa	Madrid
15 gennaio	Teatro Goya	Barcellona

³⁸⁷ La cronologia è stata realizzata con quotidiani conservati in diverse emeroteche e biblioteche, e con il vol. degli *Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani* (2021) e il libro di Carla Pisano, *Dario Niccodemi e il Teatro Italiano del Primo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2021.

³⁸⁸ Sono davvero poche le fotografie che mostrano l'interno del Teatro Manzoni di Milano perché fu distrutto nel 1943. Tuttavia, si possono vedere alcune immagini scattate da Bruni Foto Agenzia del 1934. Inoltre, nel volume di Paolo Mezzanotte, Renato Simoni, Raffaele Calzini, *Cronache di un grande teatro. Il Teatro Manzoni di Milano* (1952) si trovano disegni, planimetrie e fotografie del Teatro.

II.12. Teatrografia

PERSONAGGI³⁸⁹

Il Padre
La Madre
La Figliastra
Il Figlio
Il Giovanetto
La Bambina
Madama Pace

1921

Luigi Almirante
Jone Frigerio
Vera Vergani
Luigi Cimara
M. Grieco

Margherita Donadoni

1924-1925

Ruggero Lupi

ATTORI

Il Direttore- capocomico
La Prima Attrice
Il Primo Attore
La Seconda donna
L'Attrice giovane
L'Attore giovane
Il Direttore di scena
Il Trovarobe
Il Macchinista
Il Segretario del capocomico/della compagnia
Uscere del Teatro
Altri attori, Apparatori, Servi di scena

Alfonso Magheri
Emma Sanipoli
Mario Brizzolari
Vittoria Genovesio
Ines Maria Ferrari
Attila Carpi
Aristide Frigerio
Vittorio Rissone
Luigi Parini
Giuseppe Rissone

Vicenzo Bartolotti

³⁸⁹ La teatrografia è stata realizzata con articoli del quotidiano conservate in biblioteche ed emeroteche, con il volume Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993. Comunque, si rimanda alle importanti *Notizie* di Alessandro d'Amico, cfr. Luigi Pirandello, op. cit., pp. 629;637. Altre informazioni sugli attori sono presenti nella locandina della prima serata al Teatro Valle (v. Appendice 2).

CAPITOLO III

1922-1923: La fortuna a Londra, New York e Parigi

III.1. *Le variazioni del testo inglese per la scena*

I contributi critici più accreditati hanno messo in rilievo un certo ritardo degli studi sulla produzione pirandelliana nell'area anglosassone³⁹⁰. Nell'articolo *Pirandello, Bontempelli e la critica drammaturgica. Libri – teatro negro-africano*, pubblicato ne «Il Tempo» del 15 febbraio 1949, Silvio D'Amico riconosceva la fortuna del drammaturgo in Francia, già, alla fine del dicembre 1922³⁹¹. Ciò è confermato da Pirandello, che in una intervista pubblicata su «L'Ora» nel 1926 commentava la sua fortuna: «il mio traduttore Francese proprio in questi giorni mi ha scritto che tutta la produzione ultima francese è pirandelliana»³⁹² (v. Appendice 237f).

Arthur Livingston, in un interessante articolo del «The New York Herald» nel 1922 dal titolo *The World of Foreign Books*, discuteva le ragioni del successo dei *Sei personaggi* sulla scena internazionale, affermando che Pirandello era riuscito a portare verso una nuova direzione le esperienze internazionali della Russia, della Scandinavia, della Germania e dell'Inghilterra³⁹³. La stampa americana aveva più volte ribadito l'interesse del pubblico di New York per il tema del grottesco, mai messo in scena prima negli Stati Uniti. Alice Rohe scriveva un articolo dal titolo *Luigi Pirandello, DeWolf Hopper and Other Comedians. He turned playwright At the Age of Fifty* discutendo le ragioni del successo del drammaturgo negli Stati Uniti³⁹⁴. In primo luogo, il plauso degli spettatori sarebbe dipeso dall'adattamento del testo al pubblico americano e l'appoggio di alcuni imprenditori avrebbe favorito la diffusione del lavoro in diverse realtà del paese. Poi lo scrittore ottenne delle collaborazioni con quotidiani stranieri per lo spettacolo al fine di recensire le messe in scena di autori contemporanei. Dunque, le sue idee incominciavano a diffondersi non solamente perché era un autore di teatro rappresentato, ma per il fatto che assumeva anche la veste di critico³⁹⁵.

Commenta in un saggio recente Annamaria Andreoli che «è il teatro a sancire la svolta nella carriera di Pirandello, e ciò significa il rapporto diretto con il pubblico, con le compagnie degli attori, con impresari e capocomici, con i critici. Fatali, in questo contesto, sono le suggestioni del capocomico Pitoëff, dopo il soggiorno a Parigi nella primavera del 1923 e a New York nei primi mesi del 1924. «In particolare, i *Sei personaggi* vengono rappresentati in

³⁹⁰ Il mio lavoro ha usufruito della raccolta conservata presso la Biblioteca–Museo «Luigi Pirandello» – Fondo Renata Marsili di Agrigento.

³⁹¹ D'Amico S. 1949. Un altro contributo di Silvio D'Amico è pubblicato nella rivista «Sipario» del 31 dicembre del 1952 con il titolo *Il messaggio di Luigi Pirandello* dove si parla della poetica e della fortuna internazionale.

³⁹² F.m. 1926.

³⁹³ Livingston 1922 (2).

³⁹⁴ Rohe 1922.

³⁹⁵ Anonimo 1922 (4).

modi sensibilmente diversi, specie perché il sottotitolo, recando “commedia da fare”, spalanca le porte alle regie creative. Regie che Pirandello non aveva previsto)»³⁹⁶. Se prestiamo attenzione ai discorsi tra Pirandello e l’editore alla vigilia della prima stampa in volume dei *Sei personaggi*, «constatiamo come lo scrittore tenga a sottolineare che l’opera non è destinata unicamente al pubblico del teatro ma si rivolge anche al “pubblico che legge”, presso il quale – parole sue – avrebbe avuto “una sicura affermazione certo meglio nel libro che nella integrazione scenica” (22 settembre 1921)»³⁹⁷.

I critici negli anni Settanta e Ottanta incominciarono a considerare la fortuna pirandelliana, studiando l’influsso esercitato dal drammaturgo siciliano. Nell’articolo “*Sei personaggi*” del 1936, Henry Fürst ribadisce che la stroncatura della prima al Teatro Valle rappresentò una sorta di promozione del lavoro di Pirandello anche fuori d’Italia. Il testo, infine, tradotto in inglese, adattato alle esigenze della messa in scena, permise di lanciare la commedia in America³⁹⁸. Inoltre, Fürst ricorda che l’opera pirandelliana pose non soltanto un problema estetico ma dubbi e interrogativi esistenziali dei personaggi si riflessero nel pubblico in sala e la «pepata stroncatura» aveva creato interesse intorno alla prima messa in scena al Teatro Valle³⁹⁹. Nelle lettere inviate al figlio Stefano, Pirandello scriveva che la censura inglese aveva tolto nel 1928 il veto di immoralità, imposto da Lord Chamberlain, sulla rappresentazione dei *Sei personaggi*⁴⁰⁰. Così il testo fu messo in scena solo per la Stage Society. La notizia, pubblicata nel giornale «The York Herald» del 27 dicembre 1922, ricorda il diniego della censura della corona britannica tanto da diventare nel tempo un simbolo della coscienza inglese incapace di mostrare aspetti della vita privata in pubblico che avessero dei risvolti intimi e erotici. La Stage Society intendeva creare un cartellone con spettacoli moderni con «a number of innovative foreign plays»⁴⁰¹. E Londra fu la prima città, fuori d’Italia, dove andarono in scena i *Six characters in search of an author*.

La prima traduzione inedita è di Mrs Nancy Green per la rappresentazione alla Stage Society di Londra nel 1922⁴⁰². Jennifer Lorch segnala analogamente la notizia della traduzione,

³⁹⁶ Andreoli 2021 (1): 13.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Fürst 1936.

³⁹⁹ Fürst 1948.

⁴⁰⁰ Lettera da Udine del 2 giugno 1928 a Stefano. Zappulla–Muscarà 2008: 139–140.

⁴⁰¹ Lorch 2005: 45.

⁴⁰² Si veda il saggio di Firth 1977, che cita il manoscritto di cui si parla nello specifico, fornendo informazioni sul testo. La «Spencer Research Library» dell’Università del Kansas conserva il libro delle attività della Stage Society: *22nd Season Production – The Kingsway Theatre – on Sunday, 27th February 1921 – On Tuesday 1st March 1921*. La rappresentazione, dunque, non era stata messa ancora in programma per la stagione teatrale del 1922.

senza informare sul dattiloscritto e sul ruolo della traduttrice all'interno della Stage Society⁴⁰³. Nella prefazione alla versione di Edward Storer del 1922 non è indicato il nome di Mrs. Nancy Greene (o Green), perciò rimangono alcuni interrogativi sulla prima versione del manoscritto. Tuttavia, il nome della traduttrice compare nelle locandine delle due serate in cui venne messa in scena l'opera pirandelliana (v. Appendice 14). La pubblicazione dell'editore E. P. Dutton rimane la più nota ai lettori anglosassoni fino alla traduzione del 1954 di Frederick May che sarà ripubblicata per ben dieci volte⁴⁰⁴.

Nel confronto tra le due versioni italiana e inglese notiamo che Storer ha eliminato alcune parti del testo dove sono indicate le note di regia e i costumi di scena. L'attore londinese Philip Stone sostenne che «in English translation, perhaps more than in the original Italian, the plays can appear both intellectual and melodramatic»⁴⁰⁵. La recitazione avrebbe reso vive certe espressioni di dolore che il testo riporta nei dialoghi, forse troppo forti per il pubblico londinese o americano⁴⁰⁶. Il traduttore introduce delle informazioni nuove rispetto alle indicazioni scenografiche che sono utili alla regia e alla ricezione dell'opera. Le ragioni sono diverse, ma certamente volte a favorire la comprensione e l'interesse per il testo. La logica di certe battute diventa la camera di tortura dei personaggi che non riescono a trovare respiro neanche sulla scena perché imprigionati dal cerebralismo pirandelliano. Ancora una le variazioni del testo contribuiscono allo studio delle messe in scena⁴⁰⁷ e viceversa. Per cui, le didascalie del testo pirandelliano andrebbero persino recitate perché le indicazioni di regia sono - a giudizio dell'attrice Edmonda Aldini - parti fondamentali dell'opera e degli allestimenti teatrali⁴⁰⁸.

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, levato il sipario e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte e senza scena, quasi bujo e vuoto, perché fin da principio abbiano l'impressione d'uno spettacolo non preparato.

Il cupolino del suggeritore, messo da parte, accanto alla buca.

N.B. The Comedy is without acts or scenes. The performance is interrupted once, without the curtain being lowered, when the manager and the chief characters withdraw to arrange the scenario. A second interruption of the action takes place when, by mistake, the stage hands let the curtain down.

⁴⁰³ Lorch 2005: 44, 204. La medesima notizia è presente nel saggio *Luigi Pirandello in The Theatre* a cura di Susan Bassnett e Jennifer Lorch, vol. 3, Harwood–Academic Publishers, 1993, p. 12.

⁴⁰⁴ Firth 1977: 341. La locandina da noi riportata nell'Appendice documentaria 1 n. 14, presenta erratamente il nome della traduttrice inglese, che è Mrs. Nancy Greene.

⁴⁰⁵ Lorch 1981: 19.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 20.

⁴⁰⁷ Nel quadro che segue la sottolineatura indica la mancata corrispondenza nelle due lingue; il grassetto marca un cambiamento dovuto a esigenze espressive o di adattamento scenico.

⁴⁰⁸ Teche RAI – programma: *La telefonata* Radio 1, a cura di Giovanni Gigliotti.

Dall'altra parte sul davanti, un tavolino e una poltrona con la spalliera voltata verso il pubblico, per il direttore capocomico.

Altri due tavolini, uno più grande, uno più piccolo e parecchie sedie attorno ad essi, disposti parte qua e parte là, come alle prove.

Dalla porta del palcoscenico si vedranno entrare gli attori della compagnia, uomini e donne, prima uno, poi un altro, poi due insieme, a piacere: **otto o nove, quanti si suppone che debbano prender parte alle prove della commedia di Pirandello IL GIUOCO DELLE PARTI, segnata all'ordine del giorno.**

Alcuni, entrando, s'avvieranno ai loro camerini; altri, fra cui il suggeritore che ha il copione arrotolato sotto il braccio, si fermeranno sul palcoscenico in attesa del direttore per cominciar le prove; e intanto, o seduti a crocchio, o in piedi, scambieranno tra loro qualche parola; e chi accenderà una sigaretta, e chi scorrerà un giornale, e chi si ripasserà la parte.

Entrerà alla fine il direttore-capocomico e verrà al tavolino preparato per lui. Il suo segretario gli porterà la posta: **qualche giornale, un copione sottofascia, una lettera, che egli aprirà e leggerà di sfuggita.**

Nel mentre il suggeritore prenderà posto nella buca, accenderà la lampadina alla sua destra, e stenderà davanti a sè il copione (Pirandello 1921: 7-8).

The spectators will find the curtain raised and the stage as it usually is during the daytime. It will be half dark, and empty, so that from the beginning the public may have the impression of an impromptu performance.

Prompter's box

and a small table and chair for the manager.

Two other small tables and several chairs scattered about as during rehearsals.

*The actors and actresses of the company enter from the back of the stage: first one, then another, then two together; **nine or ten in all.** They are about to rehearse a Pirandello play: **MIXING IT UP.***

Some of the company move off towards their dressing rooms. The prompter who has the "book" under his arm, is waiting for the manager in order to begin the rehearsal.

The actors and actresses some standing, some sitting, chat and smoke. One perhaps reads a paper; another cons his part.

*Finally, the Manager enters and goes to the table prepared for him. His secretary brings him his mail, **through which he glances.***

The prompter takes his seat, turns on a light, and opens the 'book' (Pirandello 1922: 3-4).

Nella versione inglese sono ridotte le indicazioni di scena relative all'ingresso degli attori in palcoscenico perché la scena è spoglia («it will be half dark, and empty») e quindi l'interpretazione delle prime battute sarà a discrezione degli interpreti. La parte iniziale della didascalia non è stata presa in considerazione così come alcuni oggetti dell'arredamento sono stati eliminati («poltrona con la spalliera voltata verso il pubblico»; «uno più grande, uno più piccolo»). La traduzione inglese lascia più libertà al personaggio del Direttore nella costruzione delle ambientazioni. Le didascalie descrivono una posizione diversa delle sedie in palcoscenico: «*chairs scattered about as during rehearsals*» e altrettanto è differente la forma del tavolino. Il passaggio del «*copione arrotolato*» non compare tradotto, mentre la gestualità degli attori «*seduti a crocchio*» è cassata. La riduzione delle parti d'ambientazione forse segue la regola di

semplificare la complessità, creando una maggiore libertà di interpretazione, «almost an “anti-theatre”»⁴⁰⁹.

All’inizio della Prima Parte, il Direttore prende in mano la posta ma si interrompe all’inizio delle prove, mentre la didascalia tradotta da Storer è più generica perché non sembra che sia il contenuto della lettera a provocare una reazione ma soltanto l’oggetto sul tavolino⁴¹⁰:

IL DIRETTORE. (*buttando la lettera sul tavolino*). Oh, qua non ci si vede. (*Guardandosi attorno, e poi rivolgendosi al Trovarobe*). Per piacere, faccia calare e accendere una bilancia (Pirandello 1921: 8).

THE MANAGER (*throwing a letter down on the table*). I can’t see (*to PROPERTY MAN*). Let’s have a little light, please!» (Pirandello 1922: 4).

È chiaro che l’articolo indeterminativo interpreta quell’elemento mancante della didascalia, perciò la traduzione richiede un aggiustamento linguistico: «*a letter down*». Non viene tradotta la seconda parte della battuta, ma questo fatto segue la pratica inglese di accorpamento dei significati per ridurre il numero di termini.

IL SUGGERITORE (*seguitando a leggere nel copione*). «Tavola apparecchiata e scrivania con libri e carte. Scaffali di libri e vetrine con ricche suppellettili da tavola. Uscio in fondo per cui si va nella camera da letto di Leone. Uscio laterale a sinistra per cui si va nella cucina. La comune è a destra» (Pirandello 1921: 9).

THE PROMPTER. (*continuing to read from the book*). «Table already laid and writing desk with books and papers. Book-shelves. Exit rear to Leo’s bedroom. Exit left to kitchen. Principal exit to right» (Pirandello 1922: 4).

IL SUGGERITORE. (*leggendo c. s.*). «Al levarsi della tela, Leone Gala, con berretto da cuoco e grembiule, è intento a sbattere con un mestolino di legno un uovo in una ciotola. Filippo ne sbatte un altro, parato anche lui da cuoco. Guido Venanzi ascolta, seduto» (Pirandello 1921: 10).

THE PROMPTER. (*reading as before*). «When the curtain rises, Leo Gala, dressed in cook’s cap and apron is busy beating an egg in a cup. Philip, also dressed as a cook, is beating another egg. Guido Venanzi is seated and listening» (Pirandello 1922: 4).

Laddove Pirandello indica nella didascalia l’oggetto che Leone Gala deve maneggiare, affinché esso sia riconoscibile al pubblico in platea. Le indicazioni hanno un valore specifico poiché il mestolino deve essere di legno.

⁴⁰⁹ Boselli 2010: 13.

⁴¹⁰ Questa scena non era sfuggita al critico de «Il Popolo d’Italia» del 28 settembre 1921, che si firma g.r., il gesto del direttore di sfogliare la corrispondenza prima di dare «gli ultimi ordini ai macchinisti ed al direttore di scena, guarda l’orologio...».

IL DIRETTORE (*balzando in piedi sulle furie*). «Ridicolo! ridicolo!». Che vuole che le faccia io, se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, in cui non si capisce nulla, fatte apposta dall'autore per ridersi di me, di lei, del pubblico? (*Gli attori ridono. E allora egli, alzandosi e venendo presso il primo attore grida*): Il berretto da cuoco, signore! E sbatta le uova! Lei crede, con queste uova che sbatte, d'essere su un palcoscenico qualunque? Sì levi quest'illusione! Lei rappresenta il guscio di queste uova che sbatte! (*Gli attori tornano a ridere e si mettono a far commenti tra loro ironicamente*). Silenzio! E prestino ascolto quando spiego! (*Rivolgendosi di nuovo al Primo Attore*). La vuota forma della ragione, senza il pieno dell'istinto che è cieco! Lei è la ragione, e sua moglie l'istinto; in un giuoco di parti assegnate, per cui lei che rappresenta la sua parte è volutamente il fantoccio di se stesso. Ha capito? (Pirandello 1922: 11).

THE MANAGER (*jumping up in a rage*). Ridiculous? Ridiculous? Is it my fault if France won't send us any more good comedies, and we are reduced to putting on Pirandello's works, where nobody understands anything, and where the author plays the fool with us all? (*The ACTORS grin. THE MANAGER goes to LEADING MAN and shouts*). Yes sir, you put on the cook's cap and beat eggs. Do you suppose that with all this egg-beating business you are on an ordinary stage? Get that out of your head. You represent the shell of the eggs you are beating! (*Laughter and comments among the ACTORS*). Silence! and listen to my explanations, please! (To LEADING MAN). 'The empty form of reason without the fullness of instinct, which is blind.' - You stand for reason, your wife is instinct. It's a mixing up of the parts, according to which you who act your own part become the puppet of yourself. Do you understand? (Pirandello 1922: 5).

La variante crea effetti scenici diversi in palcoscenico perché il termine *ridere* produce un certo effetto di straniamento dalla realtà della parola («Gli attori ridono») mentre l'inglese *grin* (sorriso) indica parole non più accompagnate dal suono della voce. E gli attori debbono utilizzare altre strategie per provocare una reazione nel pubblico:

IL PRIMO ATTORE (*aprendo le braccia*).
Io, no! (Pirandello 1921: 11).

LEADING MAN.
I'm hanged if I do (Pirandello 1922: 5).

La variazione della didascalia, riferita al PRIMO ATTORE, accentua l'intensità drammatica della battuta, mentre l'espressione idiomatica «I'm hanged if I do» rafforza un senso di colloquialità e linguaggio quotidiano utilizzati durante le prove rispetto alla recitazione.

L'USCERE DEL TEATRO intanto sarà entrato dalla porticina del palcoscenico e, girando alla larga in punta di piedi, levandosi a un certo punto il berretto gallonato, si sarà appressato al tavolino. Durante questa manovra entreranno anche e si fermeranno davanti alla porticina del palcoscenico i SEI PERSONAGGI, per modo che, quando L'USCERE li annunzierà al DIRETTORE, possa indicarli là in fondo, dove già al loro apparire, una strana tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi: lieve respiro della loro realtà fantastica.

At this point, *THE DOOR-KEEPER* has entered from the stage door and advances towards the manager's table, taking off his braided cap. During this maneuver [ing. manoeuvre], the SIX CHARACTERS enter, and stop by the door at back of stage, so that when *THE DOOR-KEEPER* is about to announce their coming to *THE MANAGER*, they are already on the stage. A tenuous light surrounds them, almost as if irradiated by them - the faint breath of their fantastic reality.

Questo soffio di luce sparirà quand'essi si faranno avanti per entrare in relazione con gli attori. Serberanno tuttavia come una certa loro naturale levità di sogno, in cui son quasi sospesi, ma che pure non toglierà nulla all'essenziale realtà delle loro forme e delle loro espressioni.

Quello di essi designato come IL PADRE sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo di pelo, con baffetti folti quasi acchiocciolati attorno alla bocca ancor fresca, aperta spesso a un sorriso incerto e vano; piuttosto grasso, pallido segnatamente nell'ampia fronte; occhi azzurri ovati, lucidissimi e arguti: vestirà calzoni chiari e giacca scura; a volte sarà mellifluo; a volte avrà scatti aspri e duri.

LA MADRE sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'avvilimento. Velata da un fitto crespo vedovile, vestirà umilmente di nero, e quando solleverà il velo, mostrerà un viso non patito, ma come di cera, e terrà sempre gli occhi bassi.

LA FIGLIASTRA, di diciott'anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a tutto anche lei ma con vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del fratellino, squallido GIOVANETTO di quattordici anni, vestito anch'esso di nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, LA BAMBINA di circa quattro anni, vestita di bianco con una fascia di seta nera alla vita.

IL FIGLIO, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per IL PADRE e in un'accigliata indifferenza per LA MADRE, mostrerà d'esser venuto contro voglia là su un palcoscenico (Pirandello 1921: 12-13).

La didascalia inglese tralascia l'espressione «in punta di piedi» che circonda l'azione degli interpreti sul palco. Il gruppo degli Attori, invece, continua per qualche minuto a recitare *Il giuoco delle parti* di Pirandello che è interrotto dai sei personaggi. Questo è un «loop» scenico perché gli attori non interagiscono tra di loro, ma tutta la scena è rimandata al Direttore:

QUALCUNO DEGLI ATTORI (*tra i vivaci commenti e le risate degli altri*). Oh senti, senti! (Pirandello 1921: 15).

This light will disappear when they come forward towards the actors. They preserve, however, something of the dream lightness in which they seem almost suspended; but this does not detract from the essential reality of their forms and expressions.

He who is known as THE FATHER is a man of about 50: hair, reddish in colour, thin at the temples; he is not bald, however; thick moustaches, falling over his still fresh mouth, which often opens in an empty and uncertain smile. He is fattish, pale; with an especially wide forehead. He has blue, oval-shaped eyes, very clear and piercing. Wears light trousers and a dark jacket. He is alternatively mellifluous and violent in his manner.

THE MOTHER seems crushed and terrified as if by an intolerable weight of shame and abasement. She is dressed in modest black and wears a thick widow's veil of crêpe. When she lifts this, she reveals a wax-like face. She always keeps her eyes downcast.

THE STEP-DAUGHTER is **dashing**, almost impudent, beautiful. She wears mourning too, but with great elegance. She shows contempt for the timid half-frightened manner of the wretched BOY (14 years old, and also dressed in black); on the other hand, she displays a lively tenderness for her little sister, THE CHILD (about four), who is dressed in white, with a black silk sash at the waist.

THE SON (22) tall, severe in his attitude of contempt for THE FATHER, supercilious and indifferent to THE MOTHER. He looks as if he had come on the stage against his will (Pirandello 1922: 5-6).

AN ACTOR. (*coming forward from the others*). Oh, do you hear that? (Pirandello 1922: 7).

La variazione indica un cambiamento («*coming forward from the others*») che è suggerito nella didascalia. Difatti, gli oggetti sono sparsi qua e là fino a quando il Direttore non accetta

di scrivere il copione per i «Sei personaggi». Gli attori sono in movimento sul palcoscenico per creare una idea di confusione e di disordine. In più, Pirandello «has marked certain boundaries notably the ages of the children. Since the legitimate son is 22 also the eldest bastard is 18, it follows that the transfer of the wife from husband to lover occurred about 20 years ago»⁴¹¹. Dunque, l'età della Figliastro non è indicata nel testo, considerando che il drammaturgo non specifica gli anni di matrimonio tra il Padre e la Madre.

IL PADRE. Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita, in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla... o donna. E che si nasce anche personaggi! (Pirandello 1921: 18).

THE FATHER. Nowhere! It is merely to show you that one is born to life in many forms, in many shapes, as tree, or as stone, as water, as butterfly, or as woman. So one may also be born a character in a play (Pirandello 1922: 9).

IL PADRE (*scartandola*). Sì, sperduti, va bene! (*Al DIRETTORE, subito*): Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non potè materialmente metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può **infischarsi** anche della morte [...] (Pirandello 1921: 20).

THE FATHER. **Yes, that is the word!** (to MANAGER all at once): In the sense, that is, that the author who created us alive no longer wished, or was no longer able, materially to put us into a work of art. And this was a real crime, sir; because he who has had the luck to be born a character can **laugh** even at death [...] (Pirandello 1922: 9-10).

Il Padre allontana la Figliastro *scartandola* per aumentare l'intensità della battuta. La parola *infischarsi* non corrisponde al termine *laugh* (ridere), perciò provoca in palcoscenico una diversa dizione della parola stessa.

IL PADRE.
No, signore: **almeno** per un momento, in loro (Pirandello 1921: 21).

THE FATHER. No, sir, **only** for a moment... in you (Pirandello 1922: 10).

IL PADRE. E va bene! Siamo venuti appunto per questo **qua** da lei!
[...]
(Indica IL PADRE e fa quasi per abbracciarlo; ma scoppia in una fragorosa risata) (Pirandello 1921: 22).

THE FATHER. Exactly! That is just why we have **come to you!** (Pirandello 1922: 10).
[...]
(Points to THE FATHER and **makes a pretence of embracing him**. Then she breaks out into a loud laugh) (Pirandello 1922: 11).

La variazione è nella prossemica degli attori sul palcoscenico e l'interpretazione nella didascalia «Indica il Padre e fa quasi per abbracciarlo» diviene in inglese «Points to THE FATHER and **makes a pretence of embracing him**» descrivendo a suo modo un movimento del personaggio che abbraccia il Padre.

⁴¹¹ Bentley 1968: 58.

LA FIGLIASTRA (*subito, accorrendo al DIRETTORE*).

Peggio! Peggio! Eh altro, signore! Peggio! Senta, per favore: ce lo faccia rappresentar subito, questo dramma, perché vedrà che a un certo punto, io — quando quest'amorino qua (*prende per mano la Bambina che se ne sta presso la Madre e la porta davanti al Direttore*) — vede come è bellina? [...]

Perché, dopo quello che è **avvenuto di molto intimo** tra me e lui (*indica il Padre con un orribile ammiccamento*) [...]
(Pirandello 1921: 23-24).

GLI ATTORI (*accorrendo*).

— Ma è dunque vero?
— Sviene davvero? (Pirandello 1921: 25).

THE STEP-DAUGHTER (**TO THE MANAGER**).

Worse? Worse? **Listen!** Stage this drama for us at once! Then you will see that at a certain moment I...when this little darling here... (Takes the CHILD by the hand and leads her to MANAGER): **Isn't she a dear?** [...]

After what **has taken place** between him and me (*indicates the FATHER with a horrible wink*) [...]
(Pirandello 1922: 11).

THE ACTORS.

Is it true? Has she really fainted?
(Pirandello 1922: 12).

L'azione è concentrata sul gesto di tirare la bambinetta verso il Direttore-capocomico, e le parole della ragazza sostituiscono la parte mancante sia delle battute, sia delle didascalie del testo italiano: «After what has taken place between him and me». Ma qui si richiama all'intimità peccaminosa, omissione forse dovuta ad un puritanesimo inglese che non consentiva rimandi alla sfera sessuale in palcoscenico. Ciò ha un significato non solo per la scena, ma anche per i lettori del testo teatrale, di fatto riducendo di molto i significati dell'opera.

IL DIRETTORE Qua una sedia, subito!
Uno degli attori offrirà una sedia; gli altri si faranno attorno premurosi. La MADRE, seduta, cercherà d'impedire che il PADRE le sollevi il velo che le nasconde la faccia (Pirandello 1921: 25).

THE MANAGER. «Quick, a chair! Here! (*One of the ACTORS brings a chair, the others proffer assistance. The MOTHER tries to prevent the FATHER from lifting the veil which covers her face*) » (Pirandello 1922: 12).

IL DIRETTORE (*soprappreso, stordito*).
Ma io non capisco più dove siamo! di che si tratta!
(Al Padre): Questa è la sua signora? (Pirandello 1921: 26).

THE MANAGER (*dumbfounded*). I don't understand at all. What is the situation? Is this lady your wife? (to the FATHER). (Pirandello 1922: 12).

Storer attribuisce significati diversi alla parola «soprappreso» perché la traduce con «*dumbfounded*» (sbalordito), in realtà non rendendo ragione del bellissimo termine pirandelliano. Il caos in palcoscenico, inoltre, alimenta la fantasia di cui il Padre parla più volte rivolgendosi al Direttore.

IL PADRE (*subito*).

Sissignore, mia moglie! (Pirandello 1921: 26).

IL PADRE (*ferito, con aspro risentimento*).

Non ridano! Non ridano così, per carità! È appunto questo il suo dramma, signore. Ella ebbe un altro uomo. Un altro uomo che dovrebbe esser qui! Pirandello 1921: 26-27).

THE FATHER.

Yes, gentlemen: my wife! (Pirandello 1922: 12).

THE FATHER.

Don't laugh! Don't laugh like that, for Heaven's sake. Her drama lies just here in this: she has had a lover, a man who ought to be here (Pirandello 1922: 13).

Nel testo inglese la battuta è completamente ribaltata e il traduttore elimina la parte: «*ferito, con aspro risentimento*», riducendo la gestualità e intensificando l'intonazione «Yes, gentlemen».

LA MADRE

Ma lascia questo povero ragazzo! Perché vuoi farmi credere un'ingrata, figlia? Io non voglio mica offendere tuo padre! Ho risposto a lui, che non per mia colpa nè per mio piacere abbandonai la **sua** casa e mio figlio! (Pirandello 1921: 29).

THE MOTHER.

[...]

I have answered him that I didn't abandon **my** house and my son through any fault of mine, nor from any wilful passion (Pirandello 1922: 14).

Nel testo notiamo una variazione di significato: la sua casa che diventa my house, ossia quella dimora fino a quel momento era anche della Madre, il che spiega my. Questo comunque mette in ombra l'aspetto economico e sociale presente in Pirandello.

IL PADRE. Tu sei un cinico imbecille, e te l'ho detto cento volte! (*Al DIRETTORE*): Mi deride, signore, per questa frase che ho trovato in mia scusa (Pirandello 1921: 30).

THE FATHER. You are a cynical imbecile. I've told you so already a hundred times (*to the MANAGER*). He tries to make fun of me on account of this expression which I have found to excuse myself with (Pirandello 1922: 14).

LA FIGLIASTRA

Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena! La camera.... Qua, la vetrina dei mantelli; là, il divano-letto; la specchiera; un paravento; e davanti la finestra, quel tavolino di mogano con la busta cilestrina delle cento lire. La vedo! Potrei prenderla! Ma lor signori si dovrebbero voltare: son quasi nuda! Non arrossisco più, perché arrossisce lui, adesso! (*Indica il Padre*). Ma vi assicuro ch'era molto pallido, molto pallido, in quel momento! (*Al Direttore*): Creda a me, signore! (Pirandello 1921: 32).

THE STEP-DAUGHTER. [...]

I see it. I see it. I could take hold of it ... But you, gentlemen, you ought to turn your backs now: I am almost nude, you know. But I don't blush: I leave that to him (*indicating FATHER*). (Pirandello 1922: 15)

La storia dei *Sei personaggi* diventa sempre più complicata da seguire persino per il pubblico interessato al genere teatral-filosofico. Se lo schema convenzionale del rapporto tra pubblico e scena era stato interrotto dalla cornice culturale futurista (o vorticista) che

interpretava l'arte utilizzando elementi geometrici⁴¹², qui gli spettatori vedono il palcoscenico in disordine prima che il Direttore ordini di mettere tutto a posto e prima delle prove de *Il giuoco delle parti*⁴¹³. L'arrivo dei sei personaggi sul fondo del palco è percepito dallo scrittore come necessario per rinnovare il linguaggio artistico su cui si fondavano alcuni elementi della scenografia del testo⁴¹⁴. Pirandello si libera delle vecchie formule del teatro classico e naturalista francese che imprigionava l'opera d'arte in un palcoscenico disadorno. Quanto alla nudità della scena, la versione inglese ha rispettato le intenzioni dell'autore rivolte all'osservazione in senso soggettivo dei personaggi⁴¹⁵.

LA PRIMA ATTRICE.
Scusi, signor Direttore, seguirà la prova?
(Pirandello 1921: 35).

LEADING LADY.
Excuse me, but are we going to rehearse today?
(Pirandello 1922: 17)

IL DIRETTORE (*al Padre*).
Ma bisogna che lei si spieghi chiaramente. (*Si mette a sedere*) (Pirandello 1921: 35).

THE MANAGER. (*to Father*).
You must please explain yourself quite clearly
(sits down) (Pirandello 1922: 17).

L'azione scenica viene rafforzata da due elementi espressivi: *today* e *quite clearly* che rallentano il racconto tramite la richiesta di chiarimenti.

LA MADRE.
Eh, sfido!...
IL PADRE (*subito*).
Non è colpa mia, se poi è cresciuto così! Lo avevo dato a balia, signore, in campagna, a una contadina, non parendomi lei forte abbastanza, benché di umili natali. È stata la stessa ragione, per cui avevo sposata lei. **Ubbie**, forse; ma che ci vuol fare? Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale! *La Figliastra, a questo punto, scoppia di nuovo a ridere fragorosamente*. Ma la faccia smettere! È insopportabile! (Pirandello 1921: 37).

THE MOTHER. «Ah yes...!» (Pirandello 1922: 17).
THE FATHER.
Is it my fault.. [...]

«That was, anyway, the reason I married her. **Unpleasant** all this maybe, but can it be helped?» (Pirandello 1922: 18).

⁴¹² Picello 2010: 112.

⁴¹³ De Francisci 2015: 28. La tournée del «Teatro Sintetico» di Marinetti in Emilia–Romagna, Liguria e Veneto, incominciata ad Ancona nel 1915, non avevano influenzato le messe in scena pirandelliane, ma aveva sensibilizzato gli uomini di teatro a creare nuove formule espressive e scenografiche.

⁴¹⁴ Picello 2010: 105. Si possono segnalare alcune esposizioni vorticiste presso le sedi di London Group e Allied Artists Association. L'unica mostra dedicata al movimento fu alla Doré Galleries di Londra nel 1915.

⁴¹⁵ Teche RAI – *Intervista ad Achille Fiocco* del 1967/1968.

IL PADRE.

Sissignora, anch'io — lo ammetto! E n'è seguito un gran male. Ma a fin di bene io lo feci — e più per lei, che per me: lo giuro! (*Incrocia le braccia sul petto; poi, subito, rivolgendosi alla Madre*): Ti perdei mai d'occhio, di', ti perdei mai d'occhio, finché colui non ti portò via, **da un giorno all'altro, a mia insaputa, in un altro paese**, scioccamente impressionato di quel mio interessamento puro, puro, signore, creda, senza il minimo secondo fine. M'interessai con una incredibile tenerezza della nuova famigliuola che le cresceva.... Glielo può attestare anche lei! (*indica la Figliastra*) (Pirandello 1921: 39).

THE FATHER.

[...]

«Did I ever lose sight of you until that other man carried you off **to another town, like the angry fool he was?**»

(Pirandello 1922: 18-19).

È davvero forte la divergenza tra i due testi perché il dolore e la sofferenza materna sono descritti diversamente. L'angoscia della Madre per lo strappo del figlio è considerata in inglese come un'azione «like the angry fool», insensata. Storer traduce l'assurdità del gesto dell'uomo che non aveva discusso con la moglie del destino del loro figliolo. La scena è ridotta all'essenziale perché mancano nelle didascalie le note di regia per il Padre che cerca di giustificare i suoi comportamenti: *Incrocia le braccia sul petto; poi, subito, rivolgendosi alla Madre e poi indica la Figliastra*.

IL DIRETTORE.

Ma tutto questo è racconto, signori mei! (Pirandello 1921: 41).

THE MANAGER. A bit discursive this, you know!

(Pirandello 1922: 20).

Sorprende la risposta del Direttore-capocomico che sembra dire tutt'altro in inglese al Padre intento a difendersi dalle accuse della famiglia tanto che ormai sembra impossibile ritornare indietro.

IL PADRE. E che è colpa mia, se quel brav'uomo vi portò via così? (*Rivolgendosi al Direttore*). Le dico, da un giorno all'altro — perché aveva trovato fuori non so che collocamento. Non mi fu possibile rintracciarli; e allora per forza venne meno il mio interessamento, per tanti anni. (Pirandello 1921: 43).

THE FATHER. Was it my fault if that fellow carried you away? It happened quite suddenly; for after he had obtained some job or other, I could find no trace of them; and so, not unnaturally, my interest in them dwindled (Pirandello 1922: 21).

Storer tralascia delle parti del testo che hanno delle implicazioni con la regia e accelera il ritmo del discorso dei personaggi, anche eliminando l'espressione: «per tanti anni».

Il PADRE (*scacciandola, tutto in ansia com'è per ciò che il Direttore sta per decidere*). Stai zitta, tu! (Pirandello 1921: 54).

THE FATHER. (*shutting her up all excited to learn the decision of the MANAGER*). You be quiet! (Pirandello 1922: 27).

Il traduttore interpreta il termine *scacciare* con il significato *shutting her up* per dare l'impressione di fastidio (così che usa un verbo che richiama il ronzio degli insetti).

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... (Pirandello 1921: 55).

THE FATHER. No sir, no. We act **the rôle for which we have been cast, that rôle which we are given** in life. And in my own case, passion itself, as usually happens, becomes a trifle theatrical when it is exalted (Pirandello 1922: 27).

Dal punto di vista testuale non siamo davanti ad una trasformazione profonda quantunque il richiamo al teatro cancelli il valore esistenziale della battuta pirandelliana. Qui, anche, riemerge il discorso delle marionette che ha fatto discutere la stampa cattolica sull'alienazione dell'uomo moderno⁴¹⁶. In tempi recenti Luigi Allegri si è espresso così: «È questa una delle ragioni per cui il mito della marionetta – il mito, più ancora che la sua pratica utilizzazione – percorre come un filo rosso molte delle teoresi sceniche novecentesche, alla ricerca di un antidoto all'attore psicologico. Perché, nella maggior parte dei casi, il vero punto nevralgico su cui si vuole intervenire non è tanto l'attore quanto il personaggio. La tendenziale sostituzione dell'attore con la marionetta è in realtà un tentativo di ammortizzare il nesso personaggio-attore, perché l'*agente* che si trova in scena – attore marionettizzato o marionetta che sia – possa liberarsi dalla necessità di significati quell'*altro da sé* che è il personaggio»⁴¹⁷.

Il PADRE.
Ma, no, guardi: **sia lei!** (Pirandello 1921: 55).

THE FATHER. No, no Look here! **You must be the author** (Pirandello 1922: 27).

Il PRIMO ATTORE.
Ma dice sul serio? Che vuol fare? (Pirandello 1921: 57).

LEADING MAN. Is he serious? What the devil does he want to do? (Pirandello 1922: 28).

La battuta del PRIMO ATTORE rende vivace la situazione di incertezza dei sei personaggi che non tentano di diventare reali. Quanto a *What the devil does he want to do?* Si

⁴¹⁶ Questo tema non è nuovo a Pirandello che discute il rapporto sentimenti e ragione già nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Basti pensare al cap. VI «Tac tac tac...».

⁴¹⁷ Allegri 1992: 18.

tratta di un'espressione idiomatica che crea una sorta di estraniamento dal teatro, un luogo di cultura dove gli attori sono abituati a provare sotto la regia del Direttore-capocomico o del vice.

ACT II

LA FIGLIASTRA.

[...]

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, bella, grande, verde, con tanti bambù che vi fanno l'ombra specchiandovisi, e tante tante anatre che vi nuotano sopra, rompendo quest'ombra... Tu la vuoi acchiappare, una di queste anatre...

No, Rosetta mia, no! La mamma non bada a te, per quella canaglia di figlio là! Io sono con tutti i miei diavoli in testa... E quello lì... (Lascia la Bambina e si volge col solito piglio al Giovinetto): Che stai a far qui, sempre con codest'aria di mendico? Sarà anche per causa tua, se quella piccina s'affoga; per questo tuo star così, come se io facendovi entrare in casa di lui non avessi pagato per tutti! [...]

(Pirandello 1921: 61).

THE STEP-DAUGHTER.

[...]

What a joke it'll be for the others! But for you, alas! not quite such a joke: you who are real, baby dear, and really play by a real fountain that is big and green and beautiful, with ever so many bamboos around it that are reflected in the water, and a whole lot of little ducks swimming about...

No, Rosetta, no, your mother doesn't bother about you on account of that wretch of a son there. I'm in the devil of a temper, and as for that lad.

(Pirandello 1922: 31).

Nella versione italiana le canne producono delle ombre, mentre nella variazione inglese troviamo solo *many bamboos*. L'idea di costruzione della scena è diversa perché quegli oggetti potevano avere solo una funzione di ricordo di una situazione passata.

La ragazzina, inoltre, non è nella vasca ma in una fontana dove sostano gli animali per bere oppure per immergersi in acqua. La Figliastro parla degli oggetti di carta con cui la bambinetta dovrà giocare, dunque apparentemente innocui. Invece, il teatro muta il loro valore fantastico in letale, portando la ragazzina alla morte per affogamento.

IL TROVAROBE: Sissignore, penso io!

Il TROVAROBE corre anche lui a eseguire; e mentre il DIRETTORE seguirà a parlare col SUGGERITORE e poi coi PERSONAGGI e gli ATTORI, farà trasportare i mobili indicati dai servi di scena e li disporrà come crederà più opportuno. (Pirandello 1921: 67).

PROPERTY MAN. All right!

(The PROPERTY MAN *hurries off to obey his orders. While he is putting the things in their places, the MANAGER talks to the PROMPTER and then with the CHARACTERS and the ACTORS.*) (Pirandello 1922: 34).

Il drammaturgo crea una scenografia tridimensionale con le sedie disposte «parte qua e parte là, come alle prove» (Pirandello 1921: 7). Storer, tuttavia, si limita a dire «While he is putting the things in their places». Così la disposizione della scena è diversa, lasciando libertà e creatività sia allo scenografo, sia al capocomico. Il traduttore non intende creare obblighi per

le eventuali messe in scena così interpreta gli appunti pirandelliani come semplici didascalie e non ne comprende intenzioni e valori.

LA FIGLIASTRA (*lasciando Madama Pace che sorride d'un **impagabile** sorriso, e facendosi avanti al crocchio degli Attori*).

«Forte», già! Che forte? Non son mica cose che si possano dir forte! Le ho potute dir forte io per la sua vergogna (*indica il Padre*), che è la mia vendetta! Ma per Madama è un'altra cosa, signori: c'è la galera! (Pirandello 1921: 83).

THE STEP-DAUGHTER (*leaving MADAME PACE, who smiles a **Sphinx-like** smile, and advancing towards the actors*). Louder? Louder? What are you talking about? These aren't matters which can be shouted at the top of one's voice. If I have spoken them out loud, it was to shame him and have my revenge (*indicates FATHER*). But for Madame it's quite a different matter (Pirandello 1922: 41).

Madama Pace è paragonata a una «Sphinx» per i suoi comportamenti con i clienti e le ragazze che sfrutta. La sua espressione è diventata, ormai, inconfondibile perché è stata temprata dalla vita e non è facile che cada in qualche inganno («quite a different matter»). Pertanto, Storer non reputa necessaria la traduzione, ma non rende neppure il senso dell'aggettivo «impagabile», così come non troviamo in inglese la traduzione dell'espressione «c'è la galera!». Guido Guglielmi osserva che il «riso umoristico si qualificherà come un riso filosofico, un riso che non sorge dalle rappresentazioni o dagli elementi plastico-descrittivi delle rappresentazioni (in sé sempre schematici in Pirandello), ma dal loro rapporto o dalla loro dialettica»⁴¹⁸. Pertanto, l'aggancio di Madama Pace ad una figura dell'antichità diventata stereotipata, sembra rispettare l'idea originale del drammaturgo.

MADAMA PACE (*facendosi Avanti, con una grand'aria d'importanza*). Eh cià señor: porqué yó no quero aproveciarme...avantaciarme... (Pirandello 1921: 85).

MADAME PACE (*coming forward with an air of great importance*). Yes indeed sir, I no wanta take advantage of her, I no wanta be hard. (Note. MADAME PACE is supposed to talk in a jargon half Italian, half Spanish) (Pirandello 1922: 42-43).

Il lavoro di adattamento del testo alla scena è palese nell'espressione: *I no wanta* perché è quasi impossibile tradurre una lingua spuria: «Eh cià señor: porqué yó no quero aproveciarme ... avantaciarme ...». Tanto che Storer aggiunge una breve didascalia per chiarire la presenza del gergo americano: *MADAME PACE (is supposed to talk in a jargon half Italian, half Spanish)* in cui pensa che costruiscano le lingue gli immigrati.

⁴¹⁸ Guglielmi 1986: 60.

Il DIRETTORE (*alla Figliastra*).
Stia zitta, la prego! E stia a vedere! Avrà da imparare! (*Battendo le mani*). Avanti! Avanti!
L'entrata! (Pirandello 1921: 94).

S'apre l'uscio in fondo e viene Avanti il PRIMO ATTORE, con l'aria spigliata, sbarazzata d'un vecchietto galante. La rappresentazione della scena, eseguita dagli ATTORI, apparrà fin dalle prime battute un'altra cosa, senza che abbia tuttavia, neppur minimamente, l'aria d'una parodia; apparirà piuttosto come rimessa in bello.

Naturalmente, la FIGLIASTRA e il PADRE, non potendo riconoscersi affatto in quella PRIMA ATTRICE e in quel PRIMO ATTORE, sentendo con altro tono, con altra anima proferir loro stesse parole, esprimeranno in vario modo, ora coi gesti, ora con sorrisi, or con aperta protesta, l'impressione che ne ricevano, di sorpresa di meraviglia, di sofferenza, ecc., come si vedrà appresso (Pirandello 1921: 94-95).

THE MANAGER (*to STEP-DAUGHTER*). Be quiet please and watch! You'll be able to learn something. (*Clapping his hands*) Come on! Come on! Entrance, please!

(The door at rear of stage opens, and the LEADING MAN enters with the lively manner of an old gallant. The rendering of the scene by the actors from the very first words is seen to be quite a different thing, though it has not in any way the air of a parody.

Naturally, the STEP-DAUGHTER and the FATHER, not being able to recognize themselves in the LEADING LADY and the LEADING MAN, who deliver their words in different tones and with a different psychology, express, sometimes with smiles, sometimes with gestures, the impression they receive).

(Pirandello 1921: 47).

La traduzione fornisce un punto di vista abbastanza chiaro sulle intenzioni di Pirandello interessato a suggerire diversi esempi di recitazione che sono, invece, racchiusi all'interno delle parentesi nel testo del 1922.

Il PRIMO ATTORE (*rifacendo il gesto del Padre, di spiare cioè sotto al cappellino, ma poi esprimendo ben distintamente prima la compiacenza e poi il timore*).

Ah ... Ma...dico, non sarà la prima volta, spero ... (Pirandello 1921: 97).

Il PADRE (*correggendo, irresistibilmente*).

Non «spero» — «è vero?» «è vero?».. (Pirandello 1921: 97).

Il DIRETTORE.

Dice «è vero» — interrogazione... (Pirandello 1921: 97).

Il PRIMO ATTORE (*accennando al Suggestore*).

Io ho sentito «spero!».. (Pirandello 1921: 97).

IL DIRETTORE.

Ma sì! È lo stesso! «È vero» o «spero».
Prosegua, prosegua...Ecco, forse un po' meno caricato: (rifacendo lui la parte) «Non sarà la prima volta, è vero? È vero? che lei viene

LEADING MAN (*imitating the gesture of the FATHER when he looked under the hat, and then expressing quite clearly first satisfaction and then fear*).

Ah, but...I say...this is not the first time that you have come here, is it? »

(Pirandello 1922: 48).

qua...» (*Alla Prima Attrice*). E lei: «No
signore» (Pirandello 1921: 97).

La parte comica della scena è giocata sulla comprensione delle parole *vero* o *spero* che corrispondono in questo contesto a «is it» e «I hope». E le espressioni comiche conducono il discorso verso l'umorismo pirandelliano in cui avvertiamo il sentimento della pietà.

LA FIGLIASTRA (*subito*).
Niente, niente!», (Pirandello 1921: 98).

THE STEP-DAUGHTER. Nothing, nothing!
(Pirandello 1922: 49)

IL PRIMO ATTORE.
«Più d'una? E dunque, via...non dovrebbe più essere così...Permette che le levi io codesto cappellino?». (Pirandello 1921: 98).

LEADING MAN. You've been here before, eh?
Well then, there's no need to be so shy, is there?
May I take off your hat?

IL PRIMO ATTORE dirà quest'ultima battuta con un tal tono, e la accompagnerà con una tal mossa, che la FIGLIASTRA, rimasta con le mani sulla bocca, per quanto voglia frenarsi, non riesce più a contenere la risata, che le scoppia di tra le dita irresistibilmente fragorosa (Pirandello 1921: 98-99).

(*The LEADING MAN* says this last speech in such a tone and with such gestures that the STEP-DAUGHTER, though she has her hand to her mouth, cannot keep from laughing) » (Pirandello 1922: 49).

La comicità segue il discorso pirandelliano nelle parti precedenti che raccolgono espressioni di riso. Nel testo del 1922 non sentiamo il suono della voce, ma l'attore traduce la situazione descritta tramite la gestualità, mettendosi le mani davanti alla bocca per contenere l'ilarità: «she has her hand to her mouth, cannot keep from laughing». La parte eliminata del testo, comunque, non è secondaria nella poetica di Pirandello che considera la risata un campanello di allarme. Quando la Figliastro ride sarcasticamente emerge la verità che è rimasta sommersa. E il personaggio avverte quel senso di frustrazione a rivivere una storia che si ripete all'infinito⁴¹⁹.

IL PADRE.
Ma no...io ammiro, signore, ammiro i suoi attori: il signore là (*indica il Primo Attore*), la Signorina (*indica la Prima Attrice*) ma, certamente ecco, non sono noi... (Pirandello 1921: 100).

THE FATHER.
No, sir; I admire your actors – this gentleman here, this lady; but they are certainly not us! »
(Pirandello 1921: 49).

LA FIGLIASTRA.
No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono «questa», «così», che ne vorrebbe cavare lei, allora, un pasticcetto romantico sentimentale, con

THE STEP-DAUGHTER.
No sir! What you want to do is to piece together a little romantic sentimental scene out of my disgust, out of all the reasons, each more cruel and viler than the other, why I am what I am.

⁴¹⁹ Teche RAI – *Presentazione dei "Sei personaggi"* del 1970.

lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: «Togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!». E io, con tutto il mio lutto nel cuore, di appena due mesi, me ne sono andata là, vede? là, dietro quel paravento, e con queste dita che mi ballano dall'onta, dal ribrezzo, mi sono sganciato il busto, la veste.... (Pirandello 1921: 103).

He is to ask me why I'm in mourning; and I'm to answer with tears in my eyes, that it is just two months since papa died. No sir, no! He's got to say to me; as he did say: "Well, let's take off this little dress at once". And I; with my two months' mourning in my heart, went there behind that screen, and with these fingers tingling with shame...

(Pirandello 1922: 51).

Il nero è considerato un simbolo della decenza femminile nel periodo di lutto rimasto tale fino a quando la ragazza non va dietro al paravento. Il Padre, invece, pensa di farle superare la tristezza chiedendole di indossare un cappellino per sedurla. Il testo inglese elimina alcune descrizioni degli abiti per *pruderie*⁴²⁰. Le indicazioni sul costume di scena per la Lorch «was at variance with the excellent but stylistically different characterisation of the Stepdaughter»⁴²¹. Niente più sarebbe stato - dice l'attore Philip Stone - presentare i personaggi con «dark-haired, big moustached men going Mamma mia! all the time»⁴²².

L'ingresso delle donne nel mondo del lavoro ha accelerato questo processo di evoluzione dello stile che divenne sempre più pratico e pertinente all'ambiente⁴²³. Dopo la guerra, lo stile degli indumenti intimi cambiò notevolmente e «il busto stesso si ridusse drasticamente fino a diventare una sorta di guaina reggicalze, per poi sparire del tutto»⁴²⁴. E le ragazze non erano più le Signorine della buona società, ma ragazze semplici con indosso abiti che non rendevano il corpo rigido e artificiale⁴²⁵.

LA FIGLIASTRA.

E come, scusi? dico, come potrebbe rappresentare tutti i suoi «nobili» rimorsi, tutti i suoi tormenti «moralì», se lei vuol risparmiargli l'orrore d'essersi un bel giorno trovata tra le braccia, dopo averla **invitata a togliersi l'abito del suo lutto recente**, donna e già caduta, quella bambina,

THE STEP-DAUGHTER.

How? How can he act all his "noble remorse," all his "moral torments," if you want to spare him the horror of being discovered one day -- after he had **asked her what he did ask her** -- in the arms of her, that already fallen woman, that child, sir, that

⁴²⁰ Pirandello 1987: 100. Nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* ritroviamo una descrizione degli indumenti e degli accessori femminili di Romilda. Mi riferisco al capitolo VI Tac tac tac... «pareva facesse anzi di tutto per riuscirmi incresciosa, rimanendo spettinata tutto il giorno senza il busto, in ciabatte, e con colle vesti che cascavano da tutte le parti». Così come nella novella *La balia*, pubblicata il 1° giugno 1903, in «Nuova Antologia», uno dei personaggi indossa il busto che non vuole togliere nemmeno nel periodo di gravidanza perché slancia la figura.

⁴²¹ Lorch 1981: 22

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Fashion Institute of Technology, State University of New York [1920–1929 | Cronologia della storia della moda \(fitnyc.edu\)](#).

⁴²⁴ Morini 2003: 77.

⁴²⁵ Ivi, p. 64.

signore, quella bambina ch'egli si recava a vedere uscire dalla scuola? (*si commuove*). (Pirandello 1921: 106).

child he used to watch come out of school? (*SHE is moved*).

LA MADRE, nel sentirle dire così, sopraffatta da un'èmpito d'incontenibile ambascia, che s'esprime prima in alcuni gemiti soffocati, cede alla fine a un pianto perduto. La commozione vince tutti. Lunga pausa. (Pirandello 1921: 106).

(The MOTHER *at this point is overcome with emotion, and breaks out into a fit of crying. ALL are touched. A long pause*). (Pirandello 1922: 52-53).

Ancora una volta torna l'omissione di particolari scabrosi. Quanto all'abito nero esso serviva a difendere la ragazza da qualsiasi cattiva intenzione e sfruttamento, ma i ricatti di Madama Pace e le brame del Padre abbattono tutte le barriere. Pirandello, inoltre, assegna un valore specifico alla fisicità e alla connessa psicologia dell'attore per es. nella descrizione i «gemiti soffocati» che sono, invece, eliminati in inglese.

ACT III

Riaprendosi il sipario si vedrà che Macchinisti e Appartatori avranno disfatto quel primo simulacro di scena e messo su, invece, in fondo al palcoscenico, due o tre spezzati d'alberi, tra cui si scorge un pezzo di vasca.

When the curtain goes up again, it is seen that the stage hands have shifted the bit of scenery used in the last part, and have rigged up instead at the back of the stage a drop, with some trees, and one or two wings. A portion of a fountain basin is visible.

Da un canto, a destra, siede di nuovo LA MADRE, e le sono a fianco i due piccoli. Il FIGLIO se ne sta, nello stesso canto, anche lui seduto; ma in disparte, più che seccato, pieno d'onta. Sono seduti anche sul davanti LA FIGLIASTRA e IL PADRE; e, nell'altro lato, a sinistra, GLI ATTORI, press'a poco com'erano prima che il sipario fosse abbassato. Solo il DIRETTORE è in piedi, in mezzo al palcoscenico, con una mano sulla bocca a pugno chiuso, in atto di meditare. (Pirandello 1921: 112).

The MOTHER is sitting on the right with the two children by her side. The SON is on the same side, but away from the others. He seems bored, angry, and full of shame. The FATHER and the STEP-DAUGHTER are also seated towards the right front. On the other side (left) are the ACTORS, much in the positions they occupied before the curtain was lowered. Only the MANAGER is standing up in the middle of the stage, with his hand closed over his mouth in the act of meditating. (Pirandello 1922: 56).

La critica più avveduta ricordò che nel 1922 era stata tolta sacralità ai personaggi nella rappresentazione al Kingsway Theatre, perché le sei figure spettrali non comparivano più all'improvviso sulla scena⁴²⁶.

IL PADRE.

Oh, niente, signore. Farle vedere che se noi (*indica di nuovo sè e gli altri Personaggi*) oltre l'illusione, non abbiamo altra realtà, è bene che anche lei diffidi della realtà sua, **di questa che lei oggi**

THE FATHER.

Oh, nowhere! It's only to show you that if we (*Indicating the CHARACTERS*) have no other reality beyond the illusion, you too must not count overmuch on your reality **as you feel it**

⁴²⁶ D'Amico, Tinterri 1987: 134.

respira e tocca in sè, perché — come quella di jeri — **è destinata** a scroprirlesi illusione domani. (Pirandello 1921: 120).

today, since, like that of yesterday, **it may prove** an illusion for you tomorrow (Pirandello 1922: 60).

La parola «destinata» non è presente in inglese perché le ragioni per cui sono ora a teatro i sei personaggi «it may prove an illusion» sono determinate da una situazione che potrebbe cambiare, forse, all'improvviso ma in generale il traduttore semplifica o ignora il lessico pirandelliano.

IL DIRETTORE.

Ma sempre! ma continuamente! Ma codesta pervicacia con cui s'ostina a farsi credere un personaggio! E bisogna che **ragioni** meno, ecco, ragioni meno! (Pirandello 1921: 127).

THE MANAGER.

Always! Continuously! Then there's this insistence of yours in trying to make us believe you are a character. And then too, you must really **argue and philosophize** less, you know, much less (Pirandello 1922: 64).

Storer traduce l'espressione «bisogna che ragioni» con «argue and philosophize» per cui la battuta del personaggio implica una discussione con se stesso quasi sotto forma di flusso di coscienza. Inoltre, il traduttore coglie la dimensione filosofica del ragionare pirandelliano.

IL PADRE.

Eh, ma se mi toglie di rappresentare il tormento del mio spirito che non si dà pace, lei mi sopprime, badi! Ogni vero uomo, signore, che sia un po' più su **delle pietre, delle piante, delle bestie**, non vive per vivere, senza saper di vivere; ma per dare un suo senso e un suo valore alla vita! **E per me è questo, il valore che le do**. Non posso rinunziarvi, per rappresentare soltanto un «fatto», come vorrebbe costei (*indica la Figliastra*), perché nel «fatto» è la sua vendetta! **Non posso e non debbo: per quello che io sono!** (Pirandello 1921: 127).

THE FATHER.

Well, if you want to take away from me the possibility of representing the torment of my spirit which never gives me peace, you will be suppressing me: that's all. Every true man, sir, who is a little above the level **of the beasts and plants** does not live for the sake of living, without knowing how to live; but he lives so as to give a meaning and a value of his own to life. **For me this is everything**. I cannot give up this, just to represent a mere fact as she [*Indicating the STEP-DAUGHTER*] wants. It's all very well for her, since her "vendetta" lies in the "fact." **I'm not going to do it. It destroys my raison d'être**. (Pirandello 1922: 64).

La situazione è concitata perché il Padre arriva subito al cuore del discorso. La Figliastra è stata così cinica che l'uomo ha capito che per la ragazza *it's all very well for her* perché non ha più nulla da perdere. La sua integrità e la sua identità sono state intaccate dal sistema che ha sfruttato la sua ingenuità. Cosicché non permetterà alla Figliastra di scaricare su di lui tutta la rabbia per i desideri degli uomini di possederla: «I'm not going to do it».

IL DIRETTORE.

E quando l'azione lo comporterà! Andiamo avanti, santo Dio, e veniamo al fatto. (Pirandello 1921: 128).

THE MANAGER.

If the **drama** permits! But for Heaven's sake, man, let's get along and come to the scene. (Pirandello 1922: 64).

La variazione linguistica segnalata nel testo implica un cambiamento di significato: AZIONE = DRAMMA che trasporta il significato originario verso l'accezione teatrale, appunto drammatica. Il disaccordo tra il Padre e il Direttore è sulla messa in scena ormai impossibile da rappresentare, benché il gruppo degli Attori sia pronto per le prove.

IL DIRETTORE.

Brava! E poi, contemporaneamente, vorrebbe anche quella bambina che giuoca, ignara, nel giardino.... L'uno in casa, e l'altra nel giardino, è vero? (Pirandello 1921: 129).

THE MANAGER.

Well, it may be, And then at the same time, you want the little girl there to be playing in the garden . . . one in the house, and the other in the garden: isn't that it? (Pirandello 1922: 65).

Sebbene sia già accaduto tutto, la bambina sembra non conoscere la fine tragica che l'aspetta nella vasca mentre stava «playing in the garden».

IL DIRETTORE.

E va bene! Faremo il giardino! Faremo il giardino, e le scene si aggrupperanno lì! (*Chiamando per nome un apparatore*). Ehi, qualche spezzato d'alberi, subito subito, e un pezzo di vasca! (*Voltandosi a guardare in fondo al palcoscenico*) Ah, è già fatto? Benissimo. (*Alla Figliastra*) Così, alla meglio, per dare un'idea! Il giovinetto, invece di nascondersi dietro gli usci delle stanze, s'aggirerà qui nel giardino, nascondendosi dietro gli alberi. Ma capirà che sarà difficile trovare una bambina che faccia bene la scena con lei, quando le mostra i fiorellini. (*Rivolgendosi al giovinetto*). Venga, venga avanti lei, piuttosto! Vediamo di concertare un po'! (*E poiché il ragazzo non si muove*). Avanti, avanti! (*Poi, vedendolo venire avanti, perplesso, smarrito, pieno di sgomento*) Ah, dico, un bel disastro, anche questo ragazzo.... Ma com'è?... Dio mio, bisognerebbe pure che qualche cosa dicesse....

THE MANAGER.

Well then, we'll have it in the garden. Everything shall happen in the garden; and we'll group the other scenes there. (*Calls a STAGE HAND*). Here, a backcloth with trees and something to do as a fountain basin. (*Turning round to look at the back of the stage.*) Ah, you've fixed it up. Good! (*To STEP-DAUGHTER*) This is just to give an idea, of course. The Boy, instead of hiding behind the doors, will wander about here in the garden, hiding behind the trees... But it's going to be rather difficult to find a child to do that scene with you where she shows you the flowers. (*Turning to the BOY.*) Come forward a little, will you please? Let's try it now! Come along! come along! (Then seeing him come shyly forward, full of fear and looking lost). It's a nice business, this lad here. What's the matter with him? We'll have to give him a word or two to say.

(*Gli s'appressa, gli posa una mano sulla spalla, lo conduce dietro allo spezzato d'alberi*). Venga, venga un po'; mi faccia vedere! Si nasconda un po' qua.... Così... Si provi a sporgere un po' il capo, a **spiare**.... (*Si scosta per veder l'effetto: e appena il Giovinetto eseguirà l'azione, con una verità impressionante*). Ah, benissimo.... benissimo.... (*Rivolgendosi alla Figliastra*). E dico, se la bambina, sorprendendolo così a **spiare**, accorresse

(*Goes close to him, puts a hand on his shoulders, and leads him behind one of the trees.*) Come on! come on! Let me see you a little! Hide here . . . yes, like that. Try and show your head just a little **as if you were looking for someone** . . . (*Goes back to observe the effect, when the BOY at once goes through the action.*) Excellent! fine! (*Turning to STEP-DAUGHTER*). Suppose the little girl there were to surprise him **as he looks round**,

a lui e gli cavasse di bocca almeno qualche parola?
(Pirandello 1921: 130-131).

and run over to him, so we could give him a word
or two to say? (Pirandello 1921: 65-66).

Il cambiamento di significato del termine spiare («as if you were looking for someone») implica una variazione del linguaggio attoriale: *when the BOY at once goes through the action*. La lunga battuta del Direttore permette di confrontare i diversi punti di vista che moltiplicano le idee sulla strana vicenda perché si sono aggiunti persino i pensieri del gruppo degli Attori. Le emozioni spingono la ragazza a dirigersi verso il fratello che deve esercitare il controllo delle sue capacità recitative, per condizionare i sentimenti della sorellina, ma ancora una volta si impoverisce la tessitura articolata del testo pirandelliano. La «verità impressionante» è non nella sola azione teatrale ma nel peso che essa ha per spiegare la vita.

LA FIGLIASTRA

(*accorrendo al Direttore*).

Permette, signore? (*Gli fa abbassare le braccia, con cui trattiene il Figlio*). Lo lasci! (*Poi, rivolgendosi a lui, appena il Direttore lo avrà lasciato*). Ebbene, vattene! (*Il Figlio resta, guardandola con sprezzo, anzi con odio. Ella ride e dice*): — Non può, vede? non può, signore! Deve restar qui, per forza, legato alla catena, indissolubilmente! Ma se io che prendo il volo, signore, quando accade ciò che deve accadere — **proprio per l'odio che sento per lui, proprio per non vedermelo più davanti** — ebbene, se io sono ancora qua, e sopporto **la sua vista e la sua compagnia** — si figuri se può andarsene via lui che deve, deve restar qua veramente, con questo suo, bel padre, e quella madre là senza più altri figli che lui [...] (Pirandello 1921: 132-133).

THE STEP-DAUGHTER

(*going over to the MANAGER*).

Allow me? (*Puts down the MANAGER's arm which is restraining the SON*). Well, go away then, if you want to! (*The SON looks at her with contempt and hatred. She laughs and says*). You see, he can't, he can't go away! He is obliged to stay here, indissolubly bound to the chain. If I, who fly off when that happens which has to happen, **because I can't bear him** -- if I am still here and support that **face and expression of his**, you can well imagine that he is unable to move. He has to remain here, has to stop with that nice father of his, and that mother whose only son he is. [...] (Pirandello 1922: 67).

La traduzione riduce la descrizione dei sentimenti di tensione e di rancore, che crescono come si osserva in due espressioni: «because I can't bear him» perché la Figliastro non vuole più vedere davanti a sé la faccia del Padre, la «face and expression of his». Dalla battuta sono eliminate le indicazioni di regia: «*Poi, rivolgendosi a lui, appena il Direttore lo avrà lasciato*».

LA FIGLIASTRA.

[...]

Ebbene, vattene! (*Il Figlio resta, guardandola con sprezzo, anzi con odio. Ella ride e dice*) [...] (Pirandello 1921: 132).

THE STEP-DAUGHTER.

[...]

Well, go away then, if you want to! (*The SON looks at her with contempt and hatred. She laughs and says*) [...]. (Pirandello 1921:67).

Storer rende l'espressione più sfumata rispetto al testo del 1921 perché la variazione è messa in relazione alle note di regia: «*The SON looks at her with contempt and hatred. She laughs and says*» e alla volontà del personaggio («if you want»).

III.2. *Gli abiti di scena*

Nel 1995 «The Yearbook of the British Pirandello Society» ha pubblicato alcune riflessioni di Tim Fitzpatrick sul valore semiologico degli oggetti e degli abiti di scena descritti nelle didascalie da Pirandello⁴²⁷. Le scelte registiche di Theodore Komisarjevsky alla Stage Society di Londra lasciarono perplessi gli spettatori perché la scena «is orchestrated to provide the minimum of information to the audience, one again frustrating expectations regarding conventional exposition»⁴²⁸. Gli oggetti di scena non aiutavano a chiarire il ruolo delle «meaningful hierarchies within the group are to be discerned here, the only significant feature being the “copione arrotolato sotto il braccio” to enable tentative identification of the Prompter»⁴²⁹.

I sei personaggi rimangono indefiniti fino alla fine dello spettacolo poiché rappresentano l'eterna fuga dalla realtà. Le figure oscure nascono dalla fantasia dell'autore e trovano una forma attraverso i colori degli abiti. Affacciandosi dal fondo del palcoscenico, i sei personaggi si presentano al Direttore come figure immateriali per il fatto che ricercano un autore. E i veli con cui si copre il volto la Madre e l'eleganza vistosa della ragazza consentono di dare una forma reale a quelle immagini eteree. Nemmeno i bambini, accompagnati dalla Madre, sono diversi dagli adulti per cui lo scenografo e la sartoria dovranno pensare ad una specifica connotazione estetica. I giochi della sorellina, ricordati dalla Figliastro nelle battute del primo atto oppure la rievocazione dell'incontro con il Padre davanti alla scuola, dimostrano di rinviare a un contenuto ulteriore dato che le immagini impresse nella memoria sono inseparabili, come un'ombra, e sono proiettate sulla figura del Padre⁴³⁰. Il corrispondente del «New York Herald» si accorge che il colore degli abiti provoca una reazione di incredulità nel pubblico in sala tanto che scrive: «They are all dressed in black, their faces strangely pale. Their leader, a man with flaming red hair, is in front of the others. Who are they? What do they want? Timidly, but with

⁴²⁷ Fitzpatrick 1985: 24. L'articolo si avvale di alcune ipotesi di Jørn Moestrup nel saggio *Le correzioni ai Sei personaggi e il Castelvetro di Pirandello* del 1967, di Jennifer Lorch in *The 1925 text of “Sei personaggi in cerca d'autore” and Pitoëff's Production* del 1982, e degli studi di Silvana Sinisi contenuti nel saggio *La costumista teatrale nell'epoca di Pirandello* nel 1985.

⁴²⁸ Ivi, p. 24.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ Anonimo 1922 (18).

a curious insistence, the red-haired man says: “We are looking for an author”. “What author?” “Any author.” he answers»⁴³¹. Peraltro, questo aspetto dei costumi di scena poteva davvero sorprendere gli spettatori a teatro, considerato che la moda era diversa. Nel «The New York Herald» del 23 aprile 1922 furono pubblicate alcune fotografie di personaggi importanti della vita politica e sociale degli Stati Uniti. L’abito non aveva sempre una connotazione specifica perché rappresentava talvolta la vita pubblica, talaltra la vita mondana e la privata. La ricerca di nuove linee di eleganza era, infatti, molto sentita dagli atelier di moda americani che reclamizzavano le proprie creazioni. Così, in uno degli spazi pubblicitari del giornale dal titolo *Wraps of Black Matelassé or Crêpe Silks* (Casa di moda Franklin Simon & Co.), si vedono alcuni disegni di indumenti eleganti vivacizzati da qualche frivolezza che ritroviamo nelle immagini delle messe in scena al Théâtre des Champs-Élysées sotto la direzione di Georges Pitoëff⁴³². Le attrici erano considerate delle icone dello spettacolo e le sartorie spesso si ispiravano a loro per la creazione delle collezioni agli abiti di scena. E sul palcoscenico del Princess Theater, i sei personaggi potevano affabulare gli spettatori perché apparivano immortali giacché la storia si ripeteva all’infinito. Del resto, la vicenda richiama degli elementi di moda e della cultura italiana per innescare il giuoco erotico tra il Padre e la Figliastro nel retrobottega di Madama Pace.

Diversa, invece, nella medesima traduzione la battuta del primo attore, che non vuole indossare il cappello da *chef* richiesto per *Il giuoco delle parti*: una dimostrazione del comico appunto, un avvertimento del contrario impossibile da interpretare senza il significato simbolico di quell’accessorio in una tipica operazione di metateatro di Pirandello. Gli Attori stanno provando la commedia appena menzionata prima dell’arrivo in palcoscenico dei sei personaggi:

THE MANAGER (*jumping up in a rage*). Ridiculous? Is it my fault if France won’t send us any more good comedies, and we are reduced to putting on Pirandello’s works, where nobody understands anything, and where the author plays the fool with us all? (*THE ACTORS grin. THE MANAGER goes to LEADING MAN and shouts*). Yes sir, you put on the cook’s cap and beat eggs. Do you suppose that with all this egg-beating business you are on an ordinary stage? Get that out of your head. You represent the shell of the eggs you are beating! (*Laughter and comments among the ACTORS*). Silence! and listen to my explanations, please! (*To LEADING MAN*). “The empty form of reason without the fullness of instinct, which is blind – You stand for reason, your wife is instinct. It’s a mixing up of the parts, according to which you who act your own part become the puppet of yourself. Do you understand?”⁴³³ (Pirandello 1922: 5).

⁴³¹ Anonimo 1922 (2).

⁴³² Anonimo 1922 (1).

⁴³³ IL DIRETTORE (*balzando in piedi sulle furie*). «Ridicolo! ridicolo!». Che vuole che le faccia io, se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, in cui non si capisce nulla, fatte apposta dall’autore per ridersi di me, di lei, del

L'attore quasi si contorce la pancia prima di incominciare a recitare: rifiuta di interpretare il testo di Pirandello perché è incomprensibile e non capisce l'utilità del cappello. L'intento del drammaturgo è ovviamente quello di provocare una reazione di riso o di irritazione. Il Direttore discute con l'attore affinché sia indossato il cappello da cuoco perché l'accessorio di scena è indicato nel copione. L'interprete non desidera farsi «divorare» dal personaggio sicché vorrebbe adattare la parte alle esigenze della sua interpretazione, ma non è possibile perché è un testo di Pirandello.

In palcoscenico si affacciano sulla porta di fondo i sei personaggi che rappresentano una novità della scenografia. L'immaginazione del drammaturgo si spinge in avanti alla ricerca del nuovo grazie anche al clima culturale delle avanguardie che stavano attraversando l'Italia, la Francia e l'Inghilterra:

THE MANAGER. Yes, yes, of course!

*At this point, the DOOR-KEEPER has entered from the stage door and advances towards the manager's table, taking off his braided cap. During this manoeuvre, the Six CHARACTERS enter, and stop by the door at back of stage, so that when the DOOR-KEEPER is about to announce their coming to the MANAGER, they are already on the stage*⁴³⁴ (Pirandello 1922: 5).

Attraverso gli abiti di scena, Pirandello prende le distanze dal passato, ossia dall'improvvisazione o dal mondo realista del naturalismo. Il drammaturgo cerca di produrre un effetto scenico nuovo che superi la tradizione italiana e superi l'indagine sociale tramite la narrazione interiore del personaggio. Nella versione di Crémieux del 1923 si utilizzerà più di

pubblico? (Gli attori ridono. E allora egli, alzandosi e venendo presso il primo attore grida): Il berretto da cuoco, signora! E sbatta le uova! Lei crede, con queste uova che sbatte, d'essere su un palcoscenico qualunque? Si levi quest'illusione! Lei rappresenta il guscio di queste uova che sbatte! (Gli attori tornano a ridere e si mettono a far commenti tra loro ironicamente). Silenzio! E presto ascolto quando spiego! (Rivolgendosi di nuovo al Primo Attore). La vuota forma della ragione, senza il pieno dell'istinto che è cieco! Lei è la ragione, e sua moglie l'istinto; in un giuoco di parti assegnate, per cui lei che rappresenta la sua parte è volutamente il fantoccio di se stesso. Ha capito? (Pirandello 1921: 11).

⁴³⁴ IL DIRETTORE. Ma sì, faccia, faccia! L'USCERE DEL TEATRO intanto sarà entrato dalla porticina del palcoscenico e, girando alla larga in punta di piedi, levandosi a un certo punto il berretto gallonato, si sarà appressato al tavolino. Durante questa manovra entreranno anche e si fermeranno davanti alla porticina del palcoscenico i SEI PERSONAGGI, per modo che, quando l'uscere li annuncerà al Direttore, possa indicarli là in fondo, dove già al loro apparire, una strana tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi: lieve respiro della loro realtà fantastica. Questo soffio di luce sparirà quand'essi si faranno avanti per entrare in relazione con gli attori. Serberanno tuttavia come una certa loro naturale levità di sogno, in cui son quasi sospesi, ma che pure non toglierà nulla all'essenziale realtà delle loro forme e delle loro espressioni [...] (Pirandello 1921: 5-6).

una volta l'espressione "mondo interiore" per definire quello stato di incertezza di sentimenti che il personaggio avverte dentro di sé:

THE STEP-DAUGHTER.

[...] with my two months' mourning in my heart, went there behind that screen, and with these fingers tingling with shame...⁴³⁵ (Pirandello 1922: 51).

L'eleganza degli abiti dell'atelier di Madama Pace giustifica ogni inganno in cui sono cadute la Madre e la Figliastro. Storer rivede il *look* della Figliastro che è fuori moda per la cultura inglese:

THE STEP-DAUGHTER is dashing, almost impudent, beautiful. She wears mourning too, but with great elegance⁴³⁶ (Pirandello 1922: 5).

La moda italiana era diversa da quella di Londra e di New York e le testimonianze di Elisa Schiaparelli, giovane stilista, permettono di cogliere il gusto del pubblico anglosassone⁴³⁷. Il guardaroba femminile era più comodo e moderno ed ha favorito il rinnovamento dello stile degli anni '20 in Europa grazie alla progressiva semplificazione del *design* con l'avanzare del decennio che «the development of a more convenient modern female wardrobe was a major trend of the 1920s and was achieved through the progressive simplification of dress as the decade advanced - a rejection of formality and multiple layers, in favour of comfort and lighter more natural effect»⁴³⁸. Peraltro, Percy Hammond nel «New York Tribune» del 5 novembre 1922 evidenziava l'importanza dei costumi nella scena madre quando la ragazza si spoglia dietro il paravento (v. Appendice 26). Gli abiti sarebbero utilizzati per dire quello che non si può svelare apertamente e pubblicamente a teatro⁴³⁹. Nello stesso giornale troviamo una pagina intitolata *Broadway is not a one-play street* dove sono state pubblicate le fotografie di alcuni attori con abiti alla moda in palcoscenico (v. Appendice 27). Sorprende che il direttore della testata giornalistica non scrivesse un profilo sull'autore né parlasse dei dialoghi filosofeggianti del testo all'atto di divulgare la fotografia di Florence Eldridge. L'attrice nel ruolo della Figliastro indossa un abito nero scollato utilizzato in palcoscenico. La costruzione della pagina

⁴³⁵ LA FIGLIASTRA. [...] Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: «Togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!». E io, con tutto il mio lutto nel cuore, di appena due mesi, me ne sono andata là, vede? [...] (Pirandello 1921: 103).

⁴³⁶ LA FIGLIASTRA, di diciott'anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto anche lei ma con vistosa eleganza. [...] (Pirandello 1921: 13).

⁴³⁷ Fashion Institute of Technology, *Fashion UK & Italy 1910s* – Schiaparelli: Chapter II.

⁴³⁸ Shrimpton 2013: 13–14.

⁴³⁹ Hammond 1922.

si avvicina alle riviste di costume e di moda di quegli anni che prediligevano quel tipo di impostazione grafica⁴⁴⁰. Eldridge sembra una modella più che un'attrice e l'articolista scrive maldestramente nella didascalia del giornale: «She plays one of the principal roles in “*Six Characters in Search of a Husband*”». La moda newyorkese appare più frivola e pronta a corrispondere alle esigenze della società di massa⁴⁴¹ (v. Appendice 27). La rivista «Lidel» del 1920 pubblica un servizio giornalistico dal titolo *Fra autori e attori* dove si parla delle dive del teatro e delle compagnie in giro per l'Europa⁴⁴². Le figure femminili appaiono come sulla scena in diversi ruoli pronte a competere con la nascente arte cinematografica mentre gli uomini ostentano la loro virilità tramite i simboli del potere, il denaro e la virilità.

THE FATHER is a man of about 50: hair, reddish in colour, thin at the temples; he is not bald, however; thick moustaches, falling over his still fresh mouth, which often opens in an empty and uncertain smile. He is fattish, pale; with an especially wide forehead. He has blue, oval-shaped eyes, very clear and piercing. Wears light trousers and a dark jacket. He is alternatively mellifluous...⁴⁴³ (Pirandello 1922:6).

Lo stile maschile in Inghilterra non era molto diverso da quello descritto nelle didascalie dal drammaturgo. I «thick moustaches» erano di moda tra il 1910 e il 1920 e in voga tra i giovani e nel pubblico maschile in generale tanto che considera «adeguato» lo stile del Padre⁴⁴⁴. La rivista «Lidel» del 1924 riporta la notizia che l'eleganza maschile andava modificandosi rapidamente verso uno stile più informale (giacca e pantaloni)⁴⁴⁵. Le sartorie davano un tocco di eleganza al vestito indossato da un uomo perché veniva sistemato per essere su misura. E quando un uomo comprava un abito doveva sempre orlarlo e dare prova di vestibilità affinché la giacca e i pantaloni calzassero a pennello⁴⁴⁶.

III.3. “*Komis*” al Kingsway Theatre di Londra

La fortuna internazionale di Pirandello ha inizio con la Stage Society di Londra, che rappresentava opere teatrali «rifiutate» dal pubblico o dalla critica. La messa in scena dei *Sei*

⁴⁴⁰ Si confronti le fotografie del «New York Tribune» con le immagini di Clifton Royal Adams, fotografo dello staff *del National Geographic*, dal 1920 al 1934, per cogliere alcuni aspetti delle tendenze di moda [Fashion, oda e stile negli scatti del National Geographic – Amica](#).

⁴⁴¹ Vintage everyday <https://www.vintag.es/2013/08/european-women-fashion-of-1920s.html>.

⁴⁴² *Hérmes* 1920: 36–37 (1).

⁴⁴³ Le sottolineature sono mie.

⁴⁴⁴ Victoria & Albert Museum [Storia della moda 1900 – 1970 – Victoria and Albert Museum \(vam.ac.uk\)](#).

⁴⁴⁵ A.B. 1924: 30.

⁴⁴⁶ RetroWaste [Moda anni 1920: Uomini & Ragazzi \(retrowaste.com\)](#).

personaggi è ricordata in “*Myself*” and the theatre (1929) di Theodore Komisarjevsky, conosciuto più comunemente come “Komis”. Nonostante le poche disponibilità economiche, il direttore riuscì a coinvolgere attori importanti come Sir Arthur John Gielgud, grande interprete di Shakespeare. Le scelte registiche di “Komis” erano, invece, rigide nell’impostazione scenografica e risentivano dell’influsso di Konstantin Stanislavskij e delle avanguardie europee. Nella sua biografia, è descritta la sua inclinazione per il teatro sintetico, che reputava il più corrispondente alle esigenze moderne. Il rapporto con l’attore era diretto e rivolto all’interpretazione del testo senza però obbligarlo a seguire le indicazioni fornite. Per il regista le parole dovevano prendere vita nella mente dell’attore, e dunque la sua idea era opposta a quella di Pirandello. Non forzava né l’intonazione né il movimento degli interpreti perché si sarebbero create delle stonature nel testo. Sostenitore della libertà creativa, «aspira a un ideale di teatro che sia sintesi di tutte le arti»⁴⁴⁷.

Komis credeva che l’allestimento e gli oggetti dovessero adeguarsi alla scena, mentre gli attori erano liberi di vivere la loro esperienza della recitazione senza conformarsi alle regole del passato. La sua sensibilità di regista era rivolta soprattutto alla sceneggiatura per creare ambientazioni così da fare apparire la scena viva. E la scenografia veniva dopo il lavoro dell’interprete che rappresentava una fonte di rinnovamento per l’allestimento delle opere. La ricerca espressiva di Komis era rivolta alla sperimentazione dei linguaggi che «can be achieved only by a synthetic union of the drama, opera and ballet in one single show, in which each of these would be the complement of the other, which would be performed by an ensemble of universal actors»⁴⁴⁸.

Sebbene potesse contare su un notevole *cast* di attori che si erano prestati per la rappresentazione, le risorse economiche della società londinese erano ridotte. Inoltre, «in my Stage Society productions I was obliged to use one convertible set, designed by myself, for every production, and had to make ten different interiors and exteriors out of it. This was more or less the case when I have to produce in the little “highbrow” Theatres or under my own “poor” management. The managers of the little London Theatres asked me to make settings costing next to nothing»⁴⁴⁹. Grazie alle precedenti esperienze in Russia Komis poté svolgere il ruolo dello scenografo, mettendo, infine, in pratica le sue idee sul Teatro Sintetico «and have seldom been able to work in the ordinary operatic or dramatic Theatres»⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ Pagani, Maria Pia [Russi in Italia: dizionario – Russi in Italia \(russinitalia.it\)](http://www.russinitalia.it).

⁴⁴⁸ Komisarjevsky 1929: 145.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 157.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

III.4. *Al Princess Theater di New York*

Nel quotidiano «New York Herald» del 24 ottobre 1922 si legge un articolo dal titolo *Pirandello's play put on*, che segnala la prima messa in scena dei *Six Characters in Search of an Author* prodotto da Brock Pemberton, a New York⁴⁵¹. L'articolista informa che il testo sarà rappresentato per la prima volta in America al Beechwood Theater il venerdì 27 ottobre. Nell'articolo, inoltre, sono riportate alcune notizie sulle prove generali di sabato 28 e domenica 29 cui assisteranno gli studenti delle Università di Columbia e di New York (invece le prove generali sono al Princess Theater). La serata di apertura ufficiale fu il 30 ottobre del 1922, al Princess Theater di New York. La stessa testata giornalistica pubblica, inoltre, il 26 novembre, un piccolo inserto pubblicitario dove la redazione descrive le commedie e le innovazioni del teatro di Pirandello che stavano attraversando tutta l'Europa, invitando i lettori all'acquisto del volume «Pirandello's: Three Plays»⁴⁵².

Nel quotidiano «Washington Evening Star» del 29 ottobre 1922 si informano i lettori che la commedia era stata presentata per la prima volta a Scarborough, un quartiere di New York (si riportava la notizia della prima al Princess Theater). La rappresentazione fu replicata fino a febbraio del 1923 e la produzione continuò per l'intera stagione teatrale con 137 rappresentazioni, utilizzando la traduzione di Storer adattata alle esigenze di regia da Pemberton. Le messe in scena continuarono nel 1924 (revival) e nel 1931, riscuotendo molto successo tra il pubblico newyorkese⁴⁵³.

L'opera era presentata al pubblico in sala con una breve nota firmata con le iniziali A.W. che è stata attribuita a Federick May a Alfred Wareing. Le notizie, che ci fornisce la Lorch sulla prima serata, sono piuttosto stringate, ma utili a ricostruire i rapporti culturali tra Inghilterra e Stati Uniti, per cui in sostanza possiamo riferirci a due situazioni. La prima è sul programma della serata che fu identico a quello dello Stage Society, mentre la seconda è sui cambiamenti linguistici di alcune parole dall'Inglese all'Americano del testo⁴⁵⁴. Nel cast erano coinvolte dodici figure tra attori giovani e uno di questi era Dwight Frye nel ruolo del Figlio, che divenne uno degli attori favoriti del teatro di Broadway dopo le numerose messe in scena dei *Sei*

⁴⁵¹ Anonimo 1922 (16).

⁴⁵² Anonimo 1922 (21). La stampa di tre commedie di Pirandello viene, infine, pubblicizzata in «The York Herald» il 26 novembre 1922: n. 1500 copie; 3,50 dollari. Edizioni *E. P. Dutton & Co.*

⁴⁵³ Nel fascicolo illustrato «Pirandelliane a New York 1922 – 1931». Nell'album di ritagli a cura di A. Illiano, si citano 137 spettacoli che comprendono le prove cui poterono assistere gli studenti delle università.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*

personaggi al Princess Theater. Pirandello venne acclamato dalla critica newyorkese, ma gli applausi e la notorietà furono per l'intero cast (v. Appendice 25). La stampa recensisce più di una volta lo spettacolo e affronta il tema della satira e dell'ironia nelle battute di scena. I critici del *Theatre Magazine* e *New York Evening World* discutono in chiave satirica l'interpretazione della realtà di Pirandello. «The New York presentation of *Six Characters in Search of an Author* was a major cultural event and as such it received the attention of the city intelligentsia and was the butt of the wit of less enthusiastic society journalists»⁴⁵⁵. La messa in scena è presentata al pubblico americano come «the sensation of the autumn season in New York City»⁴⁵⁶, e il critico intuisce che l'opera incontrerà il plauso del pubblico: le «other cities will doubtless have the opportunity of seeing it later»⁴⁵⁷.

In America, comunque, il teatro italiano si stava sviluppando grazie all'impegno e alla passione degli stessi impresari italiani come Fortunato Gallo, che promuoveva «l'arte italiana [che] non deve essere più importata saltuariamente attraverso improvvisate *tournées*»⁴⁵⁸. Gallo gestiva un teatro diverso rispetto al Princess Theater, ma i propositi artistici di scambi culturali tra l'Italia e l'America erano comuni. È piuttosto eloquente la notizia riportata dalla rivista «L'Italia che scrive» del 5 maggio del 1922 in cui si legge che il cav. Francesco Guerra s'adoperava per la «diffusione del teatro»⁴⁵⁹.

I costumi di scena influenzavano il *design* di moda perché gli abiti indossati quotidianamente dalle signore erano poco originali. La varia produzione di opere teatrali raccontava storie fantastiche ambientate in un tempo indefinito. Le scene, invece, richiedevano abiti con linee più sofisticate, evocanti la femminilità oppure un tipo di bellezza eterea. Le dive si rivolgevano a stilisti per apparire più eleganti in palcoscenico, e alle sartorie o a case di moda affinché i capi indossati fossero unici. Le sartorie erano felici di collaborare alla realizzazione degli indumenti e le stelle del teatro spesso sfoggiavano abiti originali che erano visti da un pubblico ampio e interessato qualche volta a imitare lo stile di alcune attrici⁴⁶⁰. Va da sé che i costumi di scena delle dive dello spettacolo più famose fossero riprodotti nelle riviste di moda oppure che le redazioni dei giornali parlassero della foggia degli abiti delle attrici e degli attori. Anche i *Sei personaggi in cerca d'autore* dal 1922 al 1923 a New York contribuirono all'effetto domino sullo stile americano. La corrispondente Margaret Rowe dell'agenzia di comunicazione

⁴⁵⁵ Lorch 2005: 49.

⁴⁵⁶ Anonimo 1922 (22).

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ Lari 1924: 31.

⁴⁵⁹ Anonimo 1922 (3).

⁴⁶⁰ Cole, Deihl 2016: 152.

NEA «Service Cleveland» diffuse, il 22 novembre 1922, la notizia alla stampa statunitense del crescente interesse per l'abito di scena della Figliastr⁴⁶¹. Il pubblico newyorkese era stato sorpreso dal pallore del viso della ragazza che contrastava con gli abiti scuri illuminati dai riflettori del palcoscenico. Lo stile Padre, invece, subì poche variazioni rispetto al testo e alla scena perché la moda maschile in voga negli anni Venti seguiva lo stile *Wide Oxford bag*, con connotazioni simili allo stile descritto nella didascalia del testo pirandelliano. Nella fotografia pubblicata dalla Lorch nel saggio *Two early production in London and New York* (1922) si vede un uomo elegante che indossa un abito dal taglio francese soprannominato *dinner jacket*⁴⁶².

Il finale dello spettacolo era diverso rispetto al testo e alle messe in scene italiane dei *Sei personaggi* dato che il regista aveva ancor più esasperato la figura della Madre in abiti neri che «carry out the body of her dead son»⁴⁶³. La traduzione di Storer tralascia questo elemento di scena che è svolto dagli attori sul palcoscenico:

THE MANAGER (*pushing the Actors aside while they lift up the Boy and carry him off*).
Is he really wounded? (Pirandello 1922: 71).

Nella messa in scena di New York il regista non segue le indicazioni iniziali della nota di regia di Pirandello perché riempie lo spazio vuoto del palcoscenico con poche sedie di cui alcune con le spalliere appoggiate alle pareti laterali del teatro. La costruzione scenografica, comunque, è menzionata da diverse testate giornalistiche americane come il «New York Owl» e «The Daily Hotel» che hanno recensito lo spettacolo.

III.5. La prima messa in scena londinese e la critica teatrale newyorkese

La stampa britannica ha seguito da vicino la rappresentazione londinese forse per i divieti imposti dalla Corona britannica per immoralità. I giornali americani, tuttavia, parlano di quella messa in scena per reazione al conservatorismo inglese. Occorre dire, inoltre, che persino in Italia lo spettacolo londinese fu considerato importante, ma di modesto richiamo internazionale perché il pubblico era lo stesso della Stage Society che aveva promosso l'iniziativa. La stampa americana ha cercato di mettere in giusta luce il successo londinese di Pirandello tramite giudizi critici positivi e richiami alla produzione di Brock Pemberton.

Nel «New York Tribune» del 27 agosto 1922 appariva la notizia della prossima produzione di Pemberton dei *Six Characters in Search of an Author* a New York. L'articolista

⁴⁶¹ Lorch 2005: 49–50.

⁴⁶² Ivi: 48. Si veda, altresì, Maugeri, Paffumi 2005: 214; 225.

⁴⁶³ Ivi: 50.

informa che lo spettacolo aveva incontrato giudizi positivi a Londra e le prossime tappe sarebbero state a Parigi con la regia di Georges Pitoëff e in Germania, a Monaco, con Max Reinhard. Nell'articolo si ricordano, inoltre, le prossime produzioni europee delle opere di Pirandello e il suo viaggio negli Stati Uniti per assistere forse a qualche rappresentazione⁴⁶⁴. Il Kingsway Theatre sarebbe stato la prima sede dove Pirandello presenta all'estero il testo. Il «Washington Herald» commenta nell'articolo *Pemberton Play Introduces New Theater Author* (12 novembre 1922) la natura dello spettacolo della Stage Society, sostenendo che il pubblico era ormai pronto ad assistere ad altre produzioni del drammaturgo⁴⁶⁵. Alla stampa newyorkese la messa in scena britannica, comunque, non rimase indifferente perché il 7 luglio 1922 usciva un articolo dal titolo "If" by Dunsany Among New Plays for Mr. Pemberton nel quotidiano «The New York Herald», in cui si ragiona intorno ai rapporti intercorsi tra il drammaturgo e il produttore della presentazione attraverso «an adaptation by Edward Storer, one of the editors of the American magazine, Broom, published in Italy»⁴⁶⁶. Ugualmente «Il Washington Herald», il 12 novembre, commentava la notorietà di Pirandello a Londra e al contempo ricordava che gli spettatori erano pronti a vedere altre commedie del drammaturgo⁴⁶⁷.

Nel giornale «Evening World» del 6 ottobre 1922 è riportata la notizia, diffusa dall'ufficio stampa del teatro, che la messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* sarebbe stata il 30 ottobre 1922. L'allestimento, seconda produzione della stagione, utilizzerà l'adattamento di Edward Storer⁴⁶⁸. Il «New York Tribune» invitava il pubblico alla lettura del testo con una breve notizia del 13 novembre 1922⁴⁶⁹. Inoltre l'articolista del giornale «The Topeka Daily State Journal» il 2 dicembre 1922 scriveva una breve recensione del libro edito da Dutton & Co., ricordando ai lettori la stagione teatrale dell'autunno a New York⁴⁷⁰.

Le aspettative del pubblico americano di vedere una commedia nuova crescevano sempre di più grazie anche alla intensa campagna di promozione che Brok Pemberton aveva sostenuto.

⁴⁶⁴ Anonimo 1922 (11). La notizia è ripubblicata in breve nel «New York Tribune» del 7 ottobre 1922 e rende edotti i lettori sulla programmazione teatrale. V. Anonimo 1922 (14). Diffusa dalla redazione del «The New York Herald», il 9 luglio 1922, essa informa dei successivi allestimenti della commedia portati in diverse città europee. Gli aspetti, che interessano di più i teatri internazionali, sono legati al grottesco definito come un «interesting movement» quasi sconosciuto fuori d'Italia. V. Anonimo 1922 (6). Il «New York Tribune» riporta, inoltre, il 13 ottobre, i nomi degli attori della compagnia teatrale: Miss Margaret Wycherly, Miss Florence Eldridge, Miss Eleanor Woodruff, Moffat Johnston and Ernest Cossart. V. Anonimo 1922 (15); (v. Appendice 25).

⁴⁶⁵ Anonimo 1922 (19).

⁴⁶⁶ Anonimo 1922 (5).

⁴⁶⁷ Anonimo 1922 (19).

⁴⁶⁸ Anonimo 1922 (13).

⁴⁶⁹ Anonimo 1922 (20).

⁴⁷⁰ Anonimo 1922 (22).

Attraverso l'ufficio stampa, si diffondevamo le notizie sulla prima messa in scena romana per suscitare l'interesse dei newyorkesi e richiamare la maggiore partecipazione possibile agli spettacoli. La redazione del «New York Herald», il 30 ottobre, scrive: «When the play was first acted in the Valle Theater in Rome last winter a full-sized riot developed between those for and against it. It is in the hope avoiding any such disturbances that the effort to keep out morons and those of adolescent minds will be made»⁴⁷¹.

Nel giornale «The New York Herald» era anche comparso il 30 aprile del 1922 un interessante articolo dal titolo *Grotesque Movement' Prevails on the Italian Stage To-day* in cui si discute il tema delle apparenze. L'articolaista si sofferma sul tema della maschera che viene evocata nel teatro del drammaturgo recuperando la tradizione italiana della Commedia dell'arte⁴⁷². Il giornalista si riferisce, inoltre, a *Il fu Mattia Pascal* perché vi si racconta lo sdoppiamento della personalità del protagonista⁴⁷³. Inoltre, «The New Herald» del 10 dicembre informa che E. P. Dutton e società pubblicherà *Il fu Mattia Pascal*⁴⁷⁴. Anche la notizia dell'arrivo di nuove commedie italiane interessa i lettori del «New York Herald» perché il 6 settembre del 1922, Lawrence Reamer informa i lettori del quotidiano che Pemberton aveva prodotto alcune commedie italiane di cui le più famose erano quelle di Pirandello per il loro carattere satirico⁴⁷⁵. Dagli studi di Jennifer Lorch sappiamo che Brock Pemberton disdisse l'appuntamento di lavoro con il direttore del Victoria & Albert Museum per assistere allo spettacolo organizzato dal club londinese⁴⁷⁶. Pemberton utilizzò le informazioni dello spettacolo al Kingsway Theatre per attirare l'attenzione del pubblico americano. Infatti, il produttore invitava gli spettatori a vedere la messa in scena, però senza troppe discussioni, polemiche o dimostrazioni violente come era accaduto a Roma⁴⁷⁷. La versione di Storer presentava, inoltre, degli adattamenti scenici e di costume più vicini alla cultura americana. L'Ufficio stampa del teatro diffondeva la notizia delle messe in scena che erano presentate al pubblico attraverso la psicologia dei personaggi.

L'illusione è uno dei temi della discussione di J. Ranken Towse nell'articolo *Interesting Comedy From the Italian. "Six Characters in Search of an Author"* nell'«Evening Post», New York, del 31 ottobre 1922. La critica americana si era espressa positivamente: «leaves some

⁴⁷¹ Anonimo 1922 (17).

⁴⁷² Anonimo 1922 (2).

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ Anonimo 1922 (26).

⁴⁷⁵ Reamer 1922.

⁴⁷⁶ Lorch 2005: 47.

⁴⁷⁷ Anonimo 1922 (17).

ground for the confidence that the pursuit of illusion may still be worthwhile, even if the definite capture of it may be hopeless»⁴⁷⁸. Il paradosso che investe i sei personaggi e il gruppo degli Attori si ordina (e si disordina) seguendo il tentativo di scrivere un dramma che abbia una realizzazione artistica⁴⁷⁹. L'osservazione di Towse ricorda il sentimento tragico che consentirebbe di allargare il discorso alle diverse manifestazioni del dolore e dei codici sociali cui i personaggi si devono attenere⁴⁸⁰.

L'arrivo della commedia a New York genera molte aspettative. L'articolo di Arthur Livingston dal titolo *The World of Foreign Books*, pubblicato nel quotidiano «The New York Herald», 14 maggio del 1922, sottolinea questo momento: «this passion for novelty that is noticeable both in Italy and France. In the latter country writers have been trying, with a more or less deliberate eye on the American market, to adapt our novel of action to French uses»⁴⁸¹. La sferzata, tuttavia, non manca perché le battute di scena tra il Padre, la Figliastro e la Madre hanno dei toni forti che sottolineano la cifra economica del conflitto. Il Padre è il personaggio che detiene il potere economico e decide di allontanare prima e poi riprendere in casa la Madre. E Livingston sostiene che «Nothing but money is in flux in bourgeois Europe. And the poetry of money, unfortunately, was written a hundred years ago!»⁴⁸². Dopo il successo milanese i critici e i produttori si affacciarono sulla scena teatrale per aggiudicarsi il merito di avere dato il giusto rilievo alla rappresentazione⁴⁸³.

Il «New York Herald» segnala nell'articolo *Visitors Contribute to National Revenue by Paying Luxury Taxes in Hotels, Restaurants, Theatres and by Various Indirect Levies* la messa in scena dei *Sei personaggi* come appuntamento di rilievo nella stagione teatrale perché nuovo genere, sconosciuto (o quasi) a New York. L'articolista scrive: «The “grotesque” plays of Luigi Pirandello and his followers, which have had a great success in Italy, are appearing in America and Europe next season»⁴⁸⁴. Alexander Wooll Ott sottolinea, infine, la totale novità della messa in scena a commedia: «mi colpì come un'idea così nuova che non riesco a ricordare un parallelo nella storia del teatro! Mentre guardavo e ascoltavo la tua interpretazione»⁴⁸⁵.

⁴⁷⁸ Ranken Towse 1922.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

⁴⁸¹ Livingston 1922 (1).

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ Anonimo 1922 (7).

⁴⁸⁵ Wooll Ott 1922: «The play struck me as such a new idea that I can't remember a parallel in the history of the theater! As I watched and listened to your interpretation».

III.6. *Due produzioni americane: 1924 e 1931*

Il successo di Pirandello continua negli Stati Uniti e dura a lungo nonostante in quella prima fase le sue opere vadano in scena solo a New York. La corrispondenza inviata al figlio Stefano e le interviste rilasciate parlano dei teatri americani e della stagione teatrale. Il drammaturgo si stupisce che la stampa abbia confuso il *Pirandello's Theatre* con il nome della rassegna teatrale *Pirandello's season*. In cartellone erano: *Così è (se vi pare)*, *Enrico IV*, *Il piacere dell'onestà*, *Come prima meglio di prima* e *Sei personaggi in cerca d'autore*, la commedia più rappresentata a New York nel 1923. Dal 1924 al 1931 i drammi pirandelliani accolgono però il favore del pubblico anche in altre piazze come Chicago, Boston, Baltimora, Filadelfia. Nell'intervista di Luigi Bartolini del 17 ottobre 1923, comparsa nel «Corriere della Sera», Pirandello afferma: «I *Sei personaggi* hanno aperto la via a tutte le mie opere. Furono tradotti e rappresentati, allora, anche in lingua *judish* in vari teatri ebraici» e aggiunge: «Questa volta il mio repertorio sarà anche rappresentato al cinematografo»⁴⁸⁶ (v. Appendice 32).

Le esperienze e le vicissitudini che il drammaturgo racconta nelle interviste corrispondono al pensiero di diversi recensori degli spettacoli americani. Il pubblico statunitense si era dimostrato interessato al teatro pirandelliano perché alla ricerca di qualcosa di nuovo. E il successo ottenuto dai *Sei personaggi* e da altre commedie lo lusingava tanto da fargli sperare in una enorme fortuna. Nell'intervista a Bottazzi, Pirandello dice: «Ottima, superiore alla mia attesa. La sera della prima rappresentazione dei *Sei personaggi*, con la quale è cominciata la stagione, si sono incassati 2700 dollari, che sarebbero stati molti di più se non avessimo dovuto regalare 192 posti ai giornalisti»⁴⁸⁷. (v. Appendice 40). Ciò significa che la stampa americana continuava a scrivere sulle rappresentazioni pirandelliane nei teatri di New York. Tutto questo eccitava molto il drammaturgo, che vedeva negli Stati Uniti un paese pieno di stimoli culturali.

L'articolista del «Globe» di New York, che recensisce lo spettacolo al Forty-fourth Street Theater il 7 febbraio 1924, parla della «maschera» indossata dall'uomo moderno, ossia delle difficoltà di comunicare ciò che si sente⁴⁸⁸. Il critico conferma l'originalità dell'opera pirandelliana, mettendo in rilievo i dialoghi filosofeggianti e contrari al dilagare di certi comportamenti dettati dal benessere economico, ed è convinto che il gioco evocativo della finzione è stato capace di portare a galla la realtà. Non dimentica nemmeno di citare *Il fu Mattia*

⁴⁸⁶ Bottazzi 1923.

⁴⁸⁷ Bottazzi 1924.

⁴⁸⁸ Anonimo 1924 (1).

Pascal dove è forte il concetto di relativismo che egli riconosce anche nei *Sei personaggi* in palcoscenico.

Diversamente, le recensioni del 1931 denotano un cambio di rotta e l'interesse per l'opera pirandelliana sembra ridursi. La considerazione è che essa appare priva di un'autentica ricerca filosofico-esistenziale, mentre l'attenzione della critica è diretta a una recitazione che rende vitale lo spettacolo, per cui il merito sarebbe quasi interamente attribuibile al cast degli attori. Le prime osservazioni arrivano da Gilbert W. Gabriel nell'«American», che sostiene che i discorsi degli attori sono troppo astratti: «There is talk – yes, of course, there is too much abstract talk for the average bosh-gobbler of Broadway – but it is talk which has kept all its beauty and cruelty and its edges of terror and humor through these few years. It is still all the play it was in the decade ago when Mr. Pemberton disclosed it»⁴⁸⁹. Chi è abituato a frequentare gli ambienti di teatro o a vedere spettacoli teatrali – a dire di Mr. Gabriel – potrebbe saltare senza problemi gli appuntamenti dedicati alle opere di Pirandello. Malgrado il suo drastico giudizio, la commedia entusiasma sia la critica sia il pubblico.

Dalle descrizioni della stampa americana intuivamo come la regia di Tom Van Dyke seguisse le indicazioni di scena fornite dal drammaturgo. Un altro recensore, Percy Hammond, è dello stesso parere di Gabriel perché evidenzia l'intellettualismo dei dialoghi⁴⁹⁰. Ma dato il successo dei *Sei personaggi*, l'apporto determinante è dato dal cast degli attori che ha tradotto il testo in un linguaggio vivo. E infatti Hammond trova interessante la recitazione di Eugene Power che ricorda certe intonazioni shakespeariane. Quanto ad Arthur Pollock, nel suo testo di recensione ci si diffonde quasi esclusivamente sui Pirandello invece di affrontare la sensibilità del regista e la sua capacità di tradurre scenicamente i *Sei personaggi*, questo nella recita al Bijou Theater di Manhattan⁴⁹¹.

Qualche parola di elogio del lavoro svolto dal regista è avanzata da Benjamin DeCasseres in «Arts & Decoration»: «The production by Tom Van Dycke was almost a perfect one»⁴⁹². Vale, inoltre, ricordare quanto ha scritto Richard Lockridge nel quotidiano «Sun»: «Enter, slowly, six characters searching for their author, who conceived them but decided against, writing a play for them to appear in. They would tell their story. They do so, with philosophical divagations»⁴⁹³. Nell'ordine di un tale discorso non si ragiona in alcun modo della messa in scena: non si cita nessuna innovazione scenografica o l'adattamento del testo al pubblico di

⁴⁸⁹ Gabriel 1931.

⁴⁹⁰ Hammond 1931.

⁴⁹¹ Pollock 1931.

⁴⁹² DeCasseres 1931.

⁴⁹³ Lockridge 1931.

Manhattan. E non si parla più – siamo nel 1931 – dei sei personaggi in abiti neri ma ci si concentra sui dialoghi e sulla discontinuità del pensiero del Padre o della Figliastro e a volte sulla vanità di certe discussioni familiari. Ma sempre e solo gli attori di Van Dyke riescono a conferire all'opera degli effetti di verosimiglianza che il pubblico sa percepire. Ci si accorge anche che il drammaturgo presenta tutti gli attori nella Prima Parte. John Anderson nell'«Evening Journal» avverte che il discorso pirandelliano è sull'impossibilità del finale «without beginning or end because the author did not write them out»⁴⁹⁴ tanto che i sei personaggi ritorneranno a teatro per ricercare un autore. In questa recensione, tuttavia, si avverte il senso di irritazione del giornalista che trova lo spettacolo monotono, nonostante valga la pena di vederlo per la modernità della messa in scena. Forse sotto l'influenza dei giornali francesi, che alcuni anni prima avevano accentuato l'incontro tra i due protagonisti davanti alla scuola, compaiono delle critiche alla vicenda del retrobottega di Madama Pace o qualche accenno alla pederastia del Padre. Pirandello non aveva dimenticato la trama; gli effetti scenici e la ricerca di un teatro riformato e moderno, invece, servivano a dare maggiore intensità a certi momenti nella recitazione. Infatti, i *Sei personaggi* rimangono una commedia popolare e di una certa profondità che intende dire qualcosa di nuovo al pubblico e in chiave sentimentale e realistica.

La recensione di Pollock è comunque tra le più favorevoli alla produzione di Van Dyke. E anche Benjamin DeCasseres crede che si sia davanti a una delle commedie più originali del secolo ben orchestrata dalla regia del Van Dyke. Lo stesso DeCasseres non rinuncia a ricordare la triste faccenda della sartoria di Madama Pace in cui si scoprono le debolezze umane ed esistenziali di un uomo sulla cinquantina incapace di rifarsi davvero una vita alla ricerca di esperienze momentanee in luoghi equivoci. Anche al Theatre Bijou gli interpreti sono in generale applauditi dal pubblico, malgrado qualche «stoccata». Dalle critiche si evince che Walter Connolly nel ruolo del Direttore ha reso brillantemente il suo personaggio, alla pari di Paul Guilfoyle nel personaggio del Figlio afflitto e malinconico.

La produzione teatrale di Pirandello a New York fu sostenuta anche dopo la prima stagione teatrale considerato che Brock Pemberton stampa un volantino in cui annuncia le rappresentazioni newyorkesi dei suoi lavori: «Cycle of plays by Luigi Pirandello, the most widely discussed playwright of Europe, will be presented by Brock Pemberton by arrangement with the Foreign Press Service, and under the auspices of the Italy-American Society, beginning Monday night, January 21, 1924»⁴⁹⁵ (v. Appendice 39).

⁴⁹⁴ Anderson 1931.

⁴⁹⁵ Lo stampato venne inviato a Pirandello – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

III.7. I «*Sei personaggi*» in Inghilterra: 1928 e 1929

Era comunque in questione un giudizio etico sull'opera. Diverse compagnie di teatro inglesi cercarono di superare il divieto di immoralità ai *Sei personaggi* emesso dal governo britannico nel 1922. Lewis Casson del «Nigel Playfair of the Lyric Theatre» di Hammersmith, Barry Jackson del «Birmingham Repertory Company» di Birmingham e i londinesi Philip Ridgeway e Theodore Komisarjevsky di Barnes (quartiere di Londra), chiesero più volte al ministro Lord Cromer di togliere il veto rappresentare l'opera pirandelliana volendo che essa fosse accolta nei teatri londinesi, ma la situazione cambiò solo nel 1928 quando fu messa in scena in inglese⁴⁹⁶. Pirandello pensava che l'entusiasmo del pubblico potesse favorire l'adattamento cinematografico del testo teatrale. Ciò non avvenne perché l'opera aveva attirato il diniego del Ministro inglese e la produzione della pellicola sarebbe stata poco apprezzata dal pubblico britannico⁴⁹⁷. Così al drammaturgo fu proposto di scegliere altri soggetti presi da novelle, romanzi o lavori teatrali.

Ad ogni modo la messa in scena al «London Arts Theatre» di Londra dal 20 al 23 maggio del 1928 ottenne un certo successo. Nel cast troviamo Walter Pearce nel ruolo del Padre e Dorothy Black interprete della Figliastro. Occorre dire che questo fu un evento importante per Pirandello giacché i *Sei personaggi* andarono in scena per la prima volta in un teatro pubblico inglese.

Le fotografie dall'«Archivio Victoria and Albert Museum» mostrano gli attori al «Globe Theatre» dal 28 maggio al 9 giugno del 1928⁴⁹⁸. Le immagini presentano una scena in cui i personaggi sono vestiti di nero⁴⁹⁹. Il che ricorda la regia di Pitoëff a Parigi (dal 1923 al 1924) e la produzione di Lione del 1925. H. K. Ayliff si era occupato dell'adattamento e della regia sia al «London Arts Theatre», sia al «Globe Theatre». Innovativa risultò anche la scenografia: in palcoscenico non c'erano particolari effetti luministici, ma si notavano sul fondo della scena delle parti mobili appoggiate alla parete di fondo per conferire all'azione il senso di realtà di cui parla Pirandello. Per la ragione che le didascalie descrivono la Prima Attrice elegante, quasi una diva dello spettacolo, insieme al suo cagnolino, non possiamo dire che fosse conosciuta l'edizione del 1925 dei *Sei personaggi*. Le fotografie della messa in scena al «Globe Theatre» mostrano una interprete vestita più semplicemente della Figliastro e della Madre. Dorothy Black, la Figliastro, è una giovane spavalda, impudente e altezzosa, mentre Dorothy Holmes

⁴⁹⁶ Lorch 2005: 124.

⁴⁹⁷ Lettera ai figli da New York del 24 dicembre 1923. Zappulla–Muscarà 2008: 69–72; 327.

⁴⁹⁸ «Archivio Victoria and Albert» Museum: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1321729/six-characters-in-search-of-photograph-lenare/>.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

nella parte della Prima Attrice sembra più modesta e non certo una diva. Pertanto, la scena è diversa dalle indicazioni pirandelliane di regia.

L'interesse di Tyrone Guthrie per i *Sei personaggi* arrivò dopo il suo incarico di direttore del *Festival Theatre*, un piccolo stabile ottocentesco a Cambridge. La conoscenza di Flora Robson fu il primo passo per la realizzazione della messa in scena dell'opera pirandelliana al *Festival Theatre*⁵⁰⁰. Ad Oxford entrambi avevano avuto esperienze di recitazione che non avevano incontrato il favore del pubblico. Tuttavia, la svolta fu la messa in scena dell'opera pirandelliana con cui trionfarono a Cambridge. Lo spazio scenico del *Festival Theatre* appariva ben idoneo alle innovazioni registiche di Guthrie perché l'architettura teatrale consentiva un rapporto più diretto con il pubblico. Il proscenio non aveva barriere tra il palcoscenico e la sala e un nuovo impianto moderno di luci permetteva di giocare con le ombre. La scelta di un fondale ricurvo consentiva inoltre di creare degli effetti illusionistici molto particolari perché la luce proiettata sul fondo produceva delle "sfumature" che aumentavano l'effetto di verosimiglianza. La descrizione degli abiti nelle didascalie mostrava una scelta attenta dei costumi che dovevano rappresentare un effetto di realtà. Gli attori sceglievano l'abito da indossare in accordo con il regista. Flora Robson non volle indossare un abito nero qualunque, ma chiese di vestirsi con qualcosa di elegante e con degli strass⁵⁰¹. Ciò ha indotto alcuni a pensare che Guthrie conoscesse l'ed. del 1925 rivista da Pirandello, ma la prima traduzione, dopo quella di Edward Storer in Inghilterra, fu di Frederick May nel 1954. Tuttavia, Guthrie poteva leggere il testo in italiano prima di mettere in scena la commedia. Basti ricordare che la Compagnia del «Teatro d'Arte» di Pirandello rappresentò appunto in italiano i *Sei personaggi*, il 15 giugno del 1925 al fine di superare i limiti imposti dalla censura britannica⁵⁰². Dunque, Guthrie poteva conoscere forse non approfonditamente la nuova edizione del drammaturgo e riprendere qualche suggestione della sua esperienza con gli attori e qualche suggerimento dei critici francesi e inglesi che avevano visto lo spettacolo.

Infine, negli anni Venti l'opera di Pirandello era messa in scena anche a Dublino grazie alle iniziative del Dublin Drama League che si era formato nel 1918 da Lennox Robinson, James Stephens, Ernest Boyd e W. B. Yeats con lo scopo di promuovere testi teatrali non irlandesi di importanza internazionale. La compagnia teatrale fece rappresentare al Abbey Theatre nel 1924 l'*Enrico IV*, nel 1926 *Il piacere dell'onestà* con la regia di Gabriel Fallon, nel

⁵⁰⁰ Lorch 2005: 126.

⁵⁰¹ Ivi, p. 127.

⁵⁰² Lettera ai figli dal New York del 24 dicembre 1923. Zappulla–Muscarà 2008: 69–72, 327.

1928 *Il giuoco delle parti* con la regia di Robinson e nello stesso anno la compagnia ambulante Jackson's Birmingham Repertory Compagny mise in scena i *Sei personaggi*⁵⁰³.

III.8. A Parigi. Le variazioni testuali di Benjamin Crémieux

Il teatro di Pirandello si era affacciato alla scena francese nel 1922 con la commedia borghese *Il piacere dell'onestà* diretta da Charles Dullin al Théâtre Montmartre⁵⁰⁴. Camille Mallarmé, moglie del senatore e critico Paolo Orano, si interessò prima alla promozione della cultura francese in Italia e in seguito alla diffusione di quella italiana in Francia⁵⁰⁵. Per la traduttrice la conoscenza dell'opera pirandelliana in Francia assunse «un'importanza prioritaria nella carriera intellettuale della donna, per ragioni di prestigio personale e di rivalsa nei confronti di Benjamin Crémieux»⁵⁰⁶. Anna Frabetti scrive che la modernità del teatro pirandelliano è temuta «in favore di una ricezione più tradizionalista, meno eversiva, di discutibile neutralità. Il suggerimento di Pirandello di dare alla scena francese *Così è (se vi pare)*, [...] viene respinto dalla Mallarmé, che ritiene il pubblico francese non ancora pronto alla novità del teatro pirandelliano, ed esprime quindi la necessità (necessità assolutamente arbitraria, come dimostrò poi il successo della messinscena dei *Six personnages en quête d'auteur*, a pochi mesi di distanza) di una rappresentazione rassicurante, eventualmente preliminare ad altre pièces pirandelliane»⁵⁰⁷. Inoltre, l'opera *Il piacere dell'onestà* era – secondo la Mallarmé – una «comédie de caractère, puissante mais accessible à tous, afin de préparer l'esprit à mieux comprendre, ensuite, l'étrange originalité de Pirandello»⁵⁰⁸. Il giornale «L'Avenir» del 24 dicembre 1922 pubblica un articolo dal titolo *Semaine Théâtrale - A la Comédie des Champs-Élysées*, firmato da Nozière, in cui si discute il successo della commedia che «vient de monter sur la scène de l'Atelier au Théâtre Montmartre»⁵⁰⁹. L'opera in tre atti è stata tradotta da Camille Mallarmé e rilegata «dans un cadre décoratif de Guy Dollian»⁵¹⁰.

L'incontro tra la Mallarmé e Pirandello avvenne a Roma quando il pubblico e la critica fuori d'Italia incominciarono a riconoscere il successo dello scrittore. Il settimanale «Il Risveglio», il 9 dicembre, segnala che la Mallarmé era stata invitata a parlare della poetica del

⁵⁰³ Barnes 2001: 177.

⁵⁰⁴ Frabetti 1999: 375. La scrittrice per rivalsa al lavoro svolto da Crémieux diede alle stampe la *Volupté de l'honneur* che fu pubblicato insieme al carteggio con Dullin nel 1955.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Nozière 1922.

⁵¹⁰ De Saix 1923.

drammaturgo da Chez Mme Aurel⁵¹¹. Il 23 dicembre, invece, diffonde la notizia delle prove dello spettacolo e comunica ai lettori che la Mallarmè ha adattato il testo per la scena⁵¹². E il 30 settembre 1922 i lettori erano stati informati che i *Sei personaggi* sarebbero stati tradotti da Benjamin Crémieux e messi in scena alla Comédie des Champs-Élysées⁵¹³. La personale amicizia con Georges Pitoëff e con Benjamin Crémieux, invece, consentirà al drammaturgo di vivere diverse esperienze a Parigi che permetteranno di intensificare gli scambi culturali tra l'Italia e la Francia⁵¹⁴. Il traduttore aveva proposto prima la commedia all'attore e regista teatrale Jacques Copeau che non accettò di rappresentarla, poi ad altri attori e attrici del teatro di Parigi senza avere successo per il fatto che consideravano l'opera incomprensibile, fintantoché si rivolse a Georges e Ludmilla Pitoëff che decisero di allestire lo spettacolo alla Comédie des Champs-Élysées. La Frabetti ha messo a confronto parti di testo originale della traduzione di Crémieux con le correzioni del manoscritto e la versione comparsa nel 1928. Da ciò si evince che il copione di scena della rappresentazione del 1923, firmata da Crémieux, era stato sottoposto al vaglio del regista. Nel dattiloscritto si trovano delle sottolineature, delle annotazioni e delle cancellature (tagli di parti di testo) e persino degli schizzi in cui si riconosce la direzione di Pitoëff, la scenografia e alcuni aspetti della recitazione degli attori⁵¹⁵. La traduzione di Crémieux ha reso, tuttavia, vibranti alcune scene che potevano risultare diverse dallo stile in voga nei teatri francesi. Le battute di scena hanno sollevato diverse osservazioni da parte di critici, giornalisti e intellettuali, per la complessità delle battute e per la discussione sull'esigenza di rinnovamento del teatro⁵¹⁶. Nelle recenti celebrazioni per i "*Cento anni della prima messa in scena al Teatro Valle*" - *Il teatro* di RADIO TRE, si è discusso sul linguaggio filosofico utilizzato per affrontare tematiche sociali o psicologiche⁵¹⁷. Oggi parrebbe difficile comprendere il rapporto dialettico con cui si cercava di fare emergere certe problematiche esistenziali, nonostante il testo continui ad affascinare il pubblico di molti teatri. L'analisi, che qui si propone delle varianti, tiene in conto le caratteristiche delle varie messe in scena, considerando soprattutto che per i *Sei personaggi* sono le rappresentazioni a creare le occasioni per l'adattamento e la riscrittura del testo, tanto da poter riflettere in generale sulle trasposizioni sceniche e la fortuna critica dell'opera.

⁵¹¹ Anonimo 1922 (24).

⁵¹² Anonimo 1922 (28).

⁵¹³ Anonimo 1922 (12).

⁵¹⁴ Pirandello 1977: 1356–1357.

⁵¹⁵ Pupo 2012: 58.

⁵¹⁶ Angermayer 1925: 24.

⁵¹⁷ Teche RAI – "*Sei personaggi in cerca d'autore*" del 2021.

Prima Parte

Dalla porta del palcoscenico si vedranno entrare gli attori della compagnia, uomini e donne, prima uno, poi un altro, poi due insieme, a piacere. (Pirandello 1921: 7).

Par la porte des coulisses entrent les acteurs de la troupe, hommes et femmes, isolément ou par couples, à leur gré. (Pirandello 1923 (2): 2).

La prima variazione si trova nella nota di regia sull'ingresso dei sei personaggi attraverso la *porta del palcoscenico* dal fondo della scena. Con il termine *coulisse* (corridoio)⁵¹⁸, il traduttore cerca di evocare l'ingresso dai camerini verso il palcoscenico. Pertanto Crémieux sembra precisare un passaggio inevitabile prima dell'inizio delle prove⁵¹⁹.

IL DIRETTORE
(*buttando la lettera sul tavolino*).
Oh, qua non ci si vede. (*Guardandosi attorno, e poi rivolgendosi al Trovarobe*). Per piacere, faccia calare e accendere una bilancia.
(Pirandello 1921: 8).

LE DIRECTEUR, *rejetant la lettre sur la table*.
Mais il fait noir comme dans un four ici ! (*Il regarde autour de lui, s'adressant à l'accessoiriste*)
Faites descendre une herse allumée.
(Pirandello 1922: 2).

Attraverso le prime battute si possono formulare alcune considerazioni sulle figure professionali del teatro in Italia e in Francia. L'*accessoiriste* (cui è affidata la custodia e la manutenzione degli arredi di scena) corrisponde al Trovarobe che svolge sia in teatro, sia sul set cinematografico il ruolo di costumista e d'arredatore della scena.

IL DIRETTORE
(*volgendosi al Trovarobe*).
Metteremo la sala rossa.
(Pirandello 1921: 9).

LE DIRECTEUR, *au Régisseur*
Nous prendrons le salon rouge:
LE RÉGISSEUR, notant sur feuille de papier.
(Pirandello 1923 (2): 2).

Le *Régisseur* (direttore di scena) corrisponde al vice capocomico (o all'attore con più esperienza) che organizza le complessive mansioni di regia, comprendendo, anche, le scene, i costumi, gli oggetti, l'arredamento ecc.. Non troviamo comunque il termine nel testo di Pirandello del 1921. Il drammaturgo cercherà di rinnovare l'organizzazione del teatro in Italia

⁵¹⁸«Les coulisses» si potrebbe tradurre con «dietro le quinte». In questo caso, tuttavia, significherebbe «corridoio».

⁵¹⁹ La sottolineatura nelle varianti indica la corrispondenza nelle due lingue; invece, le parole in grassetto marcano la presenza del medesimo concetto nei due idiomi (che possono subire dei cambiamenti per esigenze espressive e linguistiche o per adattamento scenico).

con la creazione di una Compagnia drammaturgica nazionale, cercando persino l'appoggio di Mussolini per ragioni economiche.

IL SUGGERITORE (*seguitando a leggere nel copione*).
«Tavola apparecchiata e scrivania con libri e carte. [...]».
(Pirandello 1921: 9).

LE SOUFFLEUR, *continuant sa lecture*.
«Une table à écrire, un bureau de travail couvert de livres et de papiers [...]».
(Pirandello 1923 (2): 2).

Nella versione francese con l'espressione «une table à écrire», si precisa che è un mobile di scena su cui si appoggerà la posta e si riporranno gli utensili da utilizzare nelle prove.

IL SUGGERITORE (*leggendo c.s.*).
«Al levarsi della tela, con berretto da cuoco e grembiule, è intento a sbattere con un mestolino di legno un uovo in una ciottola. Filippo ne sbatte un altro, parato anche lui da cuoco. Guido Venanzi ascolta, seduto».
(Pirandello 1921: 10).

LE SOUFFLEUR, *lisant*.
«Au lever du rideau, Léon Gala, en tablier blanc coiffé d'un bonnet de cuisinier, est en train de battre un œuf dans du chocolat, avec une cuillère à pot. Philippe, habillé lui aussi en cuisinier, en fait autant. Guido Venanzi écoute assis».
(Pirandello 1923 (2): 2).

La variazione di scena ha suscitato la reazione di critici e di studiosi sulla versione che sembra allontanarsi dal testo originale. Jennifer Lorch ha valutato i piccoli adattamenti come imprecisioni o errori linguistici di Crémieux nella traduzione⁵²⁰. La parte figurativa del testo francese («un œuf dans du chocolat») è stata interpretata dal traduttore come “gâteau”. Infatti, l'espressione «un uovo in una ciottola» suggerisce l'idea d'impasto per il dolce dato il richiamo al cioccolato.

IL PRIMO ATTORE (*aprendo le braccia*).
Io, no!
(Pirandello 1921: 11).

LE GRAND PREMIER RÔLE, *les bras en croix*.
Ma foi, non !
(Pirandello 1922: 3).

La gestualità cambia nelle due note di scena perché esse vogliono sottolineare uno stato emozionale diverso rispetto al testo italiano. In francese le *bras en croix* potrebbe significare il tentativo di fare avanzare il busto in avanti, aprendo e spingendo le braccia indietro. Qui non parrebbe che Crémieux abbia sbagliato, ma piuttosto abbia fatto una scelta linguistico-espressiva.

⁵²⁰ Lorch 2005: 57.

IL DIRETTORE. Ma sì, faccia, faccia!
(Pirandello 1921: 12).

L'USCERE DEL TEATRO intanto sarà entrato dalla porticina del palcoscenico e, girando alla larga in punta di piedi, levandosi a un centro punto il berretto gallonato, si sarà appressato al tavolino. Durante questa manovra entreranno anche e si fermeranno davanti alla porticina del palcoscenico i SEI PERSONAGGI, per modo che, quando l'uscere li annunzierà al Direttore, possa indicarli là in fondo, dove già al loro apparire, una strana tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi: lieve respiro della loro realtà fantastica.

[...]

Il PADRE sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo di pelo, con baffetti folti quasi acchiocciolati attorno alla bocca ancora fresca, aperta spesso a un sorriso incerto e vano; piuttosto grasso, pallido segnatamente nell'ampia fronte; occhi azzurri **ovati**, lucidissimi e arguti; vestirà calzoni chiari e giacca scura; a volte sarà mellifluo; a volte avrà aspri e duri.

[...]

La FIGLIASTRA, di diciott'anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto anche lei ma con vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del fratellino, squallido GIOVANETTO di quattordici anni, vestito anch'esso di nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina BAMBINA di circa quattordici anni, vestita di bianco con una fascia di seta nera alla vita. [...].

(Pirandello 1921: 12-13).

LE DIRECTEUR. – *Mais oui, mais oui, faites donc!* (Pirandello 1923 (2): 3).

(Pendant ce temps, l'huissier du théâtre est entré par la porte des coulisses. Il avance lentement sur la pointe des pieds, contournant les acteurs, enlève sa casquette galonnée et s'approche de la table du directeur. Pendant cette manœuvre, les six personnages entrent également et s'arrêtent devant la porte. Quand l'huissier les annonce au directeur, ils sont rangés au fond de la scène, où, dès leur apparition, une étrange lueur, à peine perceptible et qui semble rayonner d'eux, les entoures, comme la buée légère de leur réalité fantastique.

[...]

LE PÈRE, cinquante ans, les cheveux rares, mais non pas chauve, roux. Avec de petites moustaches épaisses couvrant une bouche encore fraîche où passe souvent un sourire incertain et vide, plutôt gras, pâle, le front large, des yeux bleus allongés très vifs et pénétrants; pantalon, clair, veston sombre tantôt mielleux, tantôt s'exprimant par éclats après et durs.[...]

La Belle-fille, dix-huit ans, «crâneuse», presque impudente. Elle est très belle. Robe de deuil, mais d'une élégance criarde. Elle témoigné de l'impatience contre le GARCONNET (quatorze ans, vêtement de deuil, l'air timide, affligé et presque égaré). Elle montre ou contraire une vive tendresse pour sa petite sœur, LA FILETTE (quatre ans, robe blanche à ceinture noire). [...].
(Pirandello 1923 (2): 3).

La lunga nota di scena è stata quasi riportata integralmente per ottenere che la variante abbia la giusta considerazione. La descrizione del personaggio del Padre varia perché i baffi non sono acchiocciolati, come negli uomini meridionali, invece suggerendo un individuo moderno e alla moda⁵²¹. Così si evita lo stereotipo del personaggio italiano che avrebbe potuto caratterizzare in maniera quasi gergale la figura del Padre.

La descrizione degli *yeux bleus* rende il personaggio più giovanile rispetto al testo italiano dove gli occhi sono azzurri ma *ovati*, immagine di stanchezza. Invece, la variazione dell'abito femminile *ceinture* rappresenta una connotazione dello stile che Crémieux intende fornire al lettore. Nello stile femminile in voga la cintura era in corrispondenza del bacino o più in basso

⁵²¹ Lucinda Hawksley: <https://www.bbc.com/culture/article/20140703-the-moustache-a-hairy-history> (2014).

sull'anca, mentre la lunghezza della gonna si accorciava appena sotto al ginocchio⁵²². Pertanto, la variazione appariva come una relativa imprecisione perché il termine *fascia* era utilizzato come sinonimo di pezzo di stoffa per raccogliere il vestito intorno alla vita in segno di lutto.

QUALCUNO DEGLI ATTORI (*tra i vivaci commenti e le risate degli altri*).
Oh senti, senti!
(Pirandello 1921: 15).

LES ACTEURS, *riant entre eux*.
Qu'est-ce qu'elle chante ?
(Pirandello 1923 (2): 3).

La variazione riduce gli aspetti interpretativi del testo perché l'azione scenica non si svolge più *tra i vivaci commenti* ma tra le risate degli attori che sono stupiti dell'ardimento dei sei personaggi di entrare a teatro e proporre al Direttore di mettere in scena la loro storia. E comunque va valutato il valore di sintesi del verbo francese *riant* in quella specifica funzione.

IL PADRE
Dico che può stimarsi realmente una pazzia, signora, 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 per l'unica ragione d'essere del loro mestiere.
(*Gli attori si agitano, sdegnati*).
(Pirandello 1921: 16).

LE PÈRE
Je dis, Monsieur, que la folie, c'est de chercher la vraisemblance, sous prétexte de donner l'illustration du vrai. Et cette folie-là, excusez-moi de vous le faire remarquer, c'est la seule raison d'être de votre métier.
(*Les acteurs protestent*).
(Pirandello 1923 (2): 4).

La variazione più significativa è nella didascalia in cui gli attori protestano per le parole del Padre perché vorrebbero affermare l'opposto. Nei due passi le traduzioni cancellano alcune articolazioni pirandelliane.

IL PADRE
Niente, signore. Dimostrarle che si nasce alla vita, in tanti modi, in tante forme: albero o sasso, acqua o farfalla ... o donna. E che si nasce anche personaggio!
(Pirandello 1921: 18).

LE PÈRE
A rien, monsieur! A vous prouver seulement que l'on peut naître à la vie sous mille aspects et de mille façons. On peut naître arbre, caillou, cruche papillon ... ou femme. On peut naître aussi personnage de théâtre
(Pirandello 1923 (2): 4).

Il commento sulla variazione è stato già segnalato da diversi studiosi e dalla Lorch che indicano le imprecisioni di Crémieux nella sua traduzione in francese. Sebbene il termine *cruche* induca a pensare a una metonimia dove si parla del contenuto e non del contenente, la

⁵²² Cole, Deihl 2016: 137. Alcune dive dello spettacolo, come Louise Brooks, Joséphine Baker, Colleen More e Clara Bow, si mostravano in pubblico con indosso la cintura al punto di vita naturale.

scelta di Crémieux conferma la sua tendenza a individuare il concreto invece dell'astratto. Il Padre elenca una serie di elementi naturali che non sono creati dall'uomo, il che svela l'aspetto inclusivo della natura perché l'albero ha il valore comprensivo di tutti gli altri esseri viventi⁵²³. Così l'uomo desidera suscitare un senso di pietà per l'infelicità che sente dentro di sé perché la vita gli appare senza scopo.

IL DIRETTORE
(*alla fine spazientito e quasi indignato*).
Ma via! Si levi! Sgombrino di qua! (*Al Trovarobe*). Perdio, faccia sgomberare!
(Pirandello 1921: 19).

LE DIRECTEUR, *perdant patience, hors de lui*.
Allons, ça suffit ! Débarrassez-nous le plancher.
(*Au Régisseur*). Je vous en prie. Faites évacuer le plateau.
(Pirandello 1923 (2): 4).

Si segnala solo la variazione della prima didascalia del testo in francese perché il significato di *hors de lui* (fuori di sé, quasi pazzo) non corrisponde a *indignato*. Crémieux non coglie il significato di sdegno nel senso pirandelliano.

IL PADRE (*risoluto, facendosi avanti*).
[...] Forse perché non c'è là (*indica la buca del suggeritore*) un copione che ci contenga?
(Pirandello 1921: 19).

LE PÈRE, *résolu, s'avançant*.
[...] Vous hésitez devant nous parce que nous ne sommes pas contenus dans le manuscrit du souffleur ...
(Pirandello 1923 (2) : 4).

L'adattamento linguistico della didascalia evidenzia che le ragioni del cambiamento di Crémieux sono forse da ricercarsi negli effetti espressionistici e scenografici. F. Antonio Angermayer ha sostenuto che «non basta creare i personaggi, ma occorre renderli viventi; non basta presentare un'azione faticosamente costruita dal di fuori, occorre un'azione logica che promani dall'anima. Solamente l'anima dell'uomo può essere soggetta drammatica, non le sue mani, la sua testa, le sue ossa, come hanno tentato di far credere i naturalisti»⁵²⁴. E comunque, il testo pirandelliano presenta un'accezione ontologica ed esistenziale che la traduzione non contiene.

L'ATTORE GIOVINE
(*indicando la Figliastro*).
Eh, per me volentieri, se si tratta di quella lì!
(Pirandello 1921: 21).

LE JEUNE PREMIER, *montrant la Belle-Fille*.
Mais j'accepte volontiers, si c'est pour vivre avec elle!
(Pirandello 1923 (2): 5).

⁵²³ La battuta svela il tentativo di comprendere se stessi e la vitalità umana che non deve sfociare in proposte filosofiche: Teche RAI – intervista a Roberto Bosco del 1967/1968.

⁵²⁴ Angermayer 1925: 23.

L'attore si esprime in francese con l'ardore di un giovane innamorato desideroso di corteggiare una ragazza. La variazione interrompe la descrizione della ragazza che è contenuta nella didascalia del testo in italiano, fornendo indicazioni diverse alla regia. Inoltre, Crémieux sviluppa il racconto nella solita direzione realistica.

GLI ATTORI E LE ATTRICI (*ridendo e applaudendo*).
Bene! Brava! Benissimo!
(Pirandello 1921: 23).

ACTEURS ET ACTRICES, *applaudissant*.
Mais très bien... ! Bravo...Epatant !
(Pirandello 1923 (2) : 5).

Nel testo pirandelliano la verità emerge tramite il riso che esplode fragoroso nelle trame delle battute di scena⁵²⁵. Nel riso è racchiuso quindi il comico, il satirico e l'umoristico che rappresentano un sistema per fare emergere le diverse sfaccettature del malessere interiore dei sei personaggi. La risata mostra al pubblico che il personaggio ha capito la morale della storia, perciò il resto della vicenda è mostrato senza alcun freno e con una certa brutalità che talvolta disorienta⁵²⁶. Nella didascalia troviamo, inoltre, un tipo di umorismo minore che ha fatto pensare alla lingua siciliana⁵²⁷. Ciò indurrebbe a pensare a una omissione nella traduzione in relazione al lemma «ridendo». In ogni caso, l'articolo *Au cercle de lectures italiennes. Présentation de l'œuvre de Sibilla Aleramo et Luigi Pirandello* della rivista «Comoedia», il 26 febbraio 1923, dice: «M. Benjamin Crémieux qui est un conférencier fort agréable, a lu d'abord une lettre de Pirandello qui explique ne pas avoir de biographie, ayant passé sa vie dans un cabinet de travail. Ensuite il expliqua le pirandellisme et ses différentes manifestations, passant en revue la plupart des ouvrages du maître italien et s'arrêtant particulièrement à ce Feu Mathias Pascal qui est une œuvre délicieuse et dont le plus grand, mérite est d'avoir créé un type nouveau dans la littérature italienne»⁵²⁸. E di seguito: «Crémieux a raconté ensuite la pièce *Six Personnages en quête d'un auteur* que la troupe de Georges Pitoëff représentera au début d'avril prochain en présence de Pirandello»⁵²⁹.

⁵²⁵ Micciché 2013: 53.

⁵²⁶ Bergson 1961: 33.

⁵²⁷ La variazione di Crémieux, inoltre, è da attribuire a qualche travisamento del pensiero poetico del drammaturgo che ha voluto creare i personaggi pensando a una storia ingrata, impossibile da vivere anche per gli attori: Teche RAI – *Presentazione per i "Sei personaggi in cerca d'autore"* del 1970.

⁵²⁸ Anonimo 1923 (1).

⁵²⁹ *Ibidem*.

IL DIRETTORE (*irato*).
Silenzio ! Si credono forse in un caffè-concerto?
(*Tirandosi un po' in disparte il Padre, con una certa costernazione*): [...].
(Pirandello 1921: 23).

LE DIRECTEUR, *avec colère*.
Silence ! On se croirait dans un beuglant !...
(*Prenant le Père à part, avec un peu de consternation*) [...].
(Pirandello 1923 (2): 5).

Si segnala la variazione per la diversità culturale tra i due paesi: *beuglant!*⁵³⁰ è un termine antiquato rispetto all'espressione *caffè-concerto* già utilizzato in Italia negli anni Venti. La scelta espressiva di Crémieux potrebbe indurre a pensare alla relazione esistente con la scena in cui la ragazza incomincia a ballare, come se fosse una ballerina del Can-can, in segno di protesta verso quella società nichilista che le aveva tolto la dignità.

IL PADRE
(*accorrendo a sorreggerla con quasi tutti gli attori sbalorditi e costretti*).
Per carità una sedia, una sedia a questa povera vedova!
(Pirandello 1921: 25).

LE PÈRE, *la soulevant, aidé par les acteurs*.
Par pitié, une chaise, une chaise pour cette pauvre veuve...
(Pirandello 1923 (2): 6).

La variazione, che si nota, è nella didascalia, ma l'adattamento non cambia il significato delle indicazioni di scena: *la soulevant, aidé par les acteurs*. Questo malgrado l'eccessiva sintesi utilizzata da Crémieux.

LA MADRE
[...]
Io non voglio mica offendere tuo padre! Ho risposto a lui, che non per mia colpa né per mio piacere abbandonai la sua casa e mio figlio!
(Pirandello 1921: 29).

LA MÈRE
[...].
Je n'ai pas voulu offenser **la mémoire de** ton père, j'ai simplement répondu que c'était pas par ma faute ni pour mon plaisir que j'avais abandonné mon foyer et mon fils.
(Pirandello 1923 (2): 7).

La Madre era stata costretta ad allontanarsi di casa perché sospettata di adulterio⁵³¹. Nel testo del 1921 il drammaturgo sottolinea che la casa era del marito con l'aggettivo la «sua», mentre in francese la battuta contiene l'idea dell'intimità della famiglia raccolta intorno al focolare domestico. Qui, così come in altre parti del testo, emerge il problema economico che ossessionava Pirandello.

⁵³⁰ Caffè-concerto di basso livello nato alla fine del XIX secolo.

⁵³¹ Come il personaggio de *L'esclusa*, del 1891, pubblicato a puntate sul giornale «Tribuna» nel 1901. Si veda Barbina 1994: 23.

IL FIGLIO (*accostandosi al Direttore, freddo, piano, ironico*)
Sì, stiano a sentire che squarcio, adesso! Parlerà loro del Démon dell'Esperimento.
(Pirandello 1921: 30).

LE FILS, *s'approchant du directeur, avec froideur, calme et ironie.*
Vous allez voir ! Il va parler du démon de l'expérience.
(Pirandello 1923 (2) : 7).

Nella didascalia in francese la variazione della parola *piano* è compresa nel termine *calme*. Eliminando quella parte della didascalia, Crémieux sembra limitare la situazione di derisione dei sei personaggi per il fallimento della proposta al Direttore.

IL FIGLIO
E s'è comperato il diritto di tiranneggiarci tutti, con quelle cento lire che lui stava per pagare, e che per fortuna non ebbe poi motivo – badi bene - di pagare.
(Pirandello 1921: 31).

LA BELLE-FILLE
Avec un peu d'argent aussi. Oui, oui avec un peu d'argent! Avec les francs, messieurs, qu'il allait m'offrir en parlement.
(*Mouvement d'horreur des acteurs*).
(Pirandello 1923 (2): 7).

Occorre notare che Crémieux intende intensificare la scena del retrobottega quando il Padre paga la ragazza, mettendo il denaro in una busta. L'adattamento iconico è lampante nella battuta: «les francs» (cento lire). Non ha, tuttavia, rispettato il sistema monetario perché il gesto dell'uomo è simbolico. Il traduttore, inoltre, aggiunge una indicazione di scena: *Mouvement d'horreur des acteurs* che suggerisce brevemente agli attori l'espressione più giusta⁵³². Andando, però, oltre la traduzione, Crémieux aggiunge una reazione fortemente significativa sul piano scenico.

LA MADRE (*insorgendo*)
Vergogna, figlia! vergogna!
(Pirandello 1921: 32).

LA MÈRE
Tu n'as pas honte?
(Pirandello 1923 (2): 7).

Il tema della vergogna emerge diverse volte nel testo del 1921, ma la versione francese attribuisce a quel sentimento il significato di «onta»⁵³³. Il disagio non è solo della Madre, ma è anche del Padre quando rivive la vicenda del retrobottega in palcoscenico.

⁵³² È una scelta abbastanza frequente quando si intende adattare un testo alle esigenze della scena e del pubblico. Nel film *Le due vite di Mattia Pascal* (1985), Mario Monicelli attualizza la stessa battuta in cui si indica la somma che Roberto consegna a Mattia per le esequie della madre: da cinquecento lire a un milione e mezzo (cap. V, *Maturazione*).

⁵³³ Crémieux dà una connotazione diversa al termine «vergogna», traducendolo con «avoir honte» (disonore).

LA FIGLIASTRA.

Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena! La camera... Qua, la vetrina dei mantelli; là, il divano-letto; la specchiera; [...].

(Pirandello 1921: 32).

LA BELLE-FILLE

Avoir honte, mais c'est ma vengeance! Ah! monsieur, je frémis d'impatience de vivre, cette scène! Ah! cette chambre... Ici la vitrine des manteaux, là, un divan [...]

(Pirandello 1923 (2): 7).

Il significato di *honte* non ha il valore corale che assume la parola *vergogna* con cui la ragazza sarebbe stata giudicata dalla società. Invece, il termine *divan* non corrisponde a *divano-letto*, nonostante esista una parola specifica che Crémieux utilizzerà più avanti. Il che induce a pensare a qualche scambio di idee con il regista per non anticipare nulla.

IL PADRE

Ma appunto per questo, per la sua umiltà ti sposai, che amai in te, credendo... (*S'interrompe alla negazione di lei; apre le braccia, in otto disperato, vedendo l'impossibilità di farsi intendere da lei, e si rivolge subito al Direttore*): No, vede? Dice di no! Spaventevole, signore, creda, spaventevole, la sua (*si picchia sulla fronte*), sordità, sordità mentale! Cuore, cuore sì, per i figli! Ma sorda, sorda di cervello, sorda, signore, fino alla disperazione!

(Pirandello 1921: 34).

LE PÈRE

Mais c'est précisément à cause de ton humilité que je t'avais épousée, c'est ton humilité que j'aimais en toi, croyant (*Il s'interrompt devant les dénégations de la Mère, ouvre les bras dans un geste de désespoir, voyant l'impossibilité de se faire comprendre d'elle, et se tournant vers le Directeur*).

Non? Vous voyez. Elle dit non. Sa surdité, sa surdité mentale, est effrayante. Du cœur, elle en a, du cœur, oui, pour ses enfants! Mais elle est sourde, monsieur, son cerveau est sourd, désespérément sourd!

(Pirandello 1923 (2): 8).

Le parole del Padre sono accompagnate dalle indicazioni di scena per la scarsa empatia con la Madre (*si picchia sulla fronte*) e il diverso grado culturale. Crémieux non traduce la didascalia che ha, invece, il valore di rafforzare l'idea di sofferenza sentita accanto a quella donna. Con quel gesto, il Padre spiega le ragioni secondarie della rottura della relazione, ricercando la comprensione del Direttore e del gruppo degli Attori.

IL PADRE

[...]

E allora, (sarà strano, signore, ma è così), io fui incuriosito prima, poi man mano attratto, teneramente attratto verso la famigliuola di lei [...].

(Pirandello 1921: 40).

LE PÈRE

[...]

Le vide qui m'environnait, je le remplissais en pensant à ces enfants. [...]

(Pirandello 1923 (2): 9).

La variazione del termine «enfants» apre una discussione sul comportamento dell'uomo intorno a cui si continua a scrivere, ancor'oggi, per chiarire l'equivoco. Scegliendo un termine non equivalente nella lingua straniera, il traduttore ha alimentato l'interesse del pubblico per

quelle creaturine che sembrano indifese⁵³⁴. Alcuni critici hanno cercato di affrontare timidamente il tema della pederastia del Padre, prendendo, altresì, in considerazione la traduzione di Crémieux e la messa in scena di Pitoëff. Nel quotidiano «Le Journal» del 1923, Gaston de Pawlowski parlò di un Padre dai desideri incestuosi interrotti dalle grida della Madre⁵³⁵, mentre in «Le Matin» del 1923 Fred Orthys si esprime duramente sul Padre ritenuto causa del dramma familiare che si allarga a relazioni adulterine e incestuose⁵³⁶. La versione francese accentuerebbe, altresì, la teatralità della vicenda intorno ai bambini nati dal rapporto tra la Madre e l'ex segretario. All'arrivo di Madama Pace sulla scena, il Padre si contraddice nel parlare: ciò lascia intendere che non voglia dire «quel che si vuole sia inteso»⁵³⁷ quando l'uomo vede la megera apparire dal fondo del teatro. Dall'altro canto, il punto di equivoco sembra superato perché il «Padre non è il secondo marito della Madre, dunque la ragazza non è una figliastra. Lo diventa, semmai, dopo l'incontro con il Padre, quando l'atipica famiglia si ricongiunge; tant'è vero che i suoi fratelli sono identificati nel proposito dei Personaggi come il Giovinetto e la Bambina. Anche loro sono i figliastri»⁵³⁸.

IL PADRE

Ma che letteratura! Questa è vita, signore!

Passione!

(Pirandello 1921: 41).

LE PÈRE

De la littérature ! C'est de la vie, monsieur, et de la souffrance...

(Pirandello 1923 (2): 9).

I termini *passione* e *souffrance* hanno significati simili, ma Crémieux intende sottolineare il dolore e l'aspetto della sofferenza umana, rendendoli più comprensibili.

LA FIGLIASTRA.

E le mutandine fuori della gonna!

(Pirandello 1921: 42).

LA BELLE-FILLE

Ni les pantalons qui dépassent de la robe...

(Pirandello 1923 (2): 10).

Le *mutande* in Italia negli anni Venti erano orlate con passamaneria o ricami. Di solito erano bianche (da cui deriva il termine biancheria) ma potevano essere realizzate con tinte colorate. Nella moda per i bimbi si possono trovare anche mutande in tela⁵³⁹. Le differenze

⁵³⁴ Brunello 2010: 111–112.

⁵³⁵ Pawlowski 1923.

⁵³⁶ Orthys 1923.

⁵³⁷ Pirandello discute il tema dell'umorismo nell'articolo *Ironia* pubblicato nel giornale «L'Idea Nazionale» del 27 febbraio 1920. Il testo è ora contenuto nel volume *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006.

⁵³⁸ Alfonzetti 2018: 37.

⁵³⁹ Azzali 1990: 175.

culturali con la moda francese esistono, pertanto il traduttore ha pensato di variare con *les pantalons*. Eleonora Attolico nel *Dizionario della Moda* (1999) parla dell'amicizia di Pirandello con lo storico negozio di biancheria Schostal a Roma, in via del Corso. Il negozio si chiamava «Alla città di Vienna, Schostal» e divenne subito conosciuto nella capitale per la qualità dei capi intimi come per le calze e il copribusto⁵⁴⁰. Giorgio Schostal fu amico personale di Pirandello, che dunque era solito frequentare la storica sartoria per amicizia con il titolare.

LA FIGLIASTRA.

Perché quello di farle, poi, lo hanno tutti!
(Pirandello 1921: 44).

IL PADRE

Tutti! Ma di nascosto! E perciò vi vuol più coraggio a dirle! [...]
(Pirandello 1921: 44).

LA BELLE-FILLE

Qui ! Parce que le courage de les faire...tous les hommes l'ont!
(Pirandello 1923 (2): 10).

LE PÈRE

Tous les hommes. Mais en cachette, c'est pourquoi il faut tant de courage pour avouer ces choses. [...].
(Pirandello 1923 (2): 10).

Si presti attenzione all'infedeltà della traduzione perché Crémieux scava nella sofferenza della Figliastro e del Padre che non sembra mai placarsi. Il conflitto tra Padre e Figliastro è reso più forte dall'espressione «Tous les hommes» tanto che il discorso sembra allargarsi allo scontro «maschile-femminile» come ha sostenuto Alonge⁵⁴¹. È un *topos* letterario già presente in Goldoni, Ibsen e in Pirandello che intende sviluppare il tema dell'egoismo maschile.

LA FIGLIASTRA

Buffissimo! [...].
(Pirandello 1921: 47).

IL PADRE

Amnesso! Amnesso! E non è una situazione anche questa? [...].
(Pirandello 1921: 51).

LA BELLE-FILLE

Il est extraordinaire! [...]
(Pirandello 1923 (2): 11).

LE PÈRE

C'est entendu, je l'admets! Mais n'est-ce pas une situation **bien** «théâtre» cette façon... [...].
(Pirandello 1923 (2): 12)

Le due variazioni del testo francese sono riconducibili alle scelte espressive che Crémieux decide di utilizzare per rendere la commedia più divertente. In francese è forte l'immagine del personaggio in cui si formano situazioni emblematiche sotto il riguardo teatrale ben rese dalla scelta di «“théâtre” cette façon».

⁵⁴⁰ Attolico 1999: 203.

⁵⁴¹ Alonge 2016: 17.

IL PADRE

[...]

Perché il dramma, vede consiste in questo, ella fine: che rientrando questa madre nella mia casa, la famiglia di eli nata fuori e, per così dire, sovrapposta, con la morte della bambina, con la tragedia di quel ragazzo, con la fuga della maggiore, finisce, non può sussistere perché estranea! [...]

(Pirandello 1921: 53).

LE PÈRE

[...]

Le drame se dénoue de la façon suivante : quand cette mère este rentrée à mon foyer, les enfants qu'elle a eus en dehors de ce foyer, cette famille en surplus disparaît par la mort de cette petite, le suicide de ce petit, la fuite de l'ainée.

[...]

(Pirandello 1923 (2): 12)

Il cambiamento del termine *tragedia* con *suicide* induce a riflettere sul campo semantico della parola che preannuncia il finale della commedia. Dall'altro canto, la parola francese evoca il sentimento tragico dei *Sei personaggi* implicito nel racconto⁵⁴². E per parte sua Pirandello avrebbe voluto connotare i personaggi con abiti classici. Sarebbero dovuti entrare in scena con indosso un pannello e una maschera in volto, ma questo non venne mai messo in pratica né da Niccodemi né da Pirandello capocomico. Le intenzioni del drammaturgo sono ricordate, altresì, da Vicentini nella trasmissione *Il Teatro* di RADIO TRE⁵⁴³ e nel saggio della Alfonzetti *La "tragedia classica rinnovata" del finale fisso e circolare*⁵⁴⁴. Tornando alla scelta di Crémieux, essa elimina qualsiasi incertezza e riporta il senso del discorso sulla realtà della vicenda che il drammaturgo cita, già, nell'edizione del 1921.

IL TERZO ATTORE

Ci vuole fare improvvisare un dramma, così su due piedi?

(Pirandello 1921: 58).

UN TROISIÈME ACTEUR

Il veut nous faire improviser, comme au cinéma...

(Pirandello 1923 (2): 13).

Il traduttore ha cercato di attualizzare il linguaggio di scena con delle variazioni di significato. La parola *cinéma* è più immediata rispetto all'espressione *su due piedi* dato che la pellicola incomincia ad andare avanti poco dopo che il pubblico si è seduto in sala ma soprattutto perché si esprime il convincimento che il cinema sia improvvisazione diretta. Gli attori, che erano in attesa di riprendere le prove de *Il giuoco delle parti*, avrebbero visto la commedia *Sei personaggi* in costume messa in piedi in poco tempo.

⁵⁴² Gérard d'Houville aveva avvertito il senso estremo dei sei personaggi che «sont plus tragiques que les héros les plus tragiques, parce qu'ils ne sont pas encore nés et que, pourtant, ils savent déjà avant de vivre». V. D'Houville 1923. La sua attenzione si rivolgeva a una commedia che racconta in teatro la tragedia dell'uomo moderno costretto a vivere ai margini della società schiacciato dal peso della miseria morale cui si cerca di sopravvivere attraverso mille espedienti a volte assurdi.

⁵⁴³ Teche RAI – Il Teatro di RADIO TRE – *intervista a Claudio Vicentini* del 1993.

⁵⁴⁴ Alfonzetti 2021 (1): 81–82.

Seconda Parte

I campanelli del teatro avviseranno che la rappresentazione ricomincia.

Dal camerino del DIRETTORE uscirà, insieme con la BAMBINA e col GIOVINETTO, la FIGLIASTRA, dopo aver gridato sulla soglia del camerino: (Pirandello 1921: 60).

IL PADRE, il DIRETTORE e la FIGLIASTRA rientrano frettolosi nel camerino, per un momento; mentre ne escono prima il FIGLIO e poi, subito dopo, la MADRE. (Pirandello 1921: 63).

IL FIGLIO

(*guardando i tre entrano nel camerino*).

Che spasso! Che spasso! E non potermene andare! (Pirandello 1921: 63).

La MADRE si nasconde il volto con le mani. Intanto, dai camerini e dalla porticina in fondo ritornano sul palcoscenico gli ATTORI, il DIRETTORE DI SCENA, il TROVAROBE, il SUGGERITORE, e contemporaneamente dal suo camerino, il DIRETTORE-CAPOCOMICO col PADRE e la FIGLIASTRA. (Pirandello 1921: 64).

(*La sonnerie de l'entracte annonce la reprise de la représentation. Du bureau du Directeur sort la Belle-Fille, accompagnée de la Fillette et du Garçonnet. Elle crie dans la direction du bureau*). (Pirandello 1923 (2): 14).

(*Le Père, le Directeur, la Belle-Fille rentrent dans le cabinet du directeur pour un instant. Le Fils en sort, suivi de la Mère*). (Pirandello 1923 (2): 14).

LE FILS, regardant entrer le Père, le Directeur et la Belle-Fille dans le cabinet).

(Pirandello 1923 (2): 14).

(*La Mère se cache le visage dans les mains. Des loges et de la porte du fond arrivent en scène les acteurs, le régisseur, l'accessoiriste, le souffleur et en même temps, sortent du cabinet du directeur le Père et la Belle-Fille*).

(Pirandello 1923 (2): 15).

Crémieux utilizza diversi vocaboli con differenti termini per definire il camerino degli attori in relazione alle messe in scena. Nel primo atto troviamo il termine *bureau* (sala utilizzata per ufficio) che viene adoperato con l'accezione di luogo di scena del teatro, mentre nel secondo atto compaiono altri due termini: *cabinet* (vocabolo antico) in relazione alle prove e al manoscritto. Si presti attenzione alla battuta nel primo atto del Padre: «... ne sommes pas contenus dans le manuscrit du souffleur...» (Pirandello 1923 (2): 4). E poi, *loge* (termine specifico del teatro) utilizzato nel testo quando gli attori del gruppo sono impegnati nelle prove della commedia.

IL PADRE.

[...]

Io vedo questa (*accenna alla Madre*) come Amalia, signora. Ma faccia lei...(*Si smarrisce sempre più*). Non so più che dirle...Comincio già...non so, a sentir come false, con un altro suono, le mie stesse parole...

(Pirandello 1921: 72).

LE PÈRE

[...]

Amélie pour moi (*Montrant la mère*) c'est elle. Mais faites comme vous voudrez...(*Comme égaré*). Je ne sais plus que vous dire...Je commence à...je ne sais pas l'exprimer, chacune de mes paroles sonne faux, rend un son nouveau, différent...

(Pirandello 1923 (2) : 16).

È da prestare attenzione alla differenza di significato nella traduzione francese: *Comme égaré* (sentirsi perso) utilizzata da Crémieux per fornire indicazioni di scena agli attori. Il traduttore intende rimarcare il disagio interiore del personaggio che emerge nelle battute dove cerca di evidenziare il difficile rapporto instauratosi con la Madre per l'ottusità della donna. Così cerca di trovare il consenso del Direttore, del gruppo degli Attori e persino del pubblico in sala per autoassolversi dalle manchevolezze di cui è stato colpevole. La Madre prende le distanze dal Padre perché la colpa più grande che non può dimenticare è lo strappo dal seno materno del figlio che è stato affidato a una balia per farlo crescere forte e sano. Invece, il ragazzo ha creduto che si trattasse di noncuranza da parte della Madre. Ora è difficile riallacciare il legame, e l'insistenza della Madre e i tentativi di avvicinarlo fanno scappare il ragazzo in giardino.

IL PADRE (*umile, mellifluo*).

[...]

(Pirandello 1921: 75).

IL PRIMO ATTORE.

Sarà un po' difficile! (*Gli Attori sorridono*).

(Pirandello 1921: 75).

LE PÈRE, *humble, mielleux, saluant*.

[...]

(Pirandello 1923 (2): 17).

LE GRAND PREMIER RÔLE

Ce sera assez difficile !

(*Les acteurs rient*)

(Pirandello 1923 (2): 17).

La variazione introdotta da Crémieux ha determinato un cambiamento d'interpretazione della scena perché il Padre non sarà abbattuto, afflitto, mellifluo, ma vigoroso, *saluant*.

LA PRIMA ATTRICE (*c.s.*).

Questo è un giuoco di bussolotti!

(Pirandello 1921: 81).

Il PADRE eseguisce, quasi sbigottito. È pallidissimo; ma, già investito nella realtà della vita creata, sorridere appressandosi dal fondo, come alieno ancora del dramma che sta per abbattersi su lui. Gli ATTORI si fan subito intenti alla scena che comincia.

(Pirandello 1921: 89).

LE GRANDE COQUETTE

Mais c'est de la prestidigitation!

(Pirandello 1923 (2): 18).

(*Le Père obéit comme un somnambule. Il est très pâle, mais repris par la réalité de sa création il sourit en redescendant du fond de la scène, comme s'il ignorait tout drame qui va fondre sur lui. Les acteurs attentifs regardent la scène*).

(Pirandello 1923 (2): 20).

Si coglie nelle due battute il tentativo di adattare la situazione alla diversità culturale come la sostituzione dell'espressione *giuoco di bussolotti!* con *prestidigitation!*. Il termine francese evoca il gioco di magia in cui si utilizzano i bicchierini d'argento, una bacchetta e delle palline, mentre quello italiano è generico e lascia spazio all'immaginazione dello scenografo. Nel caso invece di *somnambule* si sottolinea lo stato di sbigottimento di una situazione quasi spiritica.

LA PRIMA ATTRICE.
(*indignata tornandosene a posto*).
Ah, io non sto mica qua a far la buffona per quella lì!
(Pirandello 1921: 99).

LA GRANDE COQUETTE, revenant à sa place, indignée.
Oh! Mais je ne servirai pas plus longtemps de polichinelle!
(Pirandello 1923 (2): 22).

La variante del termine è spiegabile con il tentativo di produrre la lingua parlata in situazioni teatrali. La Prima Attrice è offesa perché non si sente presa sul serio. E, a quanto pare, non le piace interpretare quella commedia che è quasi improvvisata.

Terza Parte

IL DIRETTORE (*scrollandosi dopo una breve pausa*).
[...]
(Pirandello 1921: 112).

LE DIRECTEUR, après un moment.
[...]
(Pirandello 1923 (2): 25).

IL DIRETTORE (*stordito, guardando i suoi Attori rimasti anch'essi come sospesi e smarriti*).
[...]
(Pirandello 1921: 116).

LE DIRECTEUR, se tournant de plus en plus stupéfait et en même temps irrité vers les acteurs.
[...]
(Pirandello 1923 (2): 26).

Le variazioni della didascalia sono ancora una volta significative per la tendenza del traduttore a precisare e quasi articolare in senso drammaturgico il passo pirandelliano. L'aggettivo «stupéfait» è stato utilizzato da Crémieux con valore inclusivo degli aggettivi che non traduce così come per il termine «irrité».

IL PADRE
[...] e mi dica se questi personaggi lasciati così, vivi e senza vita, non han ragione di mettersi a fare quel che stiamo facendo ora qua davanti a loro, dopo averlo fatto a lungo, a lungo, creda, davanti a lui per persuaderlo, per spingerlo, comparendogli ora io...[...].
(Pirandello 1921: 124-125).

LE PÈRE
[...] Et dites-moi si ces personnages ainsi abandonnés, vivants et sans vie n'ont pas raison de faire ce que nous sommes en train de faire devant vous, après l'avoir fait bien des fois, ah ! oui ! bien des fois devant lui pour les persuader, pour le pousser à **écrire** [...].
(Pirandello 1923 (2): 28).

Si presti attenzione ai tentativi del Padre di indurre il Direttore a mettersi a scrivere affinché diventi l'autore della storia dei *Sei personaggi*. Occorre dire che il Padre fa di tutto per diventare un personaggio e non rimanere confinato nei limiti della fantasia dell'autore che li ha messi al mondo perché le sei figure continuavano a ronzargli nella testa. Ma in ogni caso il verbo pirandelliano tende a cogliere i sensi dell'avvio di una partecipazione dello scrittore a una vita dei personaggi che non si limita alla scrittura.

IL DIRETTORE

[...]

Ehì, qualche spezzato d'alberi, subito subito, e un pezzo di vasca!

[...]

(Pirandello 1921: 130).

LE DIRECTEUR

[...]

Eh! quelques arbres tout de suite et un bassin.

[...].

(Pirandello 1923 (2): 29).

Crémieux non utilizza l'equivalente in francese di *un pezzo di vasca* che avrebbe funzionato come oggetto di scena per evocare la morte della ragazzina. Dall'altro canto, esiste in francese la possibilità di tradurre l'intera espressione rispettando il testo italiano. Il che induce a pensare ad un adattamento di scena per volontà del regista. C'è, tuttavia, nel testo italiano un carattere scenografico e pittorico non reso dal traduttore.

ALTRI ATTORI.

No ! Finzione ! Non ci creda ! Finzione !
Finzione !

(Pirandello 1921: 141).

LES FILS, *criant très fort.*

Une fiction ! La réalité, monsieur!

(*Il se précipite vers le cadavre*).

(Pirandello 1923 (2): 32).

IL PADRE

(*con un grido altissimo*).

Ma che finzione! Realtà, realtà, signore!

(*Accorre disperatamente anche lui*).

(Pirandello 1921: 141).

IL DIRETTORE

Finzione! Realtà! Andate al diavolo tutti quanti!

No mi è mai capitata una cosa simile! E mi hanno fatto perdere una giornata!

(Pirandello 1921: 141).

LE DIRECTEUR

Fiction ! Réalité ! Allez tous au diable ! Rien de pareil ne m'était jamais arrivé !!!Encore une journée de perdue !

(Pirandello 1923 (2): 32).

Il finale del testo tradotto in francese subisce delle variazioni che sono evidenti nella cancellatura della battuta del Padre. La morte è difficile, comunque da accettare, e a maggior ragione a teatro dove si interpreta il verosimile. La disperazione del Padre diventa sempre più profonda e lascia senza parole il pubblico e lascia il testo privo di passaggi fondamentali.

III.9. Le rappresentazioni di Georges Pitoëff a Parigi

La messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* alla Comédie des Champs Elysées fu seguita dai quotidiani francesi, che pubblicarono con tempestività la notizia dell'Ufficio stampa del teatro. Il quotidiano «Il Risveglio italiano» diffondeva, il 2 dicembre 1922, la notizia

della prossima rappresentazione dell'opera di Pirandello a teatro⁵⁴⁵. Il «Bonsoir», il 2 aprile 1923, comunicava ai lettori che i *Six personnages en quête d'auteur* sarebbero stati rappresentati, alle 20.45, il 10 aprile 1923 alla Comédie des Champs Élysées⁵⁴⁶. Dopo la prima serata, la stampa parigina continuava a rilanciare la notizia, segnalando lo spettacolo tra gli appuntamenti culturali della settimana. L'Ufficio stampa del teatro inviava testi giornalistici a diversi quotidiani per sostenere la produzione. La notizia, infatti, risulta rilanciata spesso dal teatro, tanto che il giornale «Le Populaire» del 14 aprile 1923 si interessava alla regia di Pitoëff e incominciava a parlare del plauso del pubblico⁵⁴⁷. L'arrivo del drammaturgo a Parigi venne accolto con entusiasmo dalla redazione «Il Risveglio» del 21 aprile 1923, che pubblicava due brevi testi. Nel primo, *In onore di Luigi Pirandello*, l'articolista parlava dell'invito al banchetto dell'Hotel Claridge dove il drammaturgo incontrò intellettuali e uomini della cultura francese (v. Appendice 33)⁵⁴⁸. Nel secondo, firmato da Giuseppe Prezzolini, dal titolo *È possibile un circolo*, si discuteva sul trionfo di Pirandello alla Comédie des Champs-Élysées⁵⁴⁹. La stampa francese, dopo la prima serata, rilanciava la notizia attraverso articoli, recensioni o brevi notizie degli appuntamenti. Il periodico «Comoedia», il 3 giugno del 1923, parlava della regia di Pitoëff alla Comédie des Champs-Élysées e indicava i nomi degli attori della compagnia⁵⁵⁰. Nelle cronache teatrali dal titolo *Le Théâtre à Paris*, Nozière metteva in evidenza il successo della commedia e il plauso del pubblico in particolare per due attrici: Ludmilla Pitoëff (la Figlia) e Marie Kalf (la Madre)⁵⁵¹.

Il teatro francese aveva vissuto una stagione di rinnovamento scenico grazie alle regie di Dullin, che aveva teorizzato un piano unico di comunicazione in cui lo spettatore poteva ritrovare la dimensione tragica del teatro assieme alla popolarità dello spettacolo. Il regista doveva interrogare lo spazio scenico e al contempo riflettere sui personaggi e gli interpreti che discutevano in palcoscenico⁵⁵². La critica teatrale intravede nel linguaggio di Pirandello le innovazioni scenografiche di Craig e Appia. Gli articoli di Roland Barthes, invece, ci ricordano le sperimentazioni di Dullin che avevano anticipato la stagione del rinnovamento del teatro francese⁵⁵³. Dacché la messa in scena era 'ridotta', i direttori dei teatri antitradizionali si

⁵⁴⁵ Anonimo 1922 (23).

⁵⁴⁶ L'œil de Lynx 1923.

⁵⁴⁷ A.P. 1923.

⁵⁴⁸ Anonimo 1923 (3).

⁵⁴⁹ Prezzolini 1923 (2).

⁵⁵⁰ Anonimo 1923 (5).

⁵⁵¹ Nozière 1924.

⁵⁵² Barthes 2002: 42.

⁵⁵³ Fuchs 1923: 15.

rivolsero ai pittori più in voga per progettare e creare gli scenari e i costumi per gli spettacoli⁵⁵⁴. E la formula dei balletti russi, che aveva favorito la fusione delle arti plastiche e ritmiche tramite la collaborazione di pittori e musicisti, venne estesa al teatro di prosa al fine di rinnovare il linguaggio di scena.

Pierre Bonardi commentava nella rivista «La Rampe» del 22 aprile 1923 l'arrivo dei sei personaggi in palcoscenico: «Nous sommes sur un plateau de théâtre, nu, montrant ses parois et ses échafaudages et ses câbles et ses machineries. On répète mollement. Soudain, par le monte-charge apparaît un groupe étrange. Un homme et une femme. Une jeune fille et un jeune homme. Un garçonnet, une fillette. Stupeur. La même stupeur sur le plateau et dans la salle et désormais les acteurs sont devenus public. Ils sont de la même pâte que le public niais ceux qui arrivent!... »⁵⁵⁵. Nella rivista «Le Ménestrel», Pierre D'Ouvray parla degli abiti neri e dei monologhi in cui «chaque personnage découvre son âme, se défend, s'explique»⁵⁵⁶. L'articolista fornisce, inoltre, una breve annotazione sulla messa in scena che consente di osservare una variante alla tradizione di Crémieux: «On demande un quart d'heure pour établir le premier acte»⁵⁵⁷. La rappresentazione del direttore viene sospesa per quindici minuti per trovare gli oggetti di scena e allestire il palcoscenico. Il momento, così realistico, ha attirato l'attenzione di critici e di registi perché i personaggi sembrano «spectateurs comme nous»⁵⁵⁸. Nella lunga didascalia che descrive le sei figure vestite di nero si indica la natura di quegli strani individui dal «lieve respiro della loro realtà fantastica» (Pirandello 1921: 12).

Nel n° 24 de «La Criée», del maggio 1923, è pubblicata una recensione di Antonin Artaud. Nell'interessante articolo il critico sottolinea che i sei personaggi «sono vivi nella realtà, gli Attori lo sono solo nella vita; e dunque la vita dei Personaggi è di un livello superiore rispetto a quella degli Attori. “Generati dallo spirito – proclamano – la nostra legge è di vivere senza fine, ma ancora incompiuti”»⁵⁵⁹. L'articolista de «L'Intransigeant» del 3 giugno 1923 commenta le scelte di scenografia del regista che hanno fatto apparire reali i sei personaggi arrivati tramite un «ascenseur par lequel arrivent [...] puis repartent pour l'insondable les six caractères qui cherchent à être personnifiés sur le théâtre. Cette trouvaille de mise en scène est de M. Pitoëff »⁵⁶⁰. Tanto che il giornalista propone un accostamento tra il drammaturgo e il

⁵⁵⁴ Giardini 1925 (2): 14.

⁵⁵⁵ Bonardi 1923.

⁵⁵⁶ D'Ouvray 1923: p. 181.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Artaud 1968: 110–111.

⁵⁶⁰ Anonimo 1923 (6).

regista in chiave ironica: «Dès qu'il en eût l'idée, il la télégraphie en Italie à il signor Pirandello. Celui-ci répondit illico par le même moyen: "Je ne veux pas d'ascenseur". M. Pitoëff, tenace, revint à la rescousse. L'auteur, de nouveau, répliqua: "Je ne veux pas d'ascenseur"»⁵⁶¹. Le innovazioni scenografiche che Pitoëff decise di utilizzare furono importanti per tradurre il testo per la scena grazie anche all'interpretazione degli attori (v. Appendice 30). L'originalità di alcune situazioni in palcoscenico, come la decisione di vestire tutti i personaggi dello stesso colore nero, è una scelta del regista che non segue il pluricromatismo del testo. Pitoëff cerca di dare vita a nuovi elementi scenografici che non erano stati segnalati dal drammaturgo, stravolgendo a volte le indicazioni di regia di Pirandello.

I dialoghi di scena sono definiti da Artaud come momento di scontro tra due visioni opposte del teatro. Da un lato il problema della teatralizzazione delle vicende raccontate in palcoscenico e dall'altro lato il desiderio di ritrovare nelle rappresentazioni il senso profondo del teatro. La ragione profonda della loro presenza a teatro, infatti, è da ricercarsi nel desiderio di sentirsi vivi senza la intermediazione della compagnia degli attori⁵⁶². Ma la critica di Artaud è accompagnata anche da altri brevi testi giornalistici che valutano la costruzione realistica delle scene, dando il merito sia al regista, sia al traduttore⁵⁶³. La regia di Pitoëff aveva trasformato la prima dell'opera, creando delle alterazioni tramite le luci colorate dirette sugli attori mentre scendono in palcoscenico sopra un ascensore come avveniva nei balletti russi. «Le choc causé sur le public par cette apparition fut, si l'on en croît les nombreux témoignages, particulièrement violent»⁵⁶⁴. Entrati in scena, il pubblico vedrà gli attori in abiti neri che si differenzieranno dal gruppo degli Attori in palcoscenico⁵⁶⁵. I personaggi si presentano agli spettatori con abiti che assomigliano ai «vêtements d'une bohème funèbre»⁵⁶⁶, come è descritto da Gabriel Boissy nella rivista «Comoedia» del 10 luglio 1925. Il commento dello scrittore precisa che è lo stile degli abiti in voga in quegli anni e che le donne, frequentatrici dei circoli «bohémien» alla ricerca di stili di vita alternativi e della libertà individuale, vestivano di nero. Nonostante la Figliastro e la Madre indossino abiti eleganti, i personaggi hanno un aspetto funebre. Le varianti introdotte dal testo tradotto da Crémieux e dalla regia di Pitoëff hanno innescato delle forti suggestioni tramite⁵⁶⁷ l'ascensore della Comédie des Champs-Élysées che «sbarca una famiglia in lutto, dai

⁵⁶¹ *Ibidem.*

⁵⁶² Ruffini F. 1997: 302.

⁵⁶³ *Novy* 1923.

⁵⁶⁴ De Jomaron 1968: 53.

⁵⁶⁵ D'Houville 1923.

⁵⁶⁶ Boissy 1925 (1).

⁵⁶⁷ Alonge 1986: 67.

volti pallidissimi, e come non del tutto usciti da un sogno»⁵⁶⁸, come sosteneva Antonin Artaud. Nel saggio *Les mises en scène de Georges Pitoëff* (1968), Jacqueline De Jomaron ha osservato che «la Fille dont la robe noire et le petit chapeau à cloche blanc tombant jusqu'aux genoux. Les six personnages forment un seul bloc sombre, le metteur en scène ayant gommé, semble-t-il, tout accessoire ou toute couleur claire dans le costume, pour insister sur l'aspect imaginaire des personnages, notamment par un maquillage blafard»⁵⁶⁹.

La discesa e la salita con i «macchinari» del teatro fungono da specchi di deformazione della tragedia umana dei sei personaggi. Pitoëff si discosta dal testo tradotto da Crémieux perché il regista crede che le macchine interrompano la graduale comparsa degli attori, impressionando il pubblico in sala. Del resto, Ivan Goll osserva che «le nœud tragique est serré autour d'un événement irréel, ou serré, ou abstrait, pour amener une comparaison avec les arts plastiques. [...] Donc ils sont des masques. Ils sont aussi peu existants que des dieux antiques. Mais ils nous émeuvent, ils nous secouent par leur force tragique, par l'élément hautement dramatique, que le poète leur a insufflé»⁵⁷⁰. La contrapposizione tra gli attori professionisti che provano *Il giuoco delle parti* e le sei figure spettrali è evidente perché il pubblico in sala coglie subito il contrasto tra le due realtà. La fotografia pubblicata dalla rivista «La Rampe» del 22 aprile 1923 rivela che gli attori, interpreti della fantasiosa realtà pirandelliana, non sono figure spettrali ma reali (v. Appendice 34). Lo spazio scenico è attraversato dai sensi: *l'accessoiriste* guarda «la porte des coulisses», diventando una sorta di cerniera tra il corpo fisico definito dall'abito scuro e la fissità del viso rivolto verso il direttore seduto⁵⁷¹. Il giornale «L'Écho de Paris» rilasciava un commento sui costumi bianchi e neri d'ispirazione impressionista, alludendo a qualche quadro di Edouard Manet⁵⁷². Mentre «Le Journal» ricordava ai lettori i disegni dell'illustratore e pittore francese Gus Bofa, incline alla satira, per tentare di spiegare l'apparizione dei sei personaggi e i costumi di scena⁵⁷³.

Gli attori indossano con molta disinvoltura giacche eleganti dal taglio americano, con le scarpe allacciate con dei cordoncini in sintonia con l'abito maschile. Non sfugge nemmeno alla vista del pubblico l'attore in piedi in fondo al palco, vestito di nero, con il cappello in testa di feltro, che guarda all'arrivo dei sei personaggi mentre le attrici, rivolte verso il direttore,

⁵⁶⁸ Artaud 1968: 110–111.

⁵⁶⁹ De Jomaron 1968: 54.

⁵⁷⁰ Goll 1923: 72.

⁵⁷¹ Marrone 2001: 311.

⁵⁷² Gordeaux 1923.

⁵⁷³ Pawlowski 1923.

mostrano gli abiti e i cappelli indossati⁵⁷⁴. Nella rivista «Lidel» dell'ottobre 1925, esce un articolo dal titolo *Piccole e grandi novità della moda* dove si illustrano le nuove tendenze dello stile attraverso alcuni disegni. In scena, i vistosi cappelli a tesa larga, ornati con nastri, sembrano allungare la profondità del palcoscenico grazie agli effetti di volume dell'accessorio. Le attrici indossano abiti in voga in Francia che hanno degli specifici requisiti come il cappello fissato con degli spilloni⁵⁷⁵. Nella rappresentazione di Pitoëff l'eleganza dei costumi si avvicina all'idea del «vestito estetico» sviluppata da giovani artisti come Gustav Klimt⁵⁷⁶. Infine, nel giugno-luglio del 1921, sempre la rivista «Lidel» pubblicava un altro articolo dal titolo *Sullo sfondo verde delle pinete. Lungo la spiaggia marina passano le vesti estive* dove si vedono diversi disegni di abiti con richiami alle forme orientali, senza dimenticare il cappello⁵⁷⁷. I rapporti tra costume e società diventano sempre più stretti e i sarti e stilisti si interessano al teatro. Le fotografie pubblicate nella monografia *Storia della moda* di Enrica Mori e l'immagine de «La Rampe» mostrano l'influsso dello stile Paul Poiret che era in voga in quegli anni. Lo stilista si era fatto notare per le stravaganti presentazioni delle sue collezioni quasi teatrali, dove coinvolgeva le personalità di spicco della cultura della Belle Époque⁵⁷⁸. Inoltre, Poiret disegnò gli abiti de *Le Minaret*, rappresentato dal Théâtre de la Renaissance nel 1913, che stimolarono la sua creatività⁵⁷⁹.

Il teatro esercitava un forte fascino sull'immaginario collettivo e sullo stile di vita tanto da stimolare la fantasia di sarti, di drammaturghi e di registi. Dall'intervista a Laura Carli nell'articolo *Le attrici e la moda italiana* di Ines Faro, emerge lo stretto rapporto tra idee, arte e lavoro per gli abiti di scena⁵⁸⁰. La moda rappresenta per le attrici una seconda pelle perché gli occhi del pubblico guardano anche i loro stile in palcoscenico. Oltre a ciò, le attrici e gli attori partecipano a inviti e feste per promuovere le produzioni teatrali. Nella battuta di scena, si avverte l'ebbrezza dello stile di vita del dopoguerra che diventa frenetico e alla ricerca di piaceri mondani. È l'immagine frivola degli anni Venti quando nei locali notturni il tango e il foxtrot si disputavano il primato con il charleston, il black bottom e lo shimmy. Gli uomini accompagnavano le signore a ballare sotto le luci abbaglianti della notte metropolitana che sono ricordate dai fari in palcoscenico⁵⁸¹. La musica del fox-trot o di un altro genere è utilizzata per

⁵⁷⁴ Sto. 1920: 56.

⁵⁷⁵ Mag 1925: 29–30.

⁵⁷⁶ Maugeri, Paffumi 2005: 216–217.

⁵⁷⁷ Mag 1921: 27–30.

⁵⁷⁸ Morini 2000: 157; 159.

⁵⁷⁹ Lupano, Vaccari 2009: 60.

⁵⁸⁰ Faro 1936: 50.

⁵⁸¹ Cole, Deihl 2016: 129–130.

spiegare metaforicamente l'abitudine a cambiare partner nel ballo e forse nella vita. Comunque, tale pratica coreografica non era nuova alla scena teatrale perché già utilizzata da Michel Fokine a Parigi⁵⁸². Si presti attenzione alla battuta⁵⁸³:

LA BELLE-FILLE

Ah! Je n'ai pas le droit de rire...Eh bien ! alors, messieurs, quoique je ne sois orpheline que depuis deux mois, voyez comme je sais chanter et danser!

(Elle attaque le Prends garde à Tchou-Thin-Tchou, de Dave Stemper, transformé en foxtrott ou en one-step lent par Francis Salabert, et chante le premier couplet en l'accompagnant d'un pars de danse).

Les chinois sont un peuple malin,

De Shangai à Peking,

Ils ont mis des écriteaux par-tout:

Prenez garde à Tchou-Thin-Tchou!

(Pirandello 1923 (2):5).

Le parole della ragazza inducono a pensare agli *speakeasy* (locali clandestini) che servivano illegalmente bevande alcoliche e permettevano alle donne di accedere a luoghi riservati solo agli uomini⁵⁸⁴. Nella rivista «PSA» del 1993, Eric Bentley scrive: «When the Daughter sings in *Six Characters in Search of an Author*, Pirandello cites several lines of her song in French. The lines are translated from an American song which had been part of the Ziegfeld Follies 1917 “Chu Chin Chow”, music by Dave Stamper, with lyrics by Gene Buck. The lyrics have already been reprinted in my translation of the play»⁵⁸⁵. Negli anni Venti, si incominciò a discutere sulla lunghezza dell'orlo dell'abito perché aveva interessato la vita pubblica e la morale tanto che si venne a parlare di questo argomento persino a livello legislativo. Le fotografie mostrano donne con le gonne lunghe fino al ginocchio perché quel tipo di stile rimase in voga solo alcuni anni.

Le osservazioni sulla scena del paravento, quando la ragazza si spoglia, sono interessanti per cogliere i futuri sviluppi delle regie in altri allestimenti. I dettagli degli abiti neri non sono secondari per aumentare la drammaticità della situazione che sarà svelata al pubblico da lì a poco con la scena dell'ingresso della Madre nel retrobottega⁵⁸⁶. La seduzione della ragazza tra le braccia del Padre desideroso di possederla è un elemento introdotto dal regista per creare un effetto di verosimiglianza⁵⁸⁷. Nel giornale «L'Information financière, économique et politique»

⁵⁸² A.C. 1928.

⁵⁸³ Ivi, p.130.

⁵⁸⁴ Cole, Deihl 2016: 139.

⁵⁸⁵ Bentley 1993: 22.

⁵⁸⁶ Pawlowski 1923.

⁵⁸⁷ Souday 1923.

del 16 aprile del 1923, Antoine riporta altre impressioni sulle illusioni di cui si incomincia a discutere dal primo atto con la descrizione degli oggetti di scena. Il dialogo tra la Figliastro e la sorellina svelerà la tragedia finale e quindi un destino ineluttabile cui non possono sfuggire. La bambina affogherà in una vasca di carta, mentre il sangue vero sgorgnerà dal corpo del ragazzo per il colpo di rivoltella⁵⁸⁸. Nella rivista «La Nouvelle Revue Française», del 1 giugno del 1923, l'opera pirandelliana è elogiata: «l'aspect singulier de ces êtres, l'imprévu de leur entrée, le contraste de leurs visages, de leurs vêtements avec ceux des acteurs, tout concourt à jeter l'esprit du spectateur dans un doute qui fera le ressort de la comédie»⁵⁸⁹. La morte del ragazzo con il colpo di pistola alla tempia è una soluzione scenica che prepara il pubblico alla vista del sangue⁵⁹⁰. La redazione de «Le Ménestrel» rilascia dei giudizi negativi sulla interpretazione degli attori, attribuendo quasi l'intero merito del successo della serata al regista. D'Ouvray commenta: «qualifiant modestement mais injustement de soirée perdue. Mme Pitoëff et M. Michel Simon sont parfaits. M. Pitoëff lasse un peu par sa diction chantante et ampoulée; en revanche on ne saurait trop louer l'habileté de sa mise en scène»⁵⁹¹. La rivista «Populaire» del 14 aprile 1923 descrive la brillante interpretazione del personaggio del Direttore che appare al pubblico in sala una delle figure più ottuse del teatro⁵⁹². Positivo è anche il parere di Henri Béraud nel «Mercure de France» che riporta le sue impressioni sulle capacità del giovane attore⁵⁹³. Le battute del direttore, che descrivono il disagio delle compagnie per il disinteresse del pubblico, rappresentano lo spaesamento del teatro di cui anche Bragaglia parla in un articolo pubblicato nella rivista «La lucerna» di Ancona nel 1927⁵⁹⁴. Lo sdoppiamento del Direttore-capocomico è il sintomo di una “società affarista” che la critica francese vedeva come una macchina da combattimento.

Il quotidiano «Le Figaro», il 28 dicembre del 1936, pubblica una breve notizia delle ultime dieci rappresentazioni della compagnia di Pitoëff «A partir du 4 janvier, M. Pitoëff donnera une courte série de représentations de *Six personnages en quête d'auteur*, de Pirandello»⁵⁹⁵. Dunque, le rappresentazioni non sono dimenticate, considerando che Almaviva ne «Le Figaro» del 4 gennaio 1937 usa delle parole inequivocabili per descrivere le intuizioni del regista: «C'est un beau titre de gloire pour Georges Pitoëff d'avoir monté un chef-d'œuvre,

⁵⁸⁸ Antoine 1923.

⁵⁸⁹ Anonimo 1923 (4): 960.

⁵⁹⁰ Simoni – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma.

⁵⁹¹ D'Ouvray 1923.

⁵⁹² A.P. 1923.

⁵⁹³ Béraud 1923: 757.

⁵⁹⁴ Bragaglia 1927: 86.

⁵⁹⁵ Anonimo 1936.

auquel personne alors ne croyait»⁵⁹⁶. Non sfugge nemmeno a Elizabeth Craig del «Chicago Tribune» che scrive un articolo sulla messa in scena parigina il 16 aprile del 1923, riconoscendo le originali intuizioni del regista e la sensibilità del pubblico⁵⁹⁷. Occorre, infine, considerare i pareri critici espressi sulla natura inumana dei personaggi, discussi su riviste e giornali di diversa impostazione politica e ideologica. Georges Gustave Toudouze firma un breve articolo nel giornale «La Parole Libre» del 27 ottobre 1923 sull'entità delle sei figure spettrali⁵⁹⁸. Pirandello si irritava quando i critici parlavano di interpretazioni sceniche troppo distanti dall'idea originale del testo. Il drammaturgo scrisse anche a Ruggero Ruggeri nel 1936 per discutere le future rappresentazioni dell'opera con la speranza di vedere i sei personaggi indossare dei panni pesanti e la maschera in volto come nelle tragedie classiche. Ciò non avvenne mai perché egli non riuscirà a produrre un nuovo allestimento dell'opera⁵⁹⁹.

III.10. *La compagnia di Pitoëff a Lione (1925)*

L'opera pirandelliana viene salutata dalla critica con entusiasmo perché sentita come moderna rispetto alle produzioni andate in scena a Lione. Riguardo alla regia di George Pitoëff, la critica avverte un certo interesse perché è la prima volta che l'opera è rappresentata alla «Salle Rameau»⁶⁰⁰. I *Sei personaggi* hanno raccolto il plauso del pubblico e della critica non solo per il valore indiscutibile del testo, ma soprattutto per la recitazione e la sensibilità registica. Nell'articolo *Spectacle des "Heures". "Six personnages en quête d'auteur"*, *Pièce à faire de Luigi Pirandello*, il critico che si firma con le iniziali H. d'H. discute le innovazioni sceniche e la capacità interpretative di Pitoëff. Il suo interesse va al passaggio dalla maschera al personaggio: parla di emozioni e sentimenti che il pubblico ha visto trasparire dai volti degli attori. Accenna a un teatro psicologico per il fatto che la storia verte sul travaglio umano ed esistenziale dell'uomo moderno. Da un lato, la messa in scena eccita il critico che descrive la figura della ragazza come in preda a uno stato di incoscienza e disponibile alle trasgressioni. Quanto osserva al riguardo dovrebbe, però, limitarsi alla scena finale, quella in cui la Figliastra lascia la famiglia in palcoscenico per incominciare una nuova vita. D'altra parte, la storia si ripete all'infinito perché i sei personaggi non troveranno un autore. Ora, il giudizio critico di H.

⁵⁹⁶ Almaviva 1937.

⁵⁹⁷ Craig 1923.

⁵⁹⁸ Toudouze 1923.

⁵⁹⁹ Morini 2010: 174. Le suggestioni dell'abito alla greca, che aveva interessato diversi intellettuali, come Proust e d'Annunzio o Fortuny, possono aver influenzato Pirandello. Dopo i ritrovamenti delle rovine di Troia da parte di Heinrich Schliemann si era parlato molto della cultura antica grazie anche alla fotografia di Sophie Schliemann, coperta di monili d'oro, che aveva fatto il giro del mondo.

⁶⁰⁰ H. d'H. 1925.

d'H. è invischiato da considerazioni culturali che ricordano gli studi di Freud sull'infanzia. E del resto la traduzione di Crémieux aveva enfatizzato l'equivocità sessuale, attraverso la variazione linguistica, da «famille» a enfants» nella battuta:

LE PÈRE

Le vide qui m'environnait, je le remplissais en pensant à ces enfants.
(Pirandello 1923 (2): 9).

Da qui il discorso della critica viene a orientarsi verso la “polimorfa” disposizione perversa della ragazza che «sotto la guida di un esperto seduttore», come era il Padre, «prova gusto per tutte le perversioni e le manterrà per la sua attività sessuale»⁶⁰¹. In più, la situazione di incomprendimento da parte della famiglia è enfatizzata dalla scenografia che riproduce le ambientazioni reali (la casa di moda, la casa del Padre, il giardino, ecc.).

Al nostro critico, tuttavia, sfugge il valore del testo giacché il vero intento di Pirandello non è ricalcare gli schemi del mestiere del comico dell'arte, ma scrivere della realtà e della psicologia del personaggio. Del resto, la discussione filosofeggiante degli attori è stimolata dal progresso economico che si stava vivendo in quasi tutta l'Europa in quegli anni. La conclusione è che la realtà contemporanea appariva più ricca dei «lazzi» dei comici o delle suggestioni della Commedia dell'arte. Inoltre, Pirandello cercava di differenziare con una certa nettezza il rapporto esistente tra spazio scenico, spettatore, riflessione teorica, ossia il teatro separato dal mondo della fantasia che è in altre parole la letteratura.

La realtà e la finzione sono due temi che trovano il giusto spazio nella messa in scena lionese alla «Salle Rameau». La redazione del giornale «Le Progrès» il 16 febbraio del 1925 pubblica un articolo in cui affronta il tema dell'inverosimile: la «réalité d'aujourd'hui par avance comme l'illusion de demain»⁶⁰² (v. Appendice 49). E ancora, il personaggio della Figliastro è stato interpretato con successo perché all'attrice viene attribuito l'aggettivo «gouailleuse» che corrisponde alla traduzione di Crémieux «La Belle-fille, dix-huit ans, «crâneuse», presque impudente. Elle est très belle. Robe de deuil, mais d'une élégance criarde» (Pirandello 1923 (2): 3). Infine, il critico è anche interessato agli aspetti sociali della rappresentazione perché parla dello sfondo disegnato dall'autore in cui si inscenano i dialoghi del Padre e della Figliastro.

Applaudita l'interpretazione di Ludmilla Pitoëff perché ha dato voce al silenzio della Figliastro che aveva taciuto per molto tempo prima della vicenda del retrobottega. Inoltre, il

⁶⁰¹ Freud 2012: 77.

⁶⁰² Anonimo 1925 (2).

regista ha pensato agli effetti di scena per «surriscaldare» la vicenda familiare. Positivi sono anche i giudizi su M.M. Jim-Géralds e Penay.

III.11. *Pirandello e Crémieux*

«On a vu, dans les journaux, M. Pirandello, après vingt-cinq volumes de théâtre, treize de nouvelles et quatre romans, dans l'éclat d'une renommée qui a franchi les frontières de l'Italie, se plaindre amèrement de n'être pas joué»⁶⁰³, così scrive Henry Bidou nel giornale «Bravo» del 20 dicembre 1929. Occorre, però, precisare che la fortuna del drammaturgo è stata sostenuta dalla stampa, dal pubblico e dal lavoro di Benjamin Crémieux che ne traduce diverse opere e pubblica il primo contributo sul teatro di Pirandello nella «Revue de France» del 15 agosto 1922 con il titolo *Théâtre de Luigi Pirandello*, dove tra l'altro troviamo le prime impressioni sulla poetica: «chacun des personnages le voit naturellement de son point de vue particulier, chacun l'explique à sa façon et veut y jouer le rôle principal et sympathique. Nous sommes déjà en plein pirandellisme»⁶⁰⁴.

Non sfuggirono nemmeno le innovazioni della scenografia e della recitazione degli attori che avevano reso originale la rappresentazione. Tanto che appare nella rivista «La Revue politique et littéraire», il 9 maggio 1923, un articolo dal titolo *Portraits d'écrivains étrangers*, dove Crémieux discute le osservazioni di Tilgher sul pirandellismo da cui prenderà le distanze, nonostante riconosca l'importanza dell'interpretazione del filosofo⁶⁰⁵. Crémieux crede che le maschere pirandelliane intensifichino l'affabulazione del racconto, consentendo ai personaggi di fare emergere quella «fantasiosa realtà» di cui l'autore parla nel testo del 1921. Dall'altro canto, il critico riconosce la modernità dei *Sei personaggi* perché il drammaturgo mostra in palcoscenico la «multiplicité de la personnalité humaine, l'incommunicabilité des êtres entre eux, la difficulté de différencier l'illusion de la réalité...»⁶⁰⁶. Invece, il pubblico parigino si era dimostrato interessato al testo pirandelliano sia per i significati, sia per la buona traduzione.

Ferruccio Rubbiani, che descrive il successo artistico del drammaturgo in «Comœdia» nell'articolo *Luigi Pirandello a Parigi e il Teatro Drammatico Italiano all'Estero*, prende in considerazione l'accoglienza dei lettori francesi⁶⁰⁷. La critica e il pubblico erano ormai concordi sul valore del teatro pirandelliano, considerando che i *Sei personaggi* furono in cartellone per

⁶⁰³ Bidou 1929: 14. È interessante notare che il critico cita degli aspetti innovativi della messa in scena del *Lazzaro* (1928) di Pirandello, oltre alla diffusione delle opere di Pirandello in Francia.

⁶⁰⁴ Crémieux 1922: 858.

⁶⁰⁵ Crémieux 1923: 337.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ Rubbiani – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma.

trentanove serate⁶⁰⁸. In più, la capacità del drammaturgo di rinnovare il teatro italiano e straniero aveva reso altrettanto conosciuta la produzione letteraria. La crisi del nostro teatro è una crisi della nostra società che cercava di mettere in primo piano il disorientamento dell'uomo dopo la Prima Guerra Mondiale⁶⁰⁹.

La stima di Crémieux è corrisposta da Pirandello che gli affida la traduzione dei *Sei personaggi* e lo considera il più adatto a trattare con editori come Simon Kra e Gallimard per la pubblicazione de *L'esclusa* in Francia⁶¹⁰. E si dimostra impaziente perché, trascorsi appena venti giorni, riscrive a Stefano, lamentandosi di non aver ricevuto la risposta dell'amico traduttore⁶¹¹. Il che lo induceva a sospettare che qualcosa non fosse andato nel verso giusto. Le ragioni di quel silenzio potevano essere diverse; la mancata missiva a volte era segno di disapprovazione dell'opera da tradurre oppure l'opera da interpretare risultava non gradita all'impresario del teatro o al pubblico. Il drammaturgo siciliano ci racconta del comportamento del suo amico traduttore: «Il *Lazzaro* in Italia non si vede il modo di darlo, Crémieux a cui è stato mandato per la Francia – gli ho scritto due volte, da Milano prima di partire e poi da qui – non risponde: e forse col silenzio vuol significare che il lavoro non gli piace, come non gli è piaciuta la *Nuova Colonia*»⁶¹².

Il rapporto tra Pirandello e Crémieux è intenso anche per ragioni sceniche come si legge in un'altra lettera del 16 giugno del 1930. La scrittura è corsiva e alcune parole (*Lazzaro*, *stasera*) sono scritte in italiano. Occorre, inoltre, dire che il traduttore svolse il lavoro di mediatore affinché il Pitoëff potesse prendere in considerazione il manoscritto del *Lazzaro*, ma solo dopo la visita del suo autore a Parigi⁶¹³.

Le mancate risposte del traduttore creano delle preoccupazioni in Luigi che è pressato dalle spese di cui spesso parla ai figli nel suo carteggio, nonostante che le opere siano tradotte e continuino le tournées in diverse città italiane e straniere: «Non è assolutamente possibile andare avanti così, senza che mi dia conto di quello che esce, di quello [che] entra, settimana per settimana. Nessuno scrive più per sollecitare l'invio dei danari. Crémieux deve avere collocato a Parigi romanzi e novelle; dovrebbe essere uscito il 2° volume di teatro»⁶¹⁴. I due intellettuali devono dividere gli introiti del lavoro editoriale ripartiti «a metà fra l'Autore e il

⁶⁰⁸ D'Amico A. 1993: 693.

⁶⁰⁹ Di Stefano 1951.

⁶¹⁰ Zappulla–Muscarà 2008: 103. Lettera da Genova, 2 settembre 1926.

⁶¹¹ Ivi, p. 126. Lettera da Roma, 14 febbraio 1927.

⁶¹² Ivi, p. 154. Lettera da Berlino del 20 gennaio 1929.

⁶¹³ Lettera di Benjamin Crémieux del 19 giugno del 1930 – Biblioteca – Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 4645.

⁶¹⁴ Lettera da Genova, 25 gennaio 1927. Zappulla–Muscarà 2008: 125.

Traduttore»⁶¹⁵. Pirandello rispetta gli obblighi contrattuali e risponde al Direttore generale che ha onorato il contratto, mentre la Società degli Autori dovrà rimborsargli una certa somma⁶¹⁶. La corrispondenza continua tra Pirandello e il Direttore, ma le richieste della società sono state già soddisfatte nonostante si inviti lo scrittore a chiarimenti sul cambio di valuta al fine di completare la pratica amministrativa⁶¹⁷.

Ad ogni modo Parigi è una città stimolante per il nostro autore invitato da diverse istituzioni, da circoli culturali e da intellettuali e scrittori. La «Nouvelle Revue Française» e la «Revue des Deux Mondes» sollecitano il drammaturgo a parlare dei suoi lavori incontrando il pubblico più interessato e colto della capitale⁶¹⁸. Infatti, la rivista «L'Italia che scrive» segnala nelle notizie estere gli incontri degli esponenti del mondo culturale con Pirandello. Il giornale «L'Information financière, économique et politique» del 26 marzo 1924 sottolinea «les incomparables représentations de Knocli, de *Six Personnages en quête d'auteur* et de tant d'autres productions incontestablement de premier ordre»⁶¹⁹.

La stessa testata giornalistica comunica la messa in scena di nuove produzioni, ricordando alcuni spettacoli molto applauditi dal pubblico. Qualche giorno dopo, la stessa «Information» ripubblica il calendario dei nuovi appuntamenti delle messe in scena dei *Sei personaggi* alla Comédie. L'ufficio stampa del teatro è efficiente perché ai giornali arrivano continuamente notizie sulla produzione⁶²⁰. Anche Crémieux si interessa che la stampa parli di Pirandello tanto da pensare di scrivere un articolo su di lui. Va da sé che Pirandello rimanesse per un certo periodo a Parigi dove Pitoëff intendeva mettere in scena forse la trasposizione di *Uno nessuno centomila*⁶²¹. Così ecco la lettera del 9 settembre 1925 che rivela Crémieux interessato al lavoro del drammaturgo dato che segue con attenzione tutto quanto la stampa francese racconta sul lavoro: «j'ai vu sur les journaux que vous ferez une tournée en Allemagne et Europe centrale

⁶¹⁵ Lettera del Direttore Generale della Società degli Autori Ill.mo prof. Luigi Pirandello del 22 aprile del 1926 – Biblioteca Museo «Luigi Pirandello», inv. 4792.

⁶¹⁶ Lettera della Società Italiana degli Autori a Luigi Pirandello del 1° maggio 1926 – Biblioteca–Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 4794.

⁶¹⁷ Lettera del Direttore Generale Società Italiana Autori a Luigi Pirandello del 18 giugno 1926 – Biblioteca – Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 4797.

⁶¹⁸ Zappulla–Muscarà 2008: 68. Lettera da Parigi, 9 aprile 1923.

⁶¹⁹ Anonimo 1924 (2).

⁶²⁰ Zappulla–Muscarà 2008: 239. Pirandello è consapevole del ruolo svolto da Crémieux nella promozione della sua attività artistica in Francia non solo perché traduce i suoi testi, ma anche per il fatto che tenta di creare relazioni con gli ambienti istituzionali e culturali: lettera da Parigi, 4 marzo 1933.

⁶²¹ La lettera non contiene riferimenti cronologici – Biblioteca–Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 4652.

en septembre. Quand partez – vous?⁶²². Invece, in altre piazze, Pirandello è ostacolato; è emblematica una lettera del 21 giugno del 1926 del Direttore Generale degli Autori che chiede spiegazione a Manuel Aguirre sul comportamento dello scrittore relativo ai suoi rapporti con l'Argentina. A quanto pare, il drammaturgo «proibiva i suoi lavori alle Compagnie italiane che andavano in Argentina»⁶²³.

L'interesse intorno a Pirandello verrà ricordato, anche, alcuni anni dopo da Sandro d'Amico: «Mais beaucoup plus que toute considération sur l'importance historique des *Six personnages*, demeure le charme d'une œuvre qui, outre quarante ans depuis sa première apparition, garde intacte sa charge et sa théâtralité entraînante. Et qui sait pour combien d'ans encore les six personnages de Pirandello continueront à vaguer sur les scènes de tout le monde»⁶²⁴.

Il rapporto con Crémieux sembra andare oltre la collaborazione professionale perché si nota il carattere confidenziale con cui i due si scrivono. Il traduttore svolgeva, a volte, il ruolo di promotore dell'opera pirandelliana, partecipando ad incontri pubblici e parlando della sua poetica⁶²⁵. Nella lettera del 18 agosto 1926, Pirandello scrive al suo amico con un tono confidenziale e indirettamente richiede la traduzione di *Diana e la Tuda* che era andata in scena in lingua tedesca allo Schauspielhaus di Zurigo il 20 novembre 1926.

Infine, nella lettera di Benjamin Crémieux a Luigi Pirandello del 16 ottobre 1932, Crémieux menziona le messe in scena di Pitoëff che sono state memorabili perché «à la fin des *Six personnages* et au deuxième acte d'*Henri IV*, jamais on n'avait réussi en France à donner de ta vision des choses une projection aussi hallucinante, aussi fidèle» (v. Appendice 233)⁶²⁶.

⁶²² Lettera di Crémieux a Pirandello del 9 settembre 1925 – Biblioteca–Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 5431.

⁶²³ Lettera del Direttore Generale della Società italiana degli Autori a Manuel Aguirre – Biblioteca–Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 4798.

⁶²⁴ D'Amico A. L'articolo aveva il titolo *Luigi Pirandello et "Six personnages en quête d'auteur"*, firmato da Alessandro [Sandro] d'Amico – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma.

⁶²⁵ Lettera di Luigi Pirandello a Benjamin Crémieux – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Luigi Pirandello di Roma. II. Corrispondenza Varia, C.

⁶²⁶ Lettera di Benjamin Crémieux del 16 ottobre 1932 – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Luigi Pirandello di Roma.

CAPITOLO IV

Il palcoscenico moderno

IV.1. *La Prefazione del 1925*

Nella prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore* comparsa in «Comoedia» nel 1925, poi aggiunta all'opera, Pirandello illustra le ragioni della sua poetica di cui la stampa nazionale e i critici più avveduti avevano discusso in diverse situazioni (figg. 19, 20). All'inizio il drammaturgo introduce il termine «servetta sveltissima», un richiamo goldoniano e alla commedia umana. Di logica, la creatività e la fantasia non sono sottoposte a regole precise sulla recitazione e sulla regia, già discusse in altri saggi, ma necessarie per introdurre delle novità. Il passaggio dal vecchio al nuovo teatro è descritto attraverso la metafora dell'abito nero che si contrappone al colore dell'Arlecchino della Commedia dell'Arte. La fantasia è spesso bizzarra e si mostra con indosso un «cappello rosso come una cresta» e un berretto a sonagli. Ci verrebbe da dire che la fantasia è come il personaggio beffardo del *Re Lear* di William Shakespeare, e quindi la commedia umana è accostata alla tragedia e ai grandi scrittori dell'Ottocento come Victor-Marie Hugo o Charles Dickens. Va da sé lo sguardo alla realtà, alla cultura, al disagio sociale e alla famiglia. Temi che devono fare dialogare contemporaneamente i diversi contesti culturali e sociali e «più pubblici» del teatro visto che non rimane altro che la speranza; e con essi insomma è spesso «veramente una gran pena trattare». Dunque, la letteratura sociale lascia sopravvivere la speranza che ritroviamo nei romanzi di Dickens con cui Pirandello condivide qualcosa: il lavoro nelle zolfatare, il declino economico, la descrizione di certi ambienti almeno nei primi romanzi. Oggi noi ci accorgiamo che il discorso di Pirandello, così come di altri scrittori italiani ed europei, solleva delle questioni etiche e non solo estetiche, come si potrebbe pensare guardando al lungo dibattito culturale che ha accompagnato la sua produzione di romanziere e soprattutto di drammaturgo. Attraverso la fantasia, che non conosce la sua origine, l'autore incomincia a creare storie che hanno anche dei richiami alla letteratura del passato. Non sappiamo con precisione la consistenza della biblioteca di Pirandello, ma continuare a pensare che il prof. Pirandello non avesse avuto un modello letterario o avvertito l'influsso dei grandi scrittori del passato appare piuttosto fuorviante. Certi meccanismi della creazione sono inesplorati e misteriosi, perciò il drammaturgo non riesce a spiegare l'origine delle sei figure che si muoveranno in palcoscenico. Di conseguenza, il mistero che circonda gli attori in abiti neri deve rimanere tale perché in scena si dovrà sentire il mistero della creazione.

Nella descrizione degli abiti il Padre indossa una «giacca nera e pantaloni chiari», senza che sia precisato lo stile o il tessuto. La scena centrale si sviluppa nella casa di moda di Madama Pace, che non cuce costumi per il teatro ma abiti per signore oppure rammenda capi d'abbigliamento. Invece, la critica più recente continua ad attribuire alla Madre, che indossa «gramaglie vedovili», quel significato culturale delle opere pittoriche o scultoree dove si

vedono le donne scostarsi il velo davanti al Cristo. A spiegare questo aspetto, così radicato in Sicilia, è utile prendere in considerazione una lettera del 9 dicembre 1918 di Antonietta Portulano al figlio Stefano Pirandello dove parla delle donne siciliane: «non escludo che questo avviene anche in molte famiglie del continente e via di seguito, ma in Sicilia la donna deve rappresentare la *Mater dolorosa*. Niente distrazioni, niente vestire, niente amore, niente dignità, servire, servire, servire, ecco quello che vuole da me»⁶²⁷. Dalle parole di Antonietta emergono alcuni aspetti della sua vita privata come il difficile rapporto con il marito Luigi.

Tuttavia, la prefazione non basta a giustificare da sola la descrizione dell'universo contemporaneo che i *Sei personaggi* vogliono interpretare, compresi gli aspetti più strettamente legati agli abiti di scena. All'opposto, la Figliastro è vestita di nero, ma con uno «sfarzo equivoco e sfrontato» quasi a indicare il denaro guadagnato illecitamente. Dopotutto il mistero della creazione, che nasce dalla sua fantasia, cerca un punto di contatto con la realtà fisica. E per utilizzare le parole di Pirandello, i *Sei personaggi* sono «nati vivi, volevano vivere» (Pirandello 1925: 9) perché «non si dà vita invano a un personaggio» (Pirandello 1925: 11). Ed ecco introdotta la concezione del teatro che il drammaturgo siciliano ben conosceva e a cui però si contrapponeva, cercando di mettere in scena un'opera che parlasse del rinnovamento del teatro moderno attraverso un dibattito filosofico. Nella prima parte de *L'umorismo* è frequente il nome di Leopardi, così come il suo influsso nei versi giovanili che parlano di Agrigento, dei miti, dei primi amori e della politica. In primo luogo, dunque, si potrebbe citare il *Dialogo della Moda e della Morte* che dovette probabilmente influenzare Pirandello: qui due fatti apparentemente opposti sono messi a confronto. Il dialogo è comico e ancor più le considerazioni della Moda, che si accorge della leggerezza di certe scelte perché sono passeggiare come lo stile e gli abiti. Dunque il gusto estetico è destinato a perdere di valore perché lo stile accompagna la caducità della vita, che è messa in relazione alle mode che sono transitorie. Il consumismo, perciò, non può essere altro che fratello della morte. Nell'opera pirandelliana si disprezza la nascente società moderna che ha sublimato il lavoro e il benessere economico raggiunto a volte con mezzi illeciti. E quegli abiti neri indossati dalla Figliastro sono il simbolo delle apparenze, dei tempi moderni, della vanità dei costumi che stridono alla vista del velo nero della Madre dai significati religiosi. Del resto, è difficile attribuire a questo elemento vestimentario valori strettamente antropologici perché la Madre, dopo la morte dell'ex segretario, svolgeva il lavoro di sarta per mantenere i figli e quindi aveva tutte le incombenze di chi gestiva una casa.

⁶²⁷ Lettera a Stefano da Roma del 9 dicembre 1918. Pirandello A. 2005: 332–333.

Pirandello pensa, inoltre, di utilizzare delle formule linguistiche adatte al teatro che possiamo ritrovare nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie* dove si cerca un sistema per potersi liberare dal dolore. Così come accade per il Giovinetto che muore sulla scena insieme alla sorellina affinché non patiscano maggiori sofferenze. Il significato circolare della storia, che sembra non chiudersi mai, rappresenta la condizione del personaggio 'inconsapevole' di scappare dalla propria solitudine fino ad incontrare nell'ultimo atto la morte. Neppure il valore simbolico corrisponde ad un'adeguata traduzione del reale perché l'istrionismo è indietro rispetto alla realtà. Di conseguenza, l'incontro tra l'arte, la letteratura e la vita sociale rappresenta gli elementi della spiritualità pirandelliana, nonostante Pirandello ricerchi questi valori mettendosi in contrasto con la tradizione al fine di cercare una scrittura diversa: «il nuovo interesse che avrebbe potuto destare una certa insolita situazione»⁶²⁸ (Pirandello 1925: 11).

Nella prefazione, Pirandello è interessato a fare vivere diversamente i *Sei personaggi* rispetto alle opere precedenti. Attraverso le prime battute de *Il giuoco delle parti*, il drammaturgo qualifica l'opera teatrale come nuova. Dunque, la realtà e la verità sono i due aspetti tradotti scenicamente, come ricorda nella prefazione dove dichiara che i suoi personaggi sono «nati vivi nella sua fantasia» (Pirandello 1925: 12), e la novità è che «essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento» (Pirandello 1925: 12). Non avulso da tutta la produzione precedente, almeno delle novelle, c'è «quel senso universale cercato invano dapprima in quei sei personaggi» (Pirandello 1925: 13). L'opera pirandelliana incontra, dunque, nella razionalità una risposta forse fittizia alle difficoltà di comunicare dell'uomo moderno. Così la prefazione diventa una sorta di paratesto in difesa della sua poetica dove si ritrovano aspetti biografici e poetici del suo lavoro di scrittore. In più, le novelle *il Sogno di Natale*, *La Signora speranza*, *La Messa di quest'anno* e *Sgombero* sviluppano, anche, il tema della razionalità che soffoca i sentimenti. Le parole sono «molteplici», perciò incapaci di risolvere il conflitto tra vita e forma. Da qui l'incomunicabilità: l'inganno della comprensione reciproca che richiama l'ultimo romanzo di Pirandello *Uno, nessuno e centomila* uscito prima a puntate nella rivista «Fiera Letteraria» nel 1925 e poi in volume nel 1926.

⁶²⁸ Le osservazioni riportate nel testo dattiloscritto di Enzo Machella, conservato alla Biblioteca «Mozzi Borgetti» di Macerata, sostengono che la spiritualità pirandelliana si era evoluta enormemente. Non a caso la coscienza della morte individuale di fronte alla scena spensierata e incosciente della esistenza altrui sarà ritratta con molta acutezza in altre opere come *L'altro figlio* del 1923, *Ciascuno a suo modo* del 1924 e la *Sagra del Signora della Nave* del 1925. Biblioteca «Mozzi Borgetti» di Macerata/Fondo Manoscritti, Ms. 1397 c. 137. Testo dattiloscritto di Vincenzo Machella.

I personaggi hanno vita propria e si pongono sullo stesso piano di realtà, e quindi non letteraria ma fantastica, della commedia. Per questo motivo lo spazio scenico è diviso da una scaletta che identifica la realtà e la finzione. In ragione di ciò, Pirandello definisce tre piani di realtà che descrive nella prefazione: il fantastico letterario ossia la realtà fantasiosa di cui parla già nell'edizione del 1921; il piano dello spirito che non appartiene né alla letteratura né al mondo naturale ossia al corpo e quindi a materia e spiritualità; e il piano della natura vale a dire la realtà che scopriamo con i nostri sensi, come la vista, che vede gli abiti neri e i colori delle luci. Insomma, tutto quello che non riusciamo ad indagare con gli strumenti della scienza ma con i nostri sensi. Tra i personaggi che dialogano, il Padre e la Figliastro traducono le sofferenze interiori dei personaggi che «per l'uno significa castigo e per l'altra vendetta» (Pirandello 1925: 14).

Il Padre, la Figliastro, la Madre e il Figlio sono realizzati artisticamente, mentre la Bambina e il Giovanotto sono incompiuti perché manca loro una consistenza letteraria. Tuttavia, i sei personaggi sono ombre per il fatto che non basta loro presentarsi a teatro ma manca l'autore a dare loro vita eterna. Le moderne regie hanno cercato di sviluppare il discorso scenicamente in modo che l'ombra assomigliasse quasi a un fantasma, non facesse dimenticare al pubblico il debole confine tra dramma, commedia e infine tragedia dei personaggi. Il tentativo di cercare un autore rende tutto tragico perché è rifiutato sia dall'autore, sia dal capocomico. Dall'altro canto, «il dramma è la ragione d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere» (Pirandello 1925: 17).

Il problema, che Pirandello solleva, è nell'essere la vita dei sei personaggi «tutta in un tormento che ci appare ingiusto e inesplicabile» (*Ibid.*). Il che porta intanto a riflettere sul retrobottega di Madama Pace come punto di incontro tra i personaggi che sfuggono inevitabilmente alla storia presente. Di tutte le figure sul palcoscenico, Madama Pace è la meglio riuscita perché vi viene «rappresentata realisticamente. Ma non è un trucco. La nascita è reale, il nuovo personaggio è vivo non perché fosse già vivo, ma perché felicemente nato, come appunto comporta la sua natura di personaggio, per così dire, "obbligato"» (Pirandello 1925: 24).

La stampa italiana ha parlato di un settimo personaggio riferendosi alla vecchia megera che si presenta sulla scena dopo essere stata evocata dal Padre, mentre ricorda l'arte del suo mestiere. D'altronde, le osservazioni della critica inducono a pensare che il settimo personaggio sia l'autore stesso dietro le quinte o dietro le ombre delle sei figure spettrali che non riescono a diventare personaggi in scena. Il Padre cerca una ragione di vita nello spirito, mentre la Madre, invece, «non ha il minimo dubbio. Lei, di non essere già viva; né le è mai passato per la mente di domandarsi come e perché, in che modo, lo sia» (Pirandello 1925: 19); non si pone mai delle

domande; non ha coscienza di essere personaggio e quindi è natura e immersa nella sua parte di donna e madre. A differenza del Padre, la donna vive senza travagli interiori ed è disinteressata a cercare un autore. Siamo quasi davanti all'*Amleto* per la duplicità degli interrogativi quasi irrisolti dei personaggi che ricercano la loro identità. Inoltre, «la Madre dichiara anche il particolare valore della forma artistica: forma che non comprende e non uccide la sua vita, e che la vita non consuma; in quel suo grido al Capocomico» (Pirandello 1925: 23).

La novità è, infine, nell'ultima parte: il drammaturgo spiega le ultime scene attraverso l'immagine allegorica del Canto V dell'*Inferno* della *Commedia* dove Francesca confessa a Dante le sue debolezze. «E se centomila volte di seguito Francesca ridirà le sue parole, non mai ripetendole meccanicamente, ma dicendole ogni volta per la prima volta con sì viva e improvvisa passione che Dante ogni volta ne tramortirà» (Pirandello 1925: 23). La verità risuonerà forte all'arrivo dei sei personaggi perché la storia non si conclude, ma si ripete all'infinito non trovando essi il loro autore.

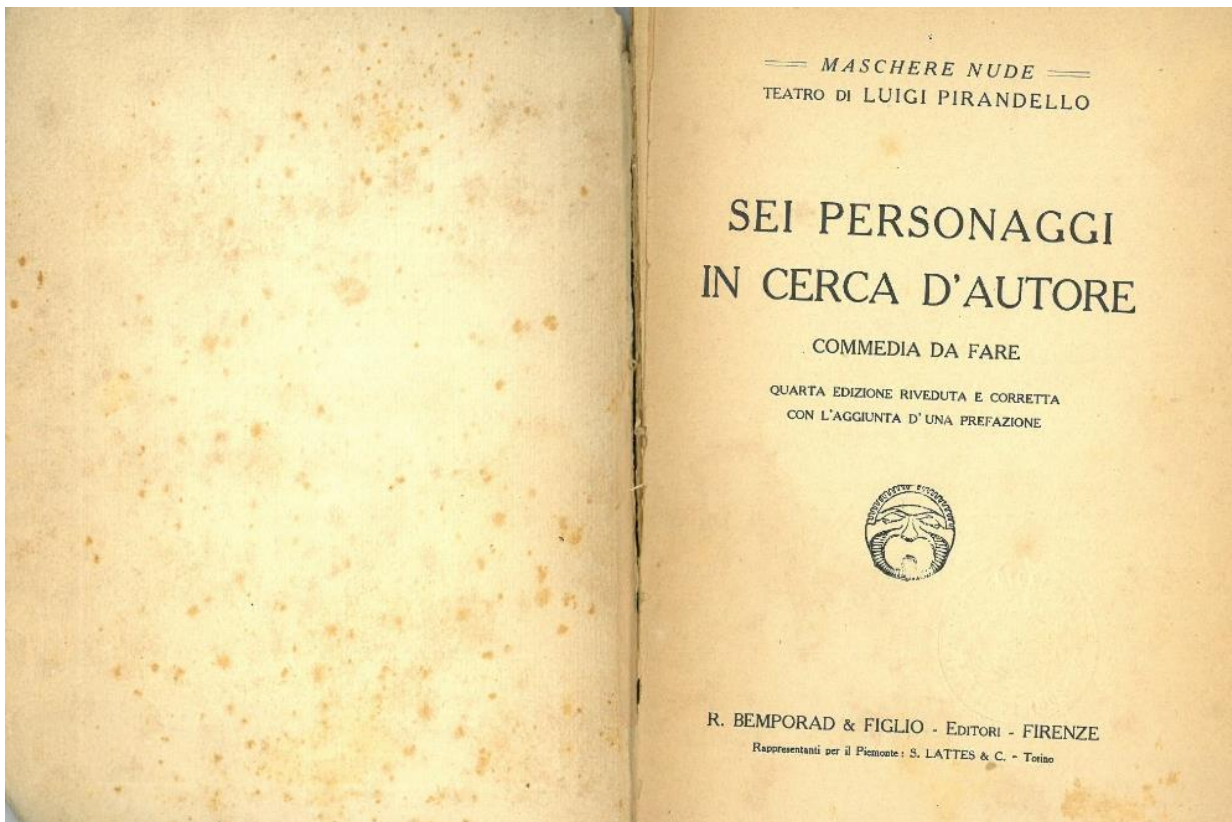


Figura 19. Copertina dei “Sei personaggi in cerca d’autore” del 1925. Istituto Pirandelliano di Roma.

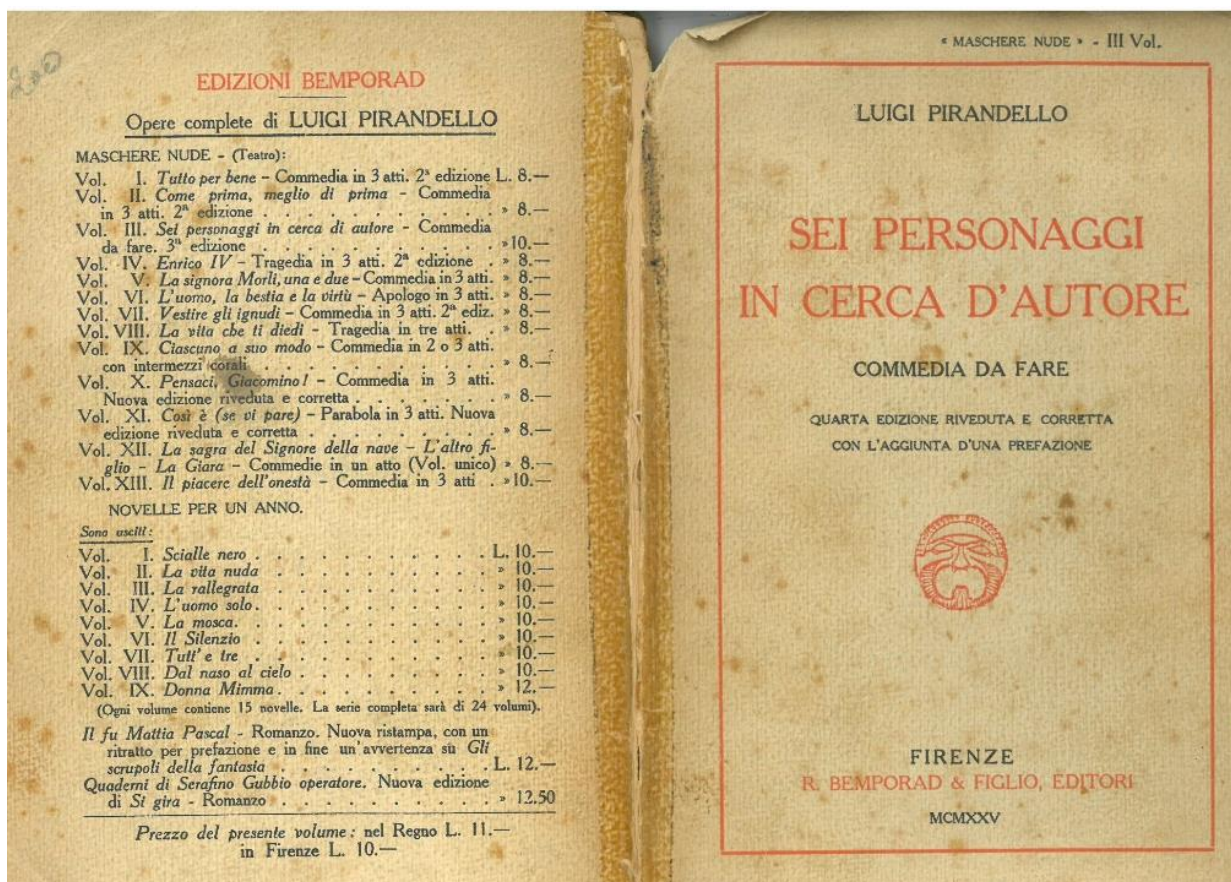


Figura 20. Copertina dei “Sei personaggi in cerca d’autore” del 1925. Istituto Pirandelliano di Roma,

IV.2. Testo e scena nella nuova edizione

Nell’edizione rivista del 1925 Pirandello ricerca relazioni più strette tra testo e palcoscenico, che lo spingono a riscrivere intere parti dopo avere visto i *Sei personaggi* in scena in Francia, negli Stati Uniti e in Germania. Inoltre, il drammaturgo continua a discutere la sua idea di teatro riformato dove l’attore è uno strumento per rappresentare l’opera. Nella concezione moderna del teatro, la realtà deve essere sovrana sulla scena e imporsi sulla finzione attraverso il personaggio. Al pari, gli oggetti svolgono un ruolo di collegamento tra palcoscenico e platea, fornendo delle chiavi di lettura al pubblico.

Nella rivista «The Mask» del 1926, il critico inglese Henry Phips si mostrò di non apprezzare alle innovazioni teatrali pirandelliane che non gli apparvero originali, forse influenzate dagli scrittori del nord Europa⁶²⁹ alla stessa stregua di quanto sostenevano altri

⁶²⁹ Phips 1926: 33–36.

studiosi inglesi. Sotto questo riguardo, si può scorgere una relazione con il giudizio di Antonio Gramsci, il quale credeva che il gioco verbale pirandelliano non portasse a nulla di nuovo perché diretto a una astrazione dei fatti⁶³⁰. Invece, Gianfranco Contini crede che «la sostanza della riuscita pirandelliana non va cercata in una fatua metafisica, bensì nella coerenza con cui è perseguito l'assunto iniziale del “divertimento” intellettuale»⁶³¹ applicato alla distruzione del naturalismo teatrale.

Le scalette che sono indicate nelle didascalie collegano due spazi che sono delimitati dalla quarta parete cosicché gli attori, entrando dal fondo della sala e attraversando la platea, appariranno come figure reali agli occhi degli spettatori seduti a guardare la rappresentazione. Inoltre, lo spazio è definito da una nuova disposizione degli oggetti: «altre sedie, qua e là, a destra e a sinistra, per gli attori» (Pirandello 1925: 31). Infatti, Pirandello rinforza i legami tra le diverse scene attraverso le didascalie che favoriscono la comprensione di alcuni elementi necessari allo svolgimento dell'azione in palcoscenico. E l'allestimento e i costumi di scena dovrebbero sottolineare in senso logico il passaggio tra realtà e finzione.

La rappresentazione incomincia con il macchinista che inchioda le assi con gli arnesi del lavoro. Le prime battute degli attori, dunque, produrrebbero un effetto di improvvisazione e di disordine tra il pubblico in attesa che arrivi il Capocomico. La luce accesa «com'è di giorno» interrompe il rapporto di distacco con il pubblico per la ragione che la scena appare in allestimento. Il palcoscenico accoglie i primi movimenti degli attori della compagnia che arrivano per le prove de *Il giuoco delle parti* di Pirandello. La nudità della scena, pur essendo fedele alla riflessione dei sei personaggi, vibra perché si sentono gli effetti prodotti dal suono del martello. Il rumore terminerà alle prime parole pronunciate dagli attori che entreranno e si muoveranno al suono del pianoforte. E le indicazioni di regia, fornite dal capocomico, sono trasformate nelle innovazioni scenografiche descritte nelle didascalie:

Il CAPOCOMICO (*buttando la lettera sul tavolino*) Oh, qua non ci si vede. (*Guardandosi attorno, e poi rivolgendosi al Direttore di scena*) Per piacere, faccia calare una bilancia⁶³²
(Pirandello 1923 (1): 4)

che viene sostituita con la didascalia:

⁶³⁰ Venè 1991: 133.

⁶³¹ Contini 1968: 274.

⁶³² La sottolineatura è mia.

IL DIRETTORE DI SCENA

Subito.

Si recherà a dar l'ordine. E poco dopo, il palcoscenico sarà illuminato in tutto il lato destro, dove staranno gli attori, d'una viva luce bianca. Nel mentre, il suggeritore avrà preso posto nella buca, accesa la lampadina e steso avanti a sé il copione (Pirandello 1925: 34).

Nella nuova edizione, il Pirandello drammaturgo indicherà nove o dieci attori, ossia un numero maggiore rispetto al testo italiano del 1921 e 1923 e alla traduzione di Crémieux del 1923. Inoltre, la scena subisce un lieve mutamento per mezzo del pianoforte posto sul lato destro del palcoscenico, mentre gli attori si riuniranno sotto forma di crocchio. La vivacità del *musical* americano sarà ricordata dal colore degli abiti «piuttosto chiari e gaj, e che questa prima scena a soggetto abbia, nella sua naturalezza, molta vivacità» (Pirandello 1925: 32). E il pianoforte in fondo, da un lato, quasi nascosto, giustifica la presenza di un attore in più che non era previsto nelle altre due edizioni.

Nell'ed. del 1925, l'orologio introduce la prima variante sulla concezione del tempo che assume un significato importante nell'opera pirandelliana. Il fatto è che la storia si ripete all'infinito e i personaggi sono costretti a presentarsi a teatro per trovare un autore. Dall'altro canto, la nozione di tempo è un tema presente, anche, in altre opere letterarie come *Il fu Mattia Pascal*, *Uno nessuno centomila*, nelle novelle *Il viaggio*, *Pubertà*, *Il lume dell'altra casa* della raccolta *Il Viaggio*. Tale tema sottolinea il destino immutabile dei sei personaggi a teatro. Occorre notare come quell'accessorio crei una maggiore connessione nella scena perché il Capocomico guarda l'orologio e incomincia a dare i primi ordini al Direttore di scena giacché la Prima Attrice è in ritardo. L'attenzione dello spettatore è richiamata dal suono della voce dell'attrice in ritardo che proviene dal fondo. Appena gli attori incominciano a recitare, si presenta la realtà per mezzo della voce, del movimento in platea e lo sguardo del pubblico va sulla donna vestita di bianco. All'opposto, dopo che la realtà muta in finzione per effetto del palcoscenico, la Prima Attrice pronuncia una battuta dove è impressa la modernità dei tempi: «Mi scusi. Ho cercato tanto un'automobile per fare a tempo! Ma vedo che non avete ancora cominciato. E io non sono subito di scena. (Poi, chiamando per nome il direttore di scena e consegnandogli il cagnolino). Per piacere, me lo chiuda nel camerino» (Pirandello 1925: 35).

Gli oggetti in palcoscenico infrangono la concezione tradizionale del teatro: «due scalette, una a destra e l'altra a sinistra, metteranno in comunicazione il palcoscenico con la sala» (Pirandello 1925: 31). Occorre dire che le prove per *Il giuoco delle parti* erano già state fissate per l'ordine del giorno; perciò gli attori che si muoveranno in palcoscenico sono dei professionisti. Essendo la prima scena sviluppata tramite il passaggio dalla platea al

palcoscenico sulle scalette, il direttore e la prima attrice evitano il manierismo e al contempo si evidenziano gli effetti cromatici dei costumi e delle luci.

Su questo particolare aspetto del testo pirandelliano, che è in relazione con la regia, si è visto l'influsso di Craig. Nella rivista «The Mask» del 1924 si evidenzia la differenza profonda tra arte e realtà, sottolineando la contraddizione tra Arte e scena⁶³³. Siffatta considerazione è una risposta, in quanto anche la critica recentemente riconosce delle connessioni tra la scenografia di Craig e i *Sei personaggi*. E Pirandello sembra accentuare il tentativo di rappresentare l'universo dell'uomo contemporaneo con la metafora dello spazio scenico che si forma anche grazie alle moderne regie straniere. Tuttavia, il dibattito sul rapporto realtà e arte, in favore della seconda, è stato più volte segnalato dalle recensioni, laddove la critica teatrale e il pubblico avevano interpretato il lavoro di Pirandello come stravagante e le battute dell'ultima scena diventavano un *frame* incessante⁶³⁴.

Il suono e la danza cesseranno d'un tratto. «Gli attori si volteranno a guardare verso la sala del teatro, dalla cui porta si vedrà il Direttore-capocomico» (Pirandello 1925: 33). La sua presenza fisica infrange la finzione perché il direttore attraversa il «corridojo, tra le poltrone e, salutato dai comici, salirà per una delle due scalette sul palcoscenico» (*Ibid.*). Il passaggio dal rumore al suono suscita nello spettatore delle sensazioni. L'intuizione pirandelliana di mettere questi effetti sonori ha determinato la riscrittura della Prima Parte del testo accompagnando la visione dello spettacolo inconsciamente. Nelle didascalie sono indicate delle strutture mobili, che si vedono dalle fotografie degli spettacoli, affinché si avvertano dei rumori di fondo in modo da rendere il suono riconoscibile. Ciò favorisce l'incontro tra due mondi che mutano dalla realtà alla finzione per mezzo della scenotecnica, e quindi il teatro pirandelliano mette in gioco una serie di componenti non solo letterarie ma sonore e musicali ed estetiche per coinvolgere lo spettatore. Inoltre, Pirandello è ricorso alle sue esperienze di scrittore, di intellettuale e di viaggiatore, che avevano accentuato la sua sensibilità di drammaturgo in senso registico, al fine di rappresentare adeguatamente la storia. Considerato l'ingresso improvviso dei sei personaggi, le modifiche al testo dimostrano una maggiore continuità tra i dialoghi e la scenografia, intendono accentuare il senso di estraniamento dal contesto in cui si svolge la vicenda. Anche la figura della Prima Attrice contribuisce allo sviluppo della scena in senso realistico perché la sua presenza sarà avvertita dal pubblico prima attraverso la voce e poi dal passaggio lungo il

⁶³³ Klaassen 1924: 30–32.

⁶³⁴ Battute di scena: «Altri Attori da Sinistra: No! Finzione! Non ci creda! Finzione! Finzione!»; Il Padre: Ma che finzione! Realtà, realtà, signore! (*Accorre disperatamente anche lui*)»; Il Capocomico: (*non potendone più*) Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Non mi è mai capitata una cosa simile! E mi hanno fatto perdere una giornata!» (Pirandello 1925: 156).

corridoio della platea per raggiungere il Capocomico e gli altri attori. In più, la Prima Attrice muta la sua natura: da persona ad attrice e interprete dell'opera pirandelliana. Salendo le scalette sul lato destro, il drammaturgo trasforma lei e i personaggi in figure della sua commedia. Alcuni istanti dopo, gli attori «andranno a sedere da un lato, tranne i tre che principieranno la prova» (Pirandello 1925: 35).

Le prime battute suggeriscono l'idea di riforma pirandelliana cui collaborano anche gli attori con lo studio delle parti per tradurle scenicamente. Così, non viene ridotta la parte del Suggestore, che legge l'intera didascalia, fornendo brevemente informazioni sulla situazione da rappresentare: «In casa di Leone Gala. Una strana sala da pranzo» (Pirandello 1925: 36). La didascalia introduce nuovi aspetti estetici che definiscono i personaggi. In primo luogo le maschere che indossano le sei figure apparse in teatro. (Gli interpreti, tuttavia, non tennero il volto coperto dalle maschere nelle *tournées* della Compagnia d'Arte dal 1925 al 1928). Pirandello era alla ricerca di un nuovo linguaggio, che superasse le vecchie formule del teatro, confermando con la messa in scena l'originalità dell'opera grazie ai nuovi mezzi espressivi.

[...] Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere soprattutto l'effetto che questi sei Personaggi non si confondano con gli Attori della Compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo di appositi riflettori. Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il rimorso per il PADRE, la vendetta per la FIGLIASTRA, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la MADRE con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della *Mater dolorosa* nelle chiese. E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganze, con pieghe rigide e volume quasi statuario, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria. Il PADRE sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo di pelo, con baffetti folti quasi acciocciolati attorno alla bocca ancor fresca, aperta spesso a un sorriso incerto e vano. Pallido, segnatamente nell'ampia fronte; occhi azzurri ovati, lucidissimi e arguti; vestirà calzoni chiari e giacca scura: a volte sarà mellifluido, a volte avrà scatti aspri e duri. La MADRE sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'avvilimento. Velata da un fitto crespo vedovile, vestirà umilmente di nero, e quando solleverà il velo, mostrerà un viso non patito, ma come di cera, e terrà sempre gli occhi bassi. La FIGLIASTRA, di diciotto anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto anche lei, ma con vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del fratellino, squallido GIOVINETTO di quattordici anni, vestito anch'esso di

nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, BAMBINA di circa quattro anni, vestita di bianco con una fascia di seta nera alla vita.

Il FIGLIO, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il Padre e in un'accigliata indifferenza per la Madre, porterà un soprabito viola e una lunga fascia verde girata attorno al collo. (Pirandello 1925: 39-41).

La variante del costume consente di distinguere il Figlio dagli altri personaggi per tutta la rappresentazione in ragione del fatto che è l'unico che viva davvero come figura drammatica:

[...] IL FIGLIO, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il padre e in un'accigliata indifferenza per la madre, **mostrerà d'esser venuto contro voglia là su un palcoscenico** (Pirandello 1921: 13).

[...] IL FIGLIO, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il padre e in un'accigliata indifferenza per la madre, **porterà un soprabito viola e una lunga fascia verde girata attorno al collo** (Pirandello 1925: 41).

È l'indicazione del costume, dunque, che caratterizza il personaggio: il ragazzo che è incapace per l'appunto di interagire con gli altri, e quindi di una vera e propria «*mimesi* del drammatico», riuscendo a raccontare solamente di fatti accaduti dal suo punto di vista⁶³⁵.

A differenza della prima edizione, l'aggettivo *grasso* – che viene utilizzato all'apparire dei personaggi, nella Prima Parte – rimane nell'edizione del 1923, ma poi scompare nel testo del 1925, forse per l'aspetto di Luigi Almirante che suggerisce a Pirandello di emendare la connotazione estetica.

Nel libro *La lingua in scena* del 1980, Maria Luisa Altieri Biagi osserva: «la lingua parlata dal personaggio deve rispettare la sua tipologia. Su questo Pirandello si è espresso chiaramente, in sede teorica. Ma anche dalle sue opere si ricava che c'è una lingua per “uomini grassi” e una per “uomini magri”. Come è noto, il “grasso” è un tratto somatico simbolico dell'uomo che non si vede vivere, che si affoga – nel cibo e nella vita – senza capacità di estraniamento, senza attitudini epifaniche»⁶³⁶.

I personaggi descritti nella didascalia sono diversi da quelli previsti dalla poetica di Craig che si era pronunciato a favore dell'artificio teatrale. Con Gordon la marionetta sembra uscire vincitrice dal confronto con l'uomo moderno, del resto il manichino nei primi decenni del Novecento è uno degli interpreti del teatro delle avanguardie. Dall'altro canto, Pirandello intende esaltare il sogno ed elogiare la creatività dell'autore del testo e quindi di se stesso. Mentre la maschera è un espediente scenico del teatro delle origini, in disuso negli anni Venti

⁶³⁵ Frese Witt 1987: 149–150.

⁶³⁶ Altieri Biagi 1980: 173.

quando era associato alla trasformazione di sembianti in figura umana⁶³⁷. Non si può certo negare il carattere prospettico della vita del personaggio dietro la maschera, che allegoricamente dovrà essere tolta davanti alla «verità» che preme per uscire dall'artificio scenico⁶³⁸.

L'atteggiamento dei sei personaggi rivela il loro desiderio di diventare qualcuno grazie al capocomico, perciò si svela il «carattere pregiudiziale del pensiero e ne rivela l'imprescindibile carattere di maschera»⁶³⁹. Il palcoscenico e il boccascena servono a rendere visibili gli attori che si muoveranno dall'alto al basso attraverso la scaletta. La presenza degli attori sarà resa vitale dal colore delle luci. Qui, la critica ha visto in diversi espedienti di illuminotecnica l'influsso di Pitoëff, nonostante Appia avesse già sperimentato giochi di colore per conferire alla scena una maggiore dinamicità. La didascalia del testo del 1925 definisce alcuni aspetti della regia all'arrivo dei sei personaggi:

Il capocomico e gli attori si volteranno stupiti a guardare dal palcoscenico giù nella sala
(Pirandello 1925: 41).

Collegatamente, Pirandello definisce con precisione il ruolo dell'attore nell'interpretazione del testo. Il Padre sembra più consapevole rispetto alla prima edizione:

IL PADRE (*facendosi avanti, seguito poco dopo dagli altri, un po' perplessi*)
Noi veramente veniamo qua in cerca d'un autore.
(Pirandello 1921: 14).

IL PADRE (*facendosi avanti, seguito dagli altri, fino a una delle due scalette*)
Siamo qua in cerca d'un autore.
(Pirandello 1925: 42).

Al fine di creare un maggiore movimento scenico, il drammaturgo introduce indicazioni per fornire delle suggestioni sceniche:

LA FIGLIASTRA (*con gaja vivacità, salendo di furia la scaletta*).

[...]

IL PADRE (*seguendo sul palcoscenico la Figliastro*).

[...] La Madre, con la Bambina per mano, e il Giovinetto saliranno i primi scalini della scaletta e resteranno lì in attesa. Il Figlio resterà sotto, scontroso.

(Pirandello 1925: 42-43).

⁶³⁷ Sinisi, Innamorati 2003: 176.

⁶³⁸ Questo tipo di espediente ha indotto a pensare all'opera di Friedrich Nietzsche in *Al di là del bene e del male* (1886) dove il filosofo analizza gli inganni e le illusioni del senso di potenza presente nell'uomo.

⁶³⁹ Canepa 2012: 103.

La seconda didascalia, che era prevista anch'essa nelle edizioni precedenti, serve a connettere due passaggi fondamentali del testo quando i personaggi dalla realtà passano alla finzione del palcoscenico:

IL PADRE (*ferito*).

[...] Così dicendo porgerà la mano alla Madre per aiutarla a salire gli ultimi scalini e, seguitando a tenerla per mano, la condurrà con una certa tragica solennità dall'altra parte del palcoscenico, che s'illuminerà subito di una fantastica luce. La Bambina e il Giovinetto seguiranno la Madre; poi il Figlio, che si terrà discosto, in fondo; poi la Figliastro, che s'apparterà anche lei sul davanti, appoggiata all'arcoscenico. Gli Attori, prima stupefatti, poi ammirati di questa evoluzione, scoppieranno in applausi come per uno spettacolo che sia stato loro offerto.

IL CAPOCOMICO (*prima sbalordito, poi sdegnato*).

[...]

(Pirandello 1925: 46).

La situazione è piuttosto eloquente per il fatto che il capocomico incomincia a interessarsi alla storia dei personaggi che ha dei risvolti intriganti. Perciò, incuriosito dall'ambiguità delle vicende famigliari, segue i loro discorsi con attenzione:

IL CAPOCOMICO (*che comincerà a interessarsi vivamente*).

Stiamo a sentire! Siamo a sentire!

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.

(Pirandello 1925: 57).

A questo punto si verifica un altro cambiamento del ruolo del capocomico che scende in platea per osservare le prove degli Attori. Ciò è evidente nella descrizione del suo atteggiamento di spettatore davanti al palcoscenico:

IL CAPOCOMICO.

La smetta! Mi lasci sentire, santo Dio!

Subito, di nuovo, alla riprensione del Capocomico, ella resterà come assorta e lontana, con la risata a mezzo. Il Capocomico ridiscenderà dal palcoscenico per cogliere l'impressione della scena.

(Pirandello 1925: 64).

Pirandello interviene sul testo aggiungendo dei segni di interpunzione per conferire alle battute il ritmo dell'oralità. Nell'ed. del 1923 la struttura della frase è più sorvegliata al fine di uniformare il linguaggio dell'opera. Nella riscrittura del testo si sottende l'interesse per lo spettatore reale e le suggestioni che si possono innescare durante la rappresentazione. Ma non dimentichiamo che l'introduzione della prima scena, quando il capocomico e la Prima Attrice attraversano la sala, rende la scena verosimile.

Il lavoro di correzione tende ad avvicinare il principio dell'identità fra il significato del messaggio scritto e interpretato dal lettore da un lato, e un'idea di scambio della relazione teatrale strettamente comunicativa dall'altro⁶⁴⁰:

LA FIGLIASTRA.

– e le mutandine fuori della gonna!

IL PADRE.

Il dramma viene adesso, signore! Nuovo, complesso. –

LA FIGLIASTRA (*cupa, fiera, facendosi avanti*).

– appena morto mio padre –

IL PADRE (*subito, per non darle tempo di parlare*).

– La miseria, signore! Ritornano qua, a mia insaputa, per la stolidaggine di lei (*indicherà la Madre*). Sa scrivere appena; ma poteva farmi scrivere dalla figlia, da quel ragazzo, che erano in bisogno!

LA MADRE.

Mi dica lei, signore, se potevo indovinare in lui tutto questo sentimento.

[...]

IL PADRE.

[...] Mah! Signore, ciascuno – fuori, davanti agli altri – è vestito di dignità: ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'intimità con sé stesso si passa, d'inconfessabile. [...]

(Pirandello 1925: 68-69).

Il commento degli attori riveste una certa importanza nel testo visto che il drammaturgo ha aggiunto nelle indicazioni sentimenti di disapprovazione per il comportamento di Madama Pace. Scrive Hugh Prior nel saggio *Pirandello: romantico, moderno o postmoderno?* (1992): «Una notevole preoccupazione delle opere pirandelliane coincide esattamente con una questione centrale degli scrittori postmoderni e della teorizzazione post-strutturalista: cioè la dissoluzione dell'io unitario»⁶⁴¹ che rivediamo nella battuta del Padre. Lo scrittore ha accentuato il senso di contrarietà allo sfruttamento della ragazza:

[...]

IL PADRE.

Ecco, sissignore! Ma un fatto è come un sacco: vuoto, non si regge. [...]

[...]

LA FIGLIASTRA.

Povera mamma! Sa, signore, che cosa faceva quella lì, appena le riportavo il lavoro fatto da lei? Mi faceva notare la roba che aveva sciupata, dandola a cucire a mia madre; e diffalcava, diffalcava. Coticché, lei capisce, pagavo io, mentre quella poverina credeva di sacrificarsi per me e per quei due, cucendo anche di notte la roba di Madama Pace! (*Azione ed esclamazioni di sdegno degli Attori*).

(Pirandello 1925: 71-72).

⁶⁴⁰ De Marinis 1985: 39.

⁶⁴¹ Prior 1992: 12.

Il testo tenta di scandire i dialoghi all'inizio della battuta oppure per marcare alcune parole della partitura del personaggio. Dunque, Pirandello si dimostra sensibile non solo al rapporto tra testo e scena, ma anche tra testo e lettore:

LA FIGLIASTRA (*subito, perfidamente*)

– quasi a tempo! –.

IL PADRE (*gridando*)

– no, a tempo, a tempo! Perché, per fortuna, la riconosco a tempo! [...].

(Pirandello 1925: 72-73).

E poi la situazione degenera:

LA FIGLIASTRA.

Tu! tu! Lo devo a te, caro, il marciapiedi! a te! (*Azione d'orrore degli Attori*) [...].

IL FIGLIO (*facendosi avanti lentamente*)

[...] e infine trattare il padre – chi sa perché – in modo molto ambiguo e «sbrigativo», chiedendo danaro, con un tono che lascia supporre che lui deve, deve darlo, perché ha tutto l'obbligo di darlo –

IL PADRE.

– ma l'ho difatti davvero, quest'obbligo. È per tua madre! –

[...]

IL FIGLIO (*con esasperazione violenta*)

– e che ne sai tu, come sono? quando mai ti sei curato di me?

[...]

IL CAPOCOMICO.

Eh, ma non è mica bello! Lei non sa che impaccio danno i ragazzi sulla scena.

IL PADRE.

Oh, ma lui glielo leva subito, l'impaccio, sa! E anche quella bambina, che è anzi la prima ad andarsene...

(Pirandello 1925: 74-77).

Le note di regia descrivono l'atteggiamento dei due attori:

LA FIGLIASTRA (*tentando d'intromettersi*)

Con un personaggio come me!

IL PADRE (*scacciandola, tutto in ansia come sarà, per la decisione del Capocomico*)

Stai zitta, tu!

[...]

IL CAPOCOMICO.

Io? Ma che dice?

[...]

IL PADRE.

E non potrebbe farlo adesso, scusi? Non ci vuol niente. Lo fanno tanti! Il suo compito è facilitato dal fatto che siamo qua, tutti, vivi davanti a lei.

IL CAPOCOMICO (*risalendo, tentato, sul palcoscenico*)

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

[...]

UN QUARTO ATTORE.

Vorrei sapere chi sono quei là (*alluderà ai Personaggi*).

(Pirandello 1925: 78-80; 82).

Nella sequenza si rivede almeno come sintomo della disperazione l'incapacità di affrontare la vita. Un fatto imprevisto, come l'ingresso in palcoscenico di quei personaggi, cambia il corso della giornata e la rende dolorosa ma al contempo interessante. Qui Pirandello intende utilizzare il riso come formulazione del pensiero espressivo e di difesa per superare i conflitti e l'angoscia che il racconto produce inevitabilmente. E più strettamente in senso leopardiano il riso serve per superare certi meccanismi psichici che saranno indagati nelle parti successive⁶⁴².

Al drammaturgo non interessa anticipare il finale tragico della storia, perciò sposta la lunga battuta della Figliastro dalla seconda alla Terza Parte. Nell'opera pirandelliana la descrizione dei primi momenti della ripresa della rappresentazione consente allo spettatore di cogliere le prime variazioni rispetto all'ingresso in scena dei sei personaggi:

I campanelli del teatro avviseranno che la rappresentazione ricomincia. Dai camerini, dalla porta e anche dalla sala ritorneranno sul palcoscenico gli Attori, il Direttore di scena, il Macchinista, il Suggestore, il Trovarobe e, contemporaneamente, dal suo camerino il Direttore-Capocomico coi Sei Personaggi. Spenti i lumi della sala, si rifarà sul palcoscenico la luce di prima. (Pirandello 1925: 84).

L'opera pirandelliana rimane la stessa per l'appunto nella descrizione degli oggetti che creano l'ambientazione del retrobottega di Madama Pace. Nell'avvio della Terza Parte dove appare Madama Pace, Pirandello introduce una variante del processo artistico, ossia la scrittura del testo teatrale che è affidata al capocomico. In tal senso, l'opera richiama i principi della riforma goldoniana che si fonda sulla mimesi del reale e al contempo riporta il testo a teatro perché ritroviamo nella Seconda Parte diversi oggetti di scena: il tavolino «piccolo, dorato», la «specchiera», il «paravento» e l'«attaccapanni». Così, il Capocomico chiede al Suggestore: «Lei, intanto, prenda posto. Guardi: questa è la traccia delle scene, atto per atto (*gli porgerà alcuni fogli di carta*) ...» (Pirandello 1925: 87).

La figura del Padre è resa più ridondante nella scena dell'inizio delle prove, quando il direttore tenta di trovare degli espedienti per l'ambientazione e fornire delle indicazioni agli attori. Le battute del testo del 1923 sono più particolareggiate e richiamano gli scritti teorici del drammaturgo sul teatro. La stessa cosa non avviene nell'edizione del 1925 perché il Primo Attore chiede che si restringa l'argomento: «Concluda, concluda. (*Risata delle attrici*)» (Pirandello 1925: 94). Qui Pirandello rovescia i ruoli: l'attore prende il posto del capocomico

⁶⁴² Corsinovi 1999: 35.

riducendo la complessità della vicenda al fine di cogliere i momenti fondamentali per scrivere un copione di scena:

[...] Naturalmente, la FIGLIASTRA e il PADRE, non potendo riconoscersi affatto in quella PRIMA ATTRICE e in quel PRIMO ATTORE, sentendo con altro tono, con altra anima, proferir le loro stesse parole, esprimeranno in vario modo, ora coi gesti, **ora** con sorrisi, or con aperta protesta, l'impressione che ne ricevono di sorpresa, di meraviglia, di sofferenza, ecc., come si vedrà appresso (Pirandello 1921: 95).

[...] Naturalmente, la FIGLIASTRA e il PADRE, non potendo riconoscersi affatto in quella PRIMA ATTRICE e in quel PRIMO ATTORE, sentendo proferir le loro stesse parole, esprimeranno in vario modo, ora con gesti, **or** con sorrisi, or con aperta protesta, l'impressione che ne ricevono di sorpresa, di meraviglia, di sofferenza, ecc., come si vedrà appresso. S'udrà dal cupolino chiaramente la voce del SUGGERITORE (Pirandello 1925: 113).

E definisce meglio la scena tra il Capocomico e la Figliastro:

IL DIRETTORE (*rivolgendosi infuriato*).
Facciano silenzio! E lei finisca una buona volta di ridere! Così non si può andare avanti (Pirandello 1921: 95).
LA FIGLIASTRA
[...]
(Pirandello 1921: 95-96).

IL CAPOCOMICO (*infuriato*).
Facciano silenzio! E lei finisca una buona volta di ridere! Così non si può andare avanti. (Pirandello 1925: 113).
LA FIGLIASTRA (*venendo dal proscenio*)
[...]
(Pirandello 1925: 113-114).

Ugualmente avviene qualche battuta dopo:

IL PRIMO ATTORE
Se debbo rappresentare un vecchio, che viene in una casa equivoca...
IL DIRETTORE
Ma non dia retta, per carità! Riprenda, riprenda, che va benissimo! (*In attesa, che l'attore riprenda*). Dunque...
(Pirandello 1921: 96).

IL PRIMO ATTORE (*facendosi avanti*)
Se debbo rappresentare un vecchio, che viene in una casa equivoca...
IL CAPOCOMICO
Ma sì non dia retta, per carità! Riprenda, riprenda, chè va benissimo! (*In attesa che l'attore riprenda*). Dunque...
(Pirandello 1925: 114).

Gli interventi più profondi sono nelle battute successive dove Pirandello non si accontenta più di parole di spiegazione del Padre o del Primo Attore o del Direttore, essendo tutta la situazione quasi circoscritta alle indicazioni di scena:

IL DIRETTORE
Ma sì! È lo stesso! «È vero» o «spero». Prosegua, prosegua ... Ecco, forse un po' meno caricato: (*rifacendo lui la parte*) «Non sarà la prima volta, è vero?» che lei viene qua... (*Alla Prima Attrice*). E lei: «No, signore».

IL CAPOCOMICO
Ma sì, è lo stesso! «È vero» o «spero». Prosegua, prosegua – Ecco, forse un po' meno caricato...**Ecco glielo farò io, stia a vedere...** (*risalirà sul palcoscenico, poi, rifacendo lui la*

(Pirandello 1921: 97).

[...]

parte fin dall'entrata) - «**Buon giorno, signorina...**».

(Pirandello 1925: 115)

[...]

Vale lo stesso sistema di correzione per le altre battute del capocomico che sono interrotte dalle didascalie di scena per fornire le indicazioni alla Prima Attrice. Tuttavia, il Padre disapprova la scelta del capocomico apertamente: «Una cosa, che ... diventa di loro; e non più nostra» (Pirandello 1925: 119). Ad un certo punto il capocomico è attratto dalla verità del Padre:

IL DIRETTORE

Benissimo! E le par poco il peso di **tanta responsabilità** su lui? Gli dia modo e campo di rappresentarla (Pirandello 1921: 106).

IL CAPOCOMICO

Benissimo! E le par poco il peso di **tanto rimorso** su lui? Gli dia modo di rappresentarlo! (Pirandello 1925: 124).

Ed enfatizza il senso tragico della Madre visto che il Capocomico si mette dalla parte del Padre: «Oh, infine, il suo! Soltanto il suo, scusi! C'è anche quello degli altri! Quello di lui (*indicherà il Padre*), quello, quello di sua madre! ...» (Pirandello 1925: 122). Però, il drammaturgo ritocca la didascalia nella versione del 1925:

LA MADRE, nel sentirle dire così, sopraffatta da un'èmpito d'incontenibile ambascia, che s'esprimerà prima in alcuni gemiti soffocati, romperà alla fine in un pianto perduto. La commozione vincerà tutti. Lunga pausa. (Pirandello 1925: 124).

La variazione del verbo «soffocati» con «romperà» aumenta lo stato di concitazione e di sofferenza interiore che diventa incontrollabile. Le forbici, immagine simbolica, sono state eliminate nella versione del 1925. La presentazione è piuttosto diversa tra le due edizioni, ma il nuovo testo mette in evidenza la stranezza del personaggio:

L'uscio in fondo s'apre e viene avanti di pochi passi MADAMA PACE, grassa megera **dai boffici capelli ossigenati, tutta ritinta**, vestita con goffa eleganza, di **seta nera e con una lunga catena d'argento attorno alla vita, da cui pende un pajo di forbici**. Subito la FIGLIASTRA le corre incontro, tra il momentaneo stupore degli ATTORI.

(Pirandello 1921: 80).

L'uscio in fondo s'aprirà e verrà avanti di pochi passi MADAMA PACE, megera **d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota e una rosa fiammante da un lato, alla spagnola; tutta ritinta**, vestita con goffa eleganza di **seta rossa sgargiante, un ventaglio di piume in una mano e l'altra mano levata a sorreggere tra due dita la sigaretta accesa**. Subito, all'apparizione, gli Attori e il Capocomico schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento, precipitandosi dalla scaletta e accenneranno di fuggire per il corridojo. La FIGLIASTRA, invece, accorrerà a Madama Pace, umile, come davanti a una padrona. (Pirandello 1925: 98-99).

«Si pensi – commenta Annamaria Andreoli – al diverso ruolo della Madre, ora totalmente priva di carica erotica; oppure all’abisso che separa la nuova Madama Pace dall’antica: vestita di nero, munita di forbici nella precisa funzione della Parca dispensatrice di morte sarà ora, invece, vestita diabolicamente di rosso, di “enorme grassezza”, allegoria del peccato secondo i parametri che Nietzsche aveva desunto da Bachofen: il delitto è maschile, la colpa femminile»⁶⁴³.

Nella Terza Parte si riformula la lunga didascalia del primo testo con l’intento di rendere l’opera più scenografica. Alla ripresa della commedia, il drammaturgo descrive la disposizione degli oggetti e la posizione del Figlio, della Figliastro, del Padre e degli Attori. Nella nota di regia si osserva che la vasca non è più un oggetto simbolico come nell’ed. del 1921, ma è una vasca intera per simulare la realtà. In questa particolarità si intuisce che lo scrittore ha risentito dell’influsso della rappresentazione parigina di Pitoëff dove era stata utilizzata la traduzione di Crémieux. Nella messa in scena alla Comédie-Française il regista aveva utilizzato una vasca intera proprio come si legge nella versione del 1925. Pirandello riflette sulla funzione scenica degli oggetti che definisce e descrive nella parte figurativa del testo. L’artificio tecnico del colpo di pistola è riscritto per aumentare il senso di stordimento del pubblico che si chiederà le ragioni di tale gesto tragico oppure se si tratti di finzione o realtà.

La variante che introduce la didascalia nella parte finale della battuta indica la gestualità del Padre. Di per sé questo elemento, che appare solo legato alla regia, deve essere messo in relazione alla battuta pronunciata⁶⁴⁴:

IL PADRE (*dopo averli un po’ osservati, con un pallido sorriso*)

Ma sì, signori! Quale altra? Quella che per loro è un’illusione da creare, per noi è invece l’unica nostra realtà. (*Breve pausa. Si avvanzerà di qualche passo verso il Capocomico, e soggiungerà:*) Ma non soltanto per noi, del resto, badi! Ci pensi bene.

(*Lo guarderà negli occhi*). Mi sa dire chi è lei?

(*E rimarrà con l’indice appuntato su lui*)⁶⁴⁵.

[...]

IL PADRE

Hanno ragione di ridere: perché qua si giuoca; (*al Direttore*) e lei può dunque obbiettarmi che soltanto per un giuoco quel signore là (*indicherà il Primo Attore*), che è «lui», dev’essere «me», che viceversa sono io, «questo». Vede che l’ho colto in trappola? (Gli attori torneranno a ridere)⁶⁴⁶.

(Pirandello 1925: 133-134).

⁶⁴³ Andreoli 2021 (1): 14.

⁶⁴⁴ Sono stati indicati in grassetto alcune parti del testo dove emergono chiaramente le indicazioni di regia.

⁶⁴⁵ Il grassetto è mio.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

La didascalia mette in risalto l'evoluzione del personaggio che muta davanti a una precisa circostanza. In tutte e tre le edizioni il Padre illustra le ragioni del suo essere personaggio:

IL PADRE (*con dignità, ma senza alterigia*)

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». (Pirandello 1925: 135).

Gli attori fingono in palcoscenico, i personaggi vivono solo di quell'unica realtà, che è sì sfaccettata, ma immutabile perché fissata per sempre dall'autore nell'opera d'arte, e si potranno sentire vivi a teatro solo quando diventeranno qualcuno. Le novità dell'opera pirandelliana, difficili da capire per un pubblico non edotto, sono discusse, attraverso le battute del Padre, dal Direttore che bistratta l'autore e le sue "creature" nate dalla fantasia:

IL PADRE (*quasi in sordina, con melliflua umiltà*)

Soltanto per sapere, signore, se veramente lei com'è adesso, si vede ... come vede per esempio, a distanza di tempo, quel che lei era una volta, con tutte le illusioni che allora si faceva; con tutte le cose, dentro e intorno a lei, come allora le parevano – ed erano, erano realmente per lei! – Ebbene, signore: ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più; a tutte quelle cose che ora non le «sembrano» più come per lei «erano» un tempo; non sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente «questo» come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani?

[...]

IL PADRE

Oh, niente, signore. Farle vedere che se noi (*indicherà di nuovo sé e gli altri Personaggi*) oltre la illusione, non abbiamo altra realtà, è bene che anche lei diffidi della realtà sua, di questa che lei oggi respira e tocca in sé, perché – come quella di jeri – è destinata a scoprirlesi illusione domani. (Pirandello 1925: 135-136).

Un'altra variante interessante si trova nella battuta della Figliastro che discute con il Figlio dopo aver dimostrato il suo risentimento per la freddezza con cui ha accolto l'intera famiglia nella dimora del Padre. Il drammaturgo ricerca quella dimensione iniziale tra reale e irreale attraverso l'espedito scenico degli scalini che uniscono la platea al palcoscenico. La scena rimarrà in bilico per alcuni attimi perché il riso della ragazza sarà un segno «di sfida». La situazione è tutta giocata sul movimento della Figliastro che dialoga con gli altri componenti della famiglia quasi a dimostrare l'orrore della vicenda del retrobottega. La natura immateriale dei personaggi è ricordata altresì nella didascalia inserita nella battuta: «Alla Madre, quasi attirandola per virtù magica» (*Ibid.*) che si era sempre dimostrata contraria al palcoscenico.

In sintesi, le tre edizioni dei *Sei personaggi* mostrano un'evoluzione del testo in senso strettamente scenico per il fatto che Pirandello sviluppa la parte registica affinché si accentui il

senso di esasperazione della ragazza per dover vivere in quella condizione di umiliazione morale: «ma se io che prendo il volo, signore, quando accade ciò che deve accadere – proprio per l’odio che sento per lui, proprio per non vedermelo più davanti...» (Pirandello 1925: 145). Affinché sia anticipata la tragedia finale, lo scrittore sposta la lunga battuta – quasi un monologo – della Figliastra nella Seconda Parte. Il che era piuttosto chiaro dalle indicazioni di scena iniziali dove leggiamo «vasca» invece di un pezzo di vasca. Dal che deriva il tentativo di fare apparire tutta la scena come reale nonostante ci si trovi su un palcoscenico: «[Figliastra] Siamo su un palcoscenico, cara! Che cos’è un palcoscenico? Ma, vedi? Un luogo dove si giuoca a far sul serio. Ci si fa la commedia» (Pirandello 1925: 146). In più, la discussione della Figliastra con il Figlio accentua il senso di indifferenza del ragazzo da quella realtà. Tanto che il drammaturgo aggiunge una didascalia: «(Lo ricaccerà dietro al cipresso da cui stava a spiare; poi prenderà la Bambina e la calerà dentro la vasca, mettendovela a giacere in modo che resti nascosta; infine, si accascerà lì, col volto tra le braccia appoggiate all’orlo della vasca)» (Pirandello 1925: 147-148). La battuta della Figliastra, che richiedeva al capocomico di rappresentare tutta la vicenda in sequenza, è stata eliminata:

LA FIGLIASTRA

Ma aspettate! Aspettate! Prima, la bambina alla vasca! (*Corre a prendere la Bambina e la conduce alla vasca*) (Pirandello 1921: 134).

Più in là, il ragazzo chiede delle spiegazioni al Capocomico sulla decisione di rappresentare alcune vicende contemporaneamente in diverse parti del palcoscenico. Nelle edizioni passate era la Figliastra pronta a farsi avanti per protestare sulla ricostruzione irrealistica. Pirandello aggiunge all’ed. del 1925 una didascalia per suggerire agli attori le azioni da compiere:

IL CAPOCOMICO⁶⁴⁷

Benissimo! (*Rivolgendosi al Figlio*) **E contemporaneamente ...**

Il FIGLIO (*con sdegno*)

Ma che **contemporaneamente!** Non è vero, signore! Non c’è stata nessuna scena tra me e lei! (*Indicherà la Madre*) Se lo faccia dire da lei stessa, come è stato.

Intanto la SECONDA DONNA e l’ATTOR GIOVANE si saranno staccati dal gruppo degli Attori e l’una si sarà messa a osservare con molta attenzione la Madre che le starà di fronte, e l’altra il Figlio, per poterne poi rifare le parti.

(Pirandello 1925: 148)

⁶⁴⁷ Il grassetto è mio.

La didascalia, che descrive il gruppo degli attori della compagnia, è spostata dopo la battuta del ragazzo. Gli adattamenti testuali e le note di regia alla scena creano un movimento maggiore in palcoscenico:

LA MADRE (*con un grido straziante, accorrendo col figlio e con tutti gli attori in mezzo al subbuglio generale*)

Figlio! Figlio mio! (*E poi, fra la confusione e le grida sconnesse degli altri*) Ajuto! Ajuto!
IL CAPOCOMICO (*tra le grida, cercando di farsi largo, mentre il Giovinetto sarà sollevato da capo e da piedi e trasportato via, dietro la tenda bianca*).

S'è ferito? S'è ferito davvero?

Tutti, tranne il Capocomico e il Padre rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro la tenda e vi resteranno un po' parlottando angosciosamente. Poi, da una parte e dall'altra di essa, rientreranno in scena gli Attori.

(Pirandello 1925: 155)

A seguito di una ulteriore riflessione sul rapporto tra illusione e realtà, Pirandello decide di tagliare alcune parti del testo per non appesantire la scena. Nella nuova edizione la battuta diventa:

IL PADRE (*con un grido*)

Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare⁶⁴⁸, né essere altra, mai, perché già fissata – così – «questa» – per sempre – (è terribile, signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi!

(Pirandello 1925: 137).

In più, non tutti i personaggi sono davvero interessati ad un autore; solo il Padre si esprime chiaramente con il capocomico chiedendo che diventi il loro autore⁶⁴⁹. È evidente che il desiderio del Padre di liberarsi dalla colpa produce un effetto narrativo specifico: sovrabbondante per effetto della diegesi nel presentare la vicenda del retrobottega e della vita coniugale con la Madre; invece, mimetico per la Figliastro che si vuole liberare da quel dolore attraverso la mimesi della vicenda del retrobottega: «Qui non si narra, non si narra» (Pirandello 1921: 33). In tal senso, la costruzione delle battute non aveva bisogno di ulteriori elementi che si ripetessero nel testo al fine di fornire maggiori chiarimenti sulla richiesta di un autore.

⁶⁴⁸ Il termine «cangiare» è una alternativa a «cambiare» nella lingua meridionale. Maria Luisa Altieri Biagi, una delle nostre maggiori linguiste, osserva che «essendosi oggi la parola definitivamente specializzata (in un vocabolario unitario che ha istituzionalizzato *cambiare*) a indicare la variazione cromatica sfumata, reversibile, dell'iridescenza, essa può suonare a una lettura e ad un ascolto attualizzanti del testo pirandelliano, come scelta più intensa e drammatica; non inopportuna a “signare” linguisticamente il tema dell'accadimento senza la fine del flusso continuo, contrapposti alla fissità irreversibile della forma». V. Altieri Biagi 1980: 168.

⁶⁴⁹ Frese Witt 1987: 148.

Pirandello aveva presentato nel capitolo *Papiano* del romanzo *Il fu Mattia Pascal* la differenza tra l'uomo e le marionette che, essendo di legno, non ragionano, perciò possono sopravvivere. Nell'interiorità dell'uomo moderno vivono due identità: la materialità e la spiritualità (che sono introdotte nella prefazione del 1925). La parte del Padre è ridotta per ragioni espressive. Allo spettatore, che è seduto in platea, le sue parole risuonano eccessive ed enfatiche. Logicamente, il drammaturgo ha collegato le scene con alcuni passaggi fondamentali nella Terza Parte che traspongono scenicamente:

IL PADRE

[...] Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser a tutti immaginato anche in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche per sé stesso un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!

(Pirandello 1925: 138)

La propensione del personaggio a farsi immaginare in molteplici situazioni evidenzia la figura del fantoccio o della marionetta di alcuni personaggi che sono storditi dal sistema teatrale incapace di accettare la realtà. Dall'altro canto, la tragedia finale trasforma le marionette in persone perché si assiste ad un mutamento nei diversi tentativi di trovare un autore e di giustificare le loro azioni davanti al pubblico⁶⁵⁰. Così l'azione scenica precisa con una didascalia nell'edizione del 1923. Invece, la battuta del capocomico, conservata integralmente, è spezzata per rendere ancora più forte il senso di stordimento nello spettatore:

IL CAPOCOMICO

Faremo il giardino, faremo il giardino, non dubiti: e vedrà che ne sarà contenta! Le scene le aggrupperemo lì. (*Chiamando per nome un apparatore*). Ehi, càlami qualche spezzato d'alberi! Due cipressetti qua davanti a questa vasca!

Si vedranno calare dall'alto del palcoscenico due cipressetti. Il macchinista, accorrendo, fermerà coi chiodi i due pedani. (Pirandello 1925: 141)

Il resto della scena è costruito con l'intento di mostrare quello che accade in palcoscenico quando l'Apparatore incomincia a lavorare, seguendo le indicazioni del Capocomico. Il quale continua a rivolgersi alla Figliastro per costruire l'ambientazione del giardino e ritornare a giocare con il dilemma di finzione e realtà tramite il movimento sulla scena del Figlio che si dirige verso le scalette, ossia di confine tra i due mondi.

⁶⁵⁰ Bucci 1920.

Poi il Padre dà avvio al racconto della “tragedia moderna” perché incomincia a porsi delle domande sul senso della vita. Vive diversamente dalle marionette «su cui le teste di legno in finto cielo si conserva senza strappi»⁶⁵¹. L'uomo è in preda a tormenti interiori perché soffre di vertigini e capogiri perché il cielo si è rotto come ne *Il fu Mattia Pascal*. Le domande tragiche, che il drammaturgo intende rivolgere agli spettatori, tramite gli attori, sono filosofico-esistenziali e sono destinate a mettere in relazione le vicende della vita che rimangono spesso senza risposta.

Il tema del dialogo ha una forza drammatica che consente di trasferire il discorso sulla ragione per fugare il mito della fantasia. Il che introduce la personificazione della natura umana in una immensa sfinge, come è del resto descritta Madama Pace quando compare in palcoscenico. La carampana parla con un tono accusatorio ed insieme spietato che sottende il desiderio di invocare pietà forse per i «crimini» commessi. Del resto, ha osservato Contini «questo atteggiamento scettico e pessimistico (per la cui gracilità di pensiero si esita a citare la tradizione dei Leopardi e degli Schopenhauer) coi suoi conflitti fra sostanza e apparenza, fra verità (irraggiungibile fuori dell'ambito solipsistico) e convenzione, col suo elementare relativismo e la sua cosiddetta dissoluzione (dal rispetto sociale) della personalità, pervade infatti in primo luogo i romanzi»⁶⁵². E, anche, in alcune novelle che furono adattate per il teatro. Pirandello non ha più per Contini un'etica se non puramente utilitaristica perché sono in lui crollate le ideologie salvifiche del cristianesimo. È una condanna verso l'uomo contemporaneo che Dio stia lì a guardarlo un po' sonnacchioso e incapace di perdonarlo. Infine l'uomo moderno non si riconosce più nel cristianesimo che gli appare come un involucro vuoto ed esteriore. Di conseguenza, si avverte la vicinanza a Nietzsche per cui non c'è nemmeno più la religione che possa determinare un cambiamento per l'uomo d'oggi che infine accetta il prevalere della società e dell'ipocrisia. Scrive John Barnes nel saggio *Il Dio di fuori: Chiesa letterale e Chiesa metaforica*, che nel romanzo *I vecchi e i giovani* di Pirandello si trova la linea sottesa ad una «distinzione tra religione come vita interiore e religione come organizzazione nel mondo esterno»⁶⁵³. Ne *Il fu Mattia Pascal* il cielo si è rotto perché si è rotto il ritegno e la pietà antica che si conservavano sotto il cielo chiuso di carta; l'uomo moderno è fuori della gabbia e sopra di lui si apre un cielo infinito, però quel blu non è più abitato da Dio. Nemmeno le arti figurative riescono a rispondere ai dubbi esistenziali: i rapporti tra uomo e cosmo essendo andati in crisi⁶⁵⁴.

⁶⁵¹ Pirandello 2003: 468.

⁶⁵² Contini 1968: 270.

⁶⁵³ Barnes 2006: 251.

⁶⁵⁴ Così la pittura impressionista, che indagava il reale, giunge a celebrare la civiltà industriale e i pittori che lavorano *en plein air* e immortalano le nuove mode che la società dell'Ottocento aveva costruito.

Pirandello sintetizza questa tendenza del pensiero occidentale nel celebre passo del *Fu Mattia Pascal* in cui si discute del passato e del presente, poi trasponendo tutto ciò in scena in una sequenza concitata dei *Sei personaggi* tra la Madre, il Padre e il Figlio lasciata invariata nella nuova edizione:

LA MADRE

Per me, signore, io sono qua! Magari mi desse lei il modo di potergli parlare un momento, di potergli dire tutto quello che mi sta nel cuore.

IL PADRE (*appressandosi al Figlio, violentissimo*)

Tu la farai! Per tua madre! Per tua madre!

IL FIGLIO (*più che mai risoluto*)

Non faccio nulla!

IL PADRE (*affermandolo per il petto, e scrollandolo*)

Per Dio, obbedisci! Obbedisci! Non senti come ti parla? Non hai viscere di figlio?

IL FIGLIO (*afferrandolo anche lui*)

No! No! E finiscila una buona volta! (*Concitazione generale. La Madre, spaventata, cercherà d'interporsi, di separarli*).

LA MADRE (*c.s.*)

Per carità! Per carità!

IL PADRE (*senza lasciarlo*)

Devi obbedire! Devi obbedire!

IL FIGLIO (*colluttando con lui e alla fine buttandolo a terra presso la scaletta, tra l'orrore di tutti*)

Ma che cos'è codesta frenesia che t'ha preso?

Non ha ritengo di portare davanti a tutti la sua vergogna e la nostra! Io non mi presto! E interpreto così la volontà di chi non volle portarci sulla scena!

IL CAPOCOMICO

Ma se ci siete venuti!

IL FIGLIO (*additando il Padre*)

Lui, non io!

IL CAPOCOMICO

E non è qua anche lei?

IL FIGLIO

C'è voluto venir lui, trascinandoci tutti e prestandosi anche a combinare di là insieme con lei non solo quello che è realmente avvenuto; ma, come se non bastasse, anche quello che non c'è stato!

(Pirandello 1925: 151-152)

Fino alla prima guerra mondiale il gusto estetico si era comunque mosso intorno al vecchio mondo, mentre proprio a partire dalla fine dell'Ottocento la civiltà della tecnica aveva favorito ripercussioni in campo artistico, agevolando l'incontro tra due fenomeni: il primo, in connubio tra industria e arte e, il secondo, la nascita del mercato artistico grazie anche alle esposizioni universali come quella di Londra, del 1851. Un uguale ordine di problemi era stato sviluppato nel 1897–1898 da Paul Gauguin nel dipinto *Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?* (Boston, Museum of Fine Arts) il cui titolo è scritto su lembo dorato affinché l'uomo si interroghi sul suo destino. Dunque, la tragedia antica e moderna figurata anche nei quadri riesce a trovare un punto di contatto con la commedia moderna dei *Sei personaggi*, dove non esistono più «perplexità angosciose né ritegni né intoppi né ombre né pietà: nulla! Ne possono attendere bravamente e prender gusto la loro commedia e amare e tenere sé stessi in considerazione e in pregio, senza soffrire mai vertigini o capogiri poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato». V. Pirandello 2003: 468.

Dallo scambio intenso di idee tra i due personaggi, si innesca un corto circuito da cui sembrano incapaci di uscire. La rabbia cresce così tanto che arrivano allo scontro fisico. E il ragazzo, che fa cadere il Padre a terra vicino alla scaletta, immette delle suggestioni, ristabilendo la forma narrativa della realtà e della finzione. La scena è inquadrata dal basso verso l'alto giacché il Padre è stato spinto a terra. La tensione è molto alta e gli attori dirigono lo sguardo sui due che si erano stratonati. La figura del figlio è resa più tragica dal senso di straniamento della realtà che rifiuta. In primo luogo, perché non avrebbe voluto entrare a teatro per rappresentare la storia, poi per la disaffezione verso la Madre e il disinteresse per la vita del Padre. Il ricordo della vicenda della tragedia familiare si ripete e produce una reazione di ribellione.

La scena finale è giocata tra la tristezza della Figliastro che ricorda la morte della sorellina nella vasca e il suicidio del ragazzo. Il colpo di pistola e le grida della donna producono un senso di stordimento negli attori. In questa parte del testo sembra che ci sia uno sfasamento perché la donna capisce subito la serietà della situazione, perciò chiede aiuto affinché si scongiuri la morte del ragazzo. Purtroppo, la storia si ripete:

IL FIGLIO (*colluttando con lui e alla fine buttandolo a terra presso la scaletta, tra l'orrore di tutti*)

[...]

IL FIGLIO (*dopo un momento d'esitazione, cupo*)

[...]

IL FIGLIO (*tra l'angosciosa attenzione di tutti, movendo alcuni passi sul proscenio*)

Nulla ... Attraversando il giardino ... (*s'interromperà, fosco, assorto*).

[...]

IL FIGLIO (*esasperato, nascondendo il volto con un braccio*)

[...]

(Pirandello 1925: 152-153)

La battuta del Capocomico non è d'aiuto per il pubblico a comprendere le dinamiche in corso per la ragione che la scena è rappresentata a teatro e i sei personaggi guardano gli attori recitare. Per il fatto che il ragazzo è «trasportato via, dietro la tenda bianca non è un grande finale» (Pirandello 1925: 155). La scrittura della Terza Parte fa emergere lo stupore degli Attori che si interrogano sull'accaduto. Quel che più sorprende è il movimento dal palcoscenico alla tenda dove si riuniranno per alcuni istanti. Pirandello utilizza il termine «angoscia» per descrivere l'esperienza vissuta dagli attori che sono in attesa dell'allestimento per incominciare le prove⁶⁵⁵. E le emozioni ci proteggono dai sentimenti di spaesamento per il trambusto, le urla e la scena straziante della morte dei due giovani:

⁶⁵⁵ Freud 2012: 151.

Tutti, tranne il Capocomico e il Padre rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro la tenda e vi resteranno un po' parlotando angosciosamente. Poi, da una parte e dall'altra di essa, rientreranno in scena gli Attori⁶⁵⁶.

LA PRIMA ATTRICE (*rientrando da destra, addolorata*)

È morto! Povero ragazzo! È morto! Oh che cosa!

IL PRIMO ATTORE (*rientrando da sinistra, ridendo*)

Ma che morto! Finzione! finzione! Non ci creda!

ALTRI ATTORI DA DESTRA

Finzione? Realtà! realtà! È morto!

ALTRI ATTORI DA SINISTRA

No! Finzione! Finzione!

(Pirandello 1925: 155-156).

Ripetendo il gesto di nascondersi dietro il sipario, il Padre assume la prospettiva degli attori perché considera la dimensione del teatro. Qui, più di altre parti del testo, sembra emergere attraverso il personaggio un'auto-parodia diretta all'opera pirandelliana. Ora, si osservi la didascalia:

IL PADRE (*con un grido altissimo*).

Ma che finzione! Realtà, realtà, signore!

(Accorre disperatamente anche lui).

(Pirandello 1921: 141).

IL PADRE (*levandosi e gridando tra loro*)

Ma che finzione! Realtà, realtà, signore!

Realtà! (E scomparirà anche lui, disperatamente, dietro la tenda).

(Pirandello 1925: 156).

Dunque, il Padre sembra essersi appropriato per l'appunto di una tecnica recitativa che non conosceva perché è un personaggio. L'idea di un personaggio reale, come avrebbe voluto del resto il Padre, è in realtà realizzabile a patto che si crei simbiosi tra personaggio e attore. E infine la battuta del capocomico è diventata più complessa nell'ed. 1925:

IL DIRETTORE

Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti!

Non mi è mai capitata una cosa simile! **E mi hanno** fatto perdere una giornata!

TELA

(Pirandello 1921: 141).

IL CAPOCOMICO (non potendone più)

Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti!

Luce! Luce! Luce! (D'un tratto, tutto il palcoscenico e tutta la sala del teatro sfolgoreranno di vivissima luce. Il Capocomico rifiaterà come liberato da un incubo, e tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti).

Ah! Non m'era mai capitata una cosa simile!

M'hanno fatto perdere una giornata!

(Guarderà l'orologio). Andate, andate! Che volete più fare adesso? Troppo tardi per ripigliare la prova. A questa sera! (E appena gli Attori se ne saranno andati, salutandolo). Ehi, elettricista, spegni tutto! (Non avrà finito di dirlo, che il teatro piomberà per un attimo nella

⁶⁵⁶La sottolineatura è mia.

più fitta oscurità). Eh, perdio! Lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi! (Subito, dietro la tenda, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei PERSONAGGI, meno il Giovinetto la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente, si spegnerà il riflettore dietro la tenda, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, dal lato destro della tela verrà prima avanti il FIGLIO, seguito dalla MADRE con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il PADRE. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate. Verrà fuori, ultima, da sinistra, la FIGLIASTRA che correrà verso una delle scalette; sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridojo tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla sala, e ancora, dal ridotto, se ne andrà la risata. Poco dopo calerà la TELA).
(Pirandello 1925: 156-157).

Come è stato più volte notato dalla critica, le suggestioni della regia di Max Reinhardt per l'impiego delle luci producono un effetto di verosimiglianza. Nuovamente il significato simbolico delle scalette che uniscono il palcoscenico con la platea saranno fondamentali per creare un rapporto tra finzione e realtà. Perciò stesso, la Figliastro è una figura che rimane sospesa nella sua dimensione teatrale fino alla fine della Terza Parte: ma la natura allegorica del suo personaggio fa sì che continui a vivere anche dopo lo spettacolo perché scappa dalla scena e lo spettatore non sa più nulla di lei: «si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridojo tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; comparirà dalla sala, e ancora, dal ridotto, se andrà la risata» (Pirandello 1925: 157).

IV.3. I personaggi, le scene e gli abiti del testo pirandelliano

Le didascalie dell'edizione del 1925 sviluppano scenicamente il racconto dell'ingresso dei sei personaggi in palcoscenico. Il primo riscontro in tal senso si nota quando il capocomico entra a teatro e attraversa la sala per raggiungere gli attori della compagnia, che essendo in attesa del direttore, si muovono liberamente in palcoscenico. Non vengono fornite informazioni precise sui costumi di scena, ma solo sul colore. Qui emerge un problema nell'analisi delle

varianti in relazione ai diversi allestimenti. Le compagnie teatrali si vestivano con il trovarobe più che con la costumista. Nel testo, invece, il personaggio della Prima Attrice è la rappresentazione dello sfoggio di se stessa più che dell'autore del testo che sta per essere messo in scena, *Il giuoco delle parti* di Pirandello. Un passaggio importante del testo, che è di per sé un momento fondamentale nel raccordo tra finzione e realtà, potrebbe implicare una critica del drammaturgo verso gli eccessi del divismo (come nella tradizione inglese aveva fatto Tate Wilkinson in *Memories of His Own Life* del 1790). In altre parole, si avverte il desiderio di una maggiore adesione dei costumi al verosimile. Pirandello riprende alcune teorie del *Paradoxe sur le comédien* di Denis Diderot in cui prese a modello l'attrice Hyppolyte Clairon per sviluppare il personaggio grazie, anche, ai costumi di scena⁶⁵⁷. Inoltre, la riflessione del drammaturgo sul rapporto tra pubblico e scena richiama la modernità di alcuni spettacoli futuristi in Italia e le esperienze europee della illuminotecnica. Il palcoscenico non era grande abbastanza per dare spazio alle macchine e agli attori in scena. La *tournée* prevedeva dei costi, perciò occorreva aumentare il numero delle presenze in sala per coprire le spese.

La voce del direttore richiamerà l'attenzione del pubblico per avvertire che le prove stanno per incominciare. Le connotazioni estetiche della Prima Attrice suggeriscono il suo sentimento di rivalità con il capocomico. Il cappellone che indossa è grande tanto da conferirle un atteggiamento spavaldo per l'appunto da Prima Attrice. Pirandello presenta subito al pubblico il gioco degli opposti grande-piccolo:

È tutta vestita di bianco, con un cappellone spavaldo in capo e un grazioso cagnolino tra le braccia; correrà attraverso il corridojo delle poltrone e salirà in gran fretta una delle scalette⁶⁵⁸ (Pirandello 1925: 34).

Percorrendo la platea, dove stavano seduti gli spettatori, l'abito bianco e i suoi gesti attirano l'attenzione di tutti i presenti. L'attrice rimane sotto le luci prima di trasformarsi in personaggio da commedia. Mentre sale i gradini della scaletta, dimette la durezza del proprio personaggio perché intende competere con il Capocomico per assumere un atteggiamento più dimesso e si siede da un lato. A questo punto la luce cambierà direzione: illumina gli attori impegnati nelle prove. Il drammaturgo distingue gli attori e i personaggi per mezzo della luce, o delle ombre o del colore degli abiti al fine di creare uno stridore forte tra il mondo della realtà e quello della fantasia.

⁶⁵⁷ Guardenti 2000: 1168–1169; 1174–1175; 1177.

⁶⁵⁸ Le sottolineature sono mie.

Le didascalie definiscono il contesto sociale della Prima Attrice e insieme del Capocomico, che rivestono i ruoli più importanti nella compagnia. Un'eco della voce di Pirandello si avverte nelle parole del Suggestore che deve ribadire l'importanza delle didascalie alle quali affida in parte il suo pensiero. Una contorsione dolorosa e faticosa in questo ingorgo del gioco delle parti che si assegna. Tanto che il drammaturgo preciserà, nel «Corriere della Sera» del 28 febbraio 1920: «La commedia diventa la mia dannazione. Non solo, ma anche quella degli attori che debbono rappresentarmi e del pubblico che va ad ascoltarmi»⁶⁵⁹.

Uguualmente troviamo nel testo:

IL SUGGERITORE (*leggendo c.s.*)

«Scena Prima. Leone Gala, Guido Venanzi, Filippo detto Socrate». (*Al Capocomico*)
Debbo leggere anche la didascalia? (Pirandello 1925: 37).

Prima dell'arrivo dei sei personaggi la scena si divide in momenti: la figura del macchinista che anticipa l'arrivo dei giovani mentre scambiano le prime battute e l'inizio delle prove. Anche qui, Pirandello ricerca una connotazione estetica forse perché il teatro utilizza il costume per identificare i personaggi come il cappello da cuoco per il personaggio di Gala. Non sfuggirebbe all'esperto di cucina l'importanza del cappello con le piegoline di cui fa sfoggio lo Chef nella preparazione dei piatti. Il primo attore rifiuta di indossarlo perché non coglie il nesso tra Leone Gala, l'abile cuoco, e l'interpretazione del personaggio de *Il giuoco delle parti*. La luce e le ombre hanno funzione allegorica in tutto il testo:

... «allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo d'appositi riflettori» (Pirandello 1925: 40).

Ora riflettiamo sui sentimenti della Madre nella sua descrizione: «con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaje e lungo le gote, come si vedano nelle immagini scolpite e dipinte della *Mater dolorosa* nelle chiese» (Pirandello 1925: 40). La storia della Madre è definita dalle emozioni e dal velo che le copre il viso per la vergogna. La donna si esprime attraverso i gesti anziché parlare. Al contrario, il Padre e la Figliastro sembrano malati di logorrea, trasformando i loro discorsi in monologhi. «I Personaggi non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili; e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori» (Pirandello 1925: 40). Affinché lo spettatore colga subito la differenza tra gli Attori e i sei personaggi, il drammaturgo indica nella didascalia alcune

⁶⁵⁹ Bucci 1920.

caratteristiche degli abiti di scena, precisate nell'edizione del 1925, costruendo un quadro descrittivo che debba rappresentare un lutto immaginoso e al contempo reale. La Madre «sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e di avvilito. Velata da un fitto crespo vedovile vestirà umilmente di nero, e quando solleverà il velo mostrerà un viso non patito, ma come di cera e terrà sempre gli occhi bassi» (Pirandello 1925: 40). L'attenzione di Pirandello si iscrive nella tradizione italiana e dei paesi nordici, in cui la personificazione del Carnevale si presenta in varie forme che danno capo ai seguenti tre tipi di immagini umane: vivente, fantoccio e maschera. Il personaggio presenta diverse analogie «con il contesto del Carnevale soprattutto per le finzioni di lutto, cordoglio e cerimonia funebre-osceno»⁶⁶⁰. Nella trasformazione popolare della commedia pirandelliana dei *Sei personaggi*, i vestiti evocano nei primi momenti dell'apparizione in palcoscenico alcuni riti italiani:

[...] il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganza, con pieghe rigide e volume quasi statuario, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria (Pirandello 1925: 40).

Il drammaturgo caratterizza il personaggio della Madre, la sua cultura, la sua posizione sociale e le consuetudini per mezzo del linguaggio del corpo e dell'abito. Così, si spiegano le ragioni del colore nero della donna che contrasta con gli abiti vividi degli Attori. In fatto il vestito e le maschere nell'opera pirandelliana esprimono l'inerzia nei confronti della vita per l'ovvia ragione che tendono a manifestare il grigiore di una perdita dei valori. Sempre intendendo non essere fuorvianti dal concetto di «commedia da fare» ossia dal perenne evolvere della situazione drammatica. I personaggi non riescono a distaccarsi dalla loro parte anche dopo essere saliti in palcoscenico, continuano ad essere crudeli l'un con l'altro. Il nero identifica simbolicamente il rancore, i discorsi in difesa di se stessi e le provazioni. La Madre in vestiti scuri, il velo in testa e con un atteggiamento mesto, riesce a portare sulla scena in un senso etico l'idea di vedovanza. Il significato, che l'agrigentino intende sviluppare, anticipa l'idea della morte descritta nella Terza Parte, spostando alla fine le parole più drammatiche affinché la Madre diventi la personificazione del lutto.

Occorre rivedere quei gesti in chiave religiosa per capire che «l'accento qui si sposta decisamente verso l'esperienza della morte come peccato, ed in conformità di ciò la mimica del *planctus* e i comportamenti del lutto sono dal «Cristianesimo mantenuti soprattutto sul piano

⁶⁶⁰ Di Nola 1995: 278–279.

della prassi penitenziale...»⁶⁶¹. La voce interiore del dolore di cui parla De Martino nel saggio *Morte e pianto rituale nel mondo antico* non si discosta di molto dall'opera pirandelliana.

Pirandello disponeva di molti simboli che provenivano dalle tradizioni popolari, dalle riviste di moda e dalla cultura del suo tempo. Sebbene il significato più profondo rimanesse collegato alla perdita di una persona cara, il «lutto presso i greci e i latini, ... si prolunga nel Cristianesimo dove connota pudore e castità e insieme il lutto vedovile. Velata è la *Vestale* come lo è la *Mater dolorosa*», sostiene l'Alfonzetti⁶⁶². Non meno interessanti sono le suggestioni riportate in qualche articolo dalla critica sulle feste popolari o sui miti e riti originari italiani e siciliani. Fra le cerimonie cui il folklore italiano dà luogo nella Quaresima si ricordano la *Segavecchia* in Emilia-Romagna e la *Sirrata di la Vecchia* in Sicilia. La rappresentazione culmina con la messa a morte di Carnevale, sul quale si addossano tutti i mali e i peccati del vecchio ciclo annuale. Questo evento è molto diffuso in Europa occidentale e centrale: esso è una parodia di un processo dove agiscono, oltre all'imputato, l'avvocato difensore, il pubblico ministero e talvolta la moglie dell'imputato, che porta in braccio un bambino per commuovere i giudici. Subìta la condanna, Carnevale fa testamento. Il significato di questo atto è quello di denuncia pubblica delle malefatte compiute dalla comunità durante l'anno che si chiude. Altre volte, invece, è lo stesso personaggio di Carnevale che fa testamento o un suo equivalente.

Quasi scompaiono quelle note di colore che erano state scelte per mettere in scena *Il giuoco delle parti*:

IL SUGGERITORE (*leggendo nel copione*)

«In casa di Leone Gala. Una strana sala da pranzo e da studio».

IL CAPOCOMICO (*volgendosi al Direttore di scena*)

Metteremo la sala rossa.

IL DIRETTORE DI SCENA (*segnando su un foglio di carta*)

La rossa. Sta bene.

(Pirandello 1925: 36).

La decisione del capocomico di disporre la «scena della saletta» complica l'equivoco del retrobottega che si trasforma in tragedia familiare. La luce bianca, che illumina il palcoscenico, non crea differenze tra attori e personaggi: il che rafforza il significato dei colori degli abiti. Il drammaturgo non intende cambiare la primarietà delle cromie degli oggetti di scena che il Trovarobe cerca di mettere insieme per ricreare la stanza del retrobottega di Madama Pace. La luce è in stretta connessione con i colori. Ancora una volta ciò si nota leggendo le didascalie

⁶⁶¹ De Martino 1975: 342.

⁶⁶² Alfonzetti 2022: 17.

del testo: «spenti i lumi della sala, si rifarà sul palcoscenico la luce di prima» (Pirandello 1925: 84). Va da sé la considerazione che la luce sia idonea per illuminare gli oggetti e dare loro una connotazione simbolica:

IL CAPOCOMICO (*al Trovarobe*)

Lei veda un po', se c'è in magazzino un letto a sedere.

IL TROVAROBE

Sissignore, c'è quello verde.

LA FIGLIASTRA

No no, che verde! Era giallo, fiorato, di «peluche», molto grande! Comodissimo (Pirandello 1925: 85).

Secondo la ragazza gli oggetti nella stanza devono essere “reali”:

LA FIGLIASTRA

Come non importa? La greppina famosa di Madama Pace! (*Ibid.*).

La stanza, che si cerca di ricostruire scenicamente, è dunque indispensabile per esistere come lo spazio dei personaggi. Il retrobottega rappresenta il luogo dei vizi, dei peccati e dei segreti che sono smascherati a teatro, e le colpe «possono essere scoperte, contemplate, giudicate, come in una rappresentazione sacra o in tribunale: misteri tutt'altro che gaudiosi. [I sei personaggi] hanno bisogno di confessare, di aggredire, di accusare»⁶⁶³, chiarisce Giovanni Macchia. Inoltre, la ricostruzione della stanza inverte la vicenda scabrosa nell'atelier di cui il Padre ricorda con precisione i particolari di quel momento prima che la Madre vi entrasse, dato che si arriva a discutere sui colori dell'arredamento:

IL PADRE

Sissignore. Bianca

IL CAPOCOMICO

Non è bianca; è a strisce; ma poco importa!

Per i mobili, su per giù, mi pare che ci siamo!

Quel tavolinetto, lo portino un po' più qua davanti! (*I servi di scena eseguiranno*). (*Al Trovarobe*). Lei provveda intanto una busta, possibilmente cilestrina, e la dia al signore (*indicherà il Padre*)⁶⁶⁴.

(Pirandello 1925: 95).

Nel retrobottega si trova un tavolino dove il Padre lascia una busta «cilestrina» simbolo della vergogna della ragazza. Il colore della busta ricorda il colore del cielo o della luce; invece il suo contenuto è immorale perché è il corrispettivo della prestazione sessuale. L'espressione busta cilestrina ricorre tre volte nel testo, ragione per cui si interpreta questo oggetto come essenziale per cogliere la differenza tra il mondo della Figliastro e quello del Padre. Non sembra

⁶⁶³ Macchia 1981: 12–13.

⁶⁶⁴ Le sottolineature sono mie.

inappropriato avanzare l'ipotesi che il colore riveli una pluralità di motivi stilistici che abbiano delle finalità allusive. Del resto, il Padre parla delle sue debolezze più che di comportamento abituale.

Anche nell'allestimento "improvvisato", si crea un forte contrasto di colori provocato dagli oggetti perché le possibilità di ricostruire l'ambiente sono diverse rispetto alla realtà. La Figliastro veste di nero e non desidera indossare il cappellino perché è in lutto: «Ma, non per questo, signore! Non potrei portarlo, perché sono...come mi vede: avrebbe già potuto accorgersene! (*mostrerà l'abito nero*)» (Pirandello 1925: 110).

IL CAPOCOMICO

«Ah, ma ... dico ...» (*rivolgendosi al Primo Attore per fargli notare il modo com'avrà guardato la Prima attrice di sotto al cappellino*). Sorpresa ... timore e compiacimento ... (*Poi, riprendendo, rivolto alla Prima Attrice*) «Non sarà la prima volta, è vero? Che lei viene qua ...» (*Di nuovo, volgendo con uno sguardo d'intelligenza al Primo Attore*). Mi spiego? (*Alla Prima Attrice*). E lei allora: «No, signore» (*Di nuovo, al Primo Attore*): Insomma come debbo dire? *Souplesse!* (*E ridiscenderà dal palcoscenico*)⁶⁶⁵ (Pirandello 1925: 115-116).

Dopo l'interruzione della Terza Parte, si apre il sipario: si vedrà che il Macchinista e l'Apparatore hanno disfatto quel primo simulacro di scena e messo su, invece, una piccola vasca da giardino. (Pirandello 1925: 129). Dunque, cambia l'apparato scenico perché la recita dovrà simulare il suicidio della ragazzina. Qui, in questa scena, dice Macchia nel saggio *Pirandello o la stanza della tortura*: «viene torturata anche la povera ragazzetta che, non potendone più, decide di suicidarsi, e ora deve dirci perché, perché è successo»⁶⁶⁶. Prima dell'annegamento della fanciulla il Padre discute con il Capocomico sulla realtà perché la visione del mondo tra i due cambia. Così, ci potremmo interrogare sul senso della morte dalla bambina per l'appunto come l'uomo intende argomentare: «[...] Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato anche in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche per sé stesso un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!» (Pirandello 1925: 138). Pirandello espone la sua poetica e il travaglio della creazione dei personaggi al fine di creare una storia parallela tra la vita del drammaturgo e della famiglia in cerca d'un autore: «non l'hai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione» (*Ibid.*). Per questo, il personaggio ha la voce del narratore visto che nessun altro possa conoscere meglio di lui la

⁶⁶⁵ La sottolineatura è mia.

⁶⁶⁶ Macchia 1981: 12 – 13.

storia: «quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nell'azione, nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono...» (Pirandello 1925: 138). Dall'altro canto la fantasia dell'autore ha formato i personaggi, e la Figliastra, rivolgendosi al Capocomico, tenta di far comprendere la sua natura di personaggio: «Ma che! Se egli stesso m'ha voluto così! (*Verrà presso al Capocomico per dirgli come in confidenza*). Io credo che piuttosto, signore, per avvilito o per sdegno del teatro, così come il pubblico solitamente lo vede e lo vuole...» (Pirandello 1925: 139). In queste battute, il lettore e lo spettatore comprendono il *background* dello scrittore, che peraltro ritroviamo nella novella *Colloqui coi personaggi* o nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* (per cui scrive Giovanni Macchia: «sul modo misterioso della metamorfosi dei pensieri in forme di esseri viventi, incorporati in un'essenza plastica, esseri che, appena formati, non erano più sotto il dominio di chi li aveva generati, egli aveva detto qualcosa di non molto dissimile nelle pagine poi espunte dal *Fu Mattia Pascal*. Quando Pirandello nella prefazione ai *Sei personaggi* insiste nell'evocare l'assedio dei fantasmi ch'egli vorrebbe scacciare e che invece seguitano a vivere per contro proprio, quei fantasmi, ormai già distaccati da ogni impianto narrativo, non erano se non gli "esseri" che, in forma ancora rozza, immatura, egli aveva chiamato "camerati invisibili"»⁶⁶⁷). O che ritroviamo, a giudizio di Annamaria Andreoli, nella novella *La paura del sonno* e, nell'interpretazione critica di Sara Lorenzetti, ne *La Tragedia di un personaggio*.

L'abito indossato dalla ragazza è in contrasto con il resto dell'ambientazione dato che il colore vedovile «ma con vistosa eleganza» sarà in contrasto con i mobili rossi. E poi c'è la Madre che essendo distrutta dal dolore è paragonata ad una statua di legno vestita di nero di cui si vedono solo le mani perché tutto il resto è coperto dai tessuti. L'idea di Pirandello appare veicolata da immagini presenti nella sua mente come qualche statua di Agrigento e della Sicilia o del mondo. L'antropologia religiosa dà rilievo ad immagini scolpite e dipinte di alcune statue utilizzate nelle processioni del Venerdì Santo e di Maria e del Cristo Morto.

Il drammaturgo descrive uno spettro della vedovanza che porta a coprirsi il viso, mentre il Padre reagisce davanti a quel senso di umiliazione: «Lasciati vedere! (*Le solleverà il velo*)» (Pirandello 1925: 53). In questo gesto, l'uomo sottrae significati alla vicenda umana ed esistenziale della donna, per cui il solo significato potrebbe essere quello del Cristo Risorto. Del resto, il termine marito è utilizzato esplicitamente una sola volta per definire la vedovanza:

⁶⁶⁷ Ivi, p. 59.

LA MADRE

(con forza)

Mi costringe; e ne chiamo Dio in testimonio! (Al Capocomico) Lo domandi a lui (indicherà il marito) se non è vero! Lo faccia dire a lui! – Lei (indicherà la Figlia) non può saperne nulla⁶⁶⁸ (Pirandello 1925: 55).

La rappresentazione di Madama Pace avviene attraverso l'abito che simboleggia il sopruso e la mollezza della vita che si consumano nel retrobottega. Il personaggio è coerente rispetto alla storia perché la stravaganza degli abiti corrisponde ai tentativi di attirare l'attenzione dei suoi clienti. Nell'avversione che tutti avevano mostrato per il suo deplorable comportamento, Pace sembra la più coerente con sé. Non si preoccupa di quello che gli altri potevano dire di lei:

L'uscio in fondo s'aprirà e verrà avanti di pochi passi MADAMA PACE, megera d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota e una rosa fiammante da un lato, alla spagnola; tutta ritinta, vestita con goffa eleganza di seta rossa sgargiante, un ventaglio di piume in una mano e l'altra mano levata a sorreggere tra due dita la sigaretta accesa. Subito, all'apparizione, gli Attori e il Capocomico schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento, precipitandosi alla scaletta e accenneranno di fuggire per il corridojo. La FIGLIASTRA, invece, accorrerà a Madama Pace, umile, come davanti a una padrona⁶⁶⁹ (Pirandello 1925: 98-99).

La tensione e i ricordi si scaricano su quegli oggetti e indumenti di scena che ritroviamo in tutte e tre le edizioni con l'aggiunta di qualche particolare nel 1925. La luce sui mobili o sull'arredamento anticipa quanto accadrà negli ultimi momenti della tragedia attraverso la descrizione nella didascalia:

Si sarà fatta, a comando, una misteriosa scena lunare, che indurrà gli Attori a parlare e muoversi come di sera, in un giardino, sotto la luna⁶⁷⁰ (Pirandello 1925: 142).

La scenografia è suggerita dal Capocomico che chiede all'Apparatore: «un po' di cielo! Un fondalino, che cada qua dietro questa vasca!» (*Ibid.*). Sotto un cielo che non è più di carta succede qualcosa di tragico perché tutti i componenti della famiglia sono intenti a parlare, stordendo il pubblico che non riesce più a seguire la commedia. Va da sé la breve considerazione su alcuni personaggi che non pronunciano nemmeno una battuta come la ragazzina e il fratellino perché si nascondono dietro agli altri. Davvero il finale è il trionfo dello specchio la cui voce cerca di sollevarsi davanti alle assurdità della vita.

⁶⁶⁸ Il grassetto nel testo è mio.

⁶⁶⁹ La sottolineatura è mia.

⁶⁷⁰ *Ibidem.*

IV.4. Il pirandellismo tra teatro e cinema

Le teorie sul cinema di Pirandello divennero fondamentali per gli studi sulla cultura di massa, in parte anticipando il pensiero di Benjamin e di Adorno negli anni Trenta. Il romanzo *Si gira*, che fu tradotto in inglese nel 1926, «was first drawing international attention – *Sei personaggi in cerca d'autore* was written in 1921 – the novel has never gained the kind of recognition it deserves as a major critical statement about the meanings of mass culture, at least outside of Italy»⁶⁷¹, sostiene Richard Keller Simon. L'opera pirandelliana trionfa negli Stati Uniti fin dalle prime rappresentazioni grazie al *battage* pubblicitario e all'interpretazione degli attori. Questo suscitò l'interesse dei lettori perché altre opere furono tradotte in inglese. Il documento del 1927, firmato da Arthur Livingston, riporta la somma che Pirandello percepì per i suoi lavori e due romanzi (v. Appendice 174).

Nei suoi scritti Pirandello discusse le ragioni di un nuovo linguaggio espressivo più vicino al pubblico e costruito su sistemi che considerassero l'aspetto visivo di un racconto come qualcosa che sovverte l'ordine materiale della vicenda narrata. Nel «Quaderno» terzo di *Serafino Gubbio operatore* notiamo nella descrizione dell'incontro tra la carrozza e l'automobile il tentativo di produrre un effetto cinematografico. Due situazioni, che si formano contemporaneamente, sono narrate da Gubbio forse all'esterno della carrozzella intento a osservare. Ugualmente, la Terza Parte dei *Sei personaggi* presenta una dinamica che vede la famiglia alla ricerca delle formule del teatro come di una definizione delle azioni, dei luoghi e dei tempi della vicenda a teatro affinché vengano accolti dal direttore-capocomico⁶⁷². Ma dall'altro lato c'era anche la necessità di abbreviare i tempi perché lo spettacolo avrebbe altrimenti annoiato il pubblico in sala. Dunque, la scrittura è uno strumento per interpretare la modernità che imprigiona l'uomo come raccontato nei *Quaderni di Serafino*:

È per forza il trionfo della stupidità, dopo tanto ingegno e tanto studio spesi per la creazione di questi mostri, che dovevano rimanere strumenti e sono divenuti invece, per forza, i nostri padroni⁶⁷³.

Il cinema consentì allora al teatro «di introdurre salti logici e temporali» e dare una nuova vitalità al dramma ottocentesco⁶⁷⁴. In più, lo stile cinematografico si adattava al pubblico, che essendo libero di seguire le proposte in cartellone a teatro e al cinema, sceglieva lo spettacolo più adatto. La programmazione era per tutta la settimana e nei giorni feriali gli spettatori

⁶⁷¹ Keller Simon 2002: 41.

⁶⁷² Barbaro 1960: 13.

⁶⁷³ Pirandello 2010: 523.

⁶⁷⁴ Savarese 2004: 235.

preferivano generi meno concettuali. Così il cinema incontrava maggiori consensi tra la gente, allontanando il pubblico dal teatro. Le cronache teatrali riportano la notizia dei teatri vuoti perché gli spettacoli erano troppo cervellotici e il pubblico era alla ricerca di un'evasione dalla quotidianità. Ma su questo aspetto, Pirandello polemizza nei *Quaderni*:

Più faticosi e complicati del lavoro troviamo gli svaghi che ci si offrono; sicché dal riposo non otteniamo altro che un accrescimento di stanchezza⁶⁷⁵.

All'opposto gli spettatori che partecipavano alle rappresentazioni infrasettimanali sceglievano il teatro perché offriva un genere tradizionale diverso dalle nuove forme di comunicazione⁶⁷⁶.

Come è noto, le avanguardie furono le grandi rinnovatrici della scena culturale degli anni Venti, favorendo la sperimentazione dei linguaggi espressivi anche nel teatro dove l'illuminotecnica era utilizzata per rinnovare la scenografia. Nei primi anni del secolo il cinema non riusciva a imporsi nel suo peculiare mezzo di comunicazione, in quello che sarebbe stato definito «specifico filmico». Al punto che artisti, letterati e intellettuali si interrogavano sulla «settima arte» e quindi sulle sue relazioni con il teatro, la fotografia, la pittura e la letteratura, senza dimenticarne gli aspetti sociali o morali⁶⁷⁷. Nel periodo compreso tra il 1911 e il 1919, il cinema, che ebbe allora un grande sviluppo, fu accompagnato da una continua riflessione critica di letterati, pittori e scenografi o scenotecnici i quali intendevano prenderne possesso⁶⁷⁸. Ciò avvenne sull'onda del Futurismo che ospitò al proprio interno un'estetica dei costumi e il principio di simultaneità, che divenne un principio teorico in seguito alle divergenze di idee con il Cubismo di Delaunay e Léger⁶⁷⁹. Nacque così, utilizzando la tecnica della simultaneità che il cinema pienamente illustrava, una nuova concezione del soggetto e del personaggio, dinamico interprete di situazioni narrative. Nel *Manifesto della cinematografia futurista* del 1926, firmato da Balla, Corra e Marinetti, l'arte visiva era considerata la *summa* delle arti dato che creava un effetto di contemporaneità tra le vicende narrate⁶⁸⁰. Si sa che in palcoscenico, i sei personaggi agiscono per mascherare l'ipocrisia di altri e la loro perpetua commedia:

⁶⁷⁵ Pirandello 2021: 4.

⁶⁷⁶ Savarese 2004: 220.

⁶⁷⁷ Angelini 1978: 66.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ Pirani 1990: 464.

⁶⁸⁰ Savarese 2004: 234.

IL PADRE

(con un grido).

Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia; non può cangiare, nè esser altra, mai, perché già fissata – così – «questa» – per sempre – (è terribile, signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi! (Pirandello 1925: 137).

La metafora teatrale torna anche ne *Il fu Mattia Pascal* in cui troviamo:

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

- Non saprei, - risposi, stringendomi ne le spalle.

- Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe sconcertato da quel buco nel cielo⁶⁸¹.

Nel movimento del discorso pirandelliano, che va dalla commedia al romanzo, il personaggio teatrale (il Padre) tende a essere reale, mentre ne *Il fu Mattia Pascal* è catafratto nel suo ruolo. Ed è proprio il breve passo succitato del romanzo a circoscrivere l'idea della modernità di Pirandello, che agisce attraverso uno sguardo incapace di cogliere l'infinito oltre lo strappo di carta.

La storia di Oreste è come quella di Amleto poiché presenta l'enigma della verità o dell'impossibilità di seguire le proprie intenzioni. Dal che emerge «il rapporto di Pirandello con la realtà; è come se Pirandello volesse impadronirsi dei fenomeni nuovi e appunto il cinema lo vede come qualcosa di radicalmente nuovo»⁶⁸², questo almeno secondo Rino Caputo. Sebbene sia molto attento alla recitazione degli attori, come viene ricordato nei *Sei personaggi*, il drammaturgo è consapevole della diversità iconica tra il cinema e il teatro e sa che non basta cambiare costume di scena per essere più espressivo o per creare un nuovo personaggio.

Nella novella *Il pipistrello* del 1920 si sviluppa il tema dell'interpretazione degli attori, che è suscettibile di dinamiche perché nello spettacolo subentrano diverse variazioni. Infatti, il successo della protagonista a teatro era avvenuto per una pura causalità dato che un pipistrello era entrato a teatro e si era avvicinato al palcoscenico, spaventando l'attrice che esplose in un grido penetrante. Nelle sere successive, il pipistrello non si presentò più e la recitazione dell'interprete si affievolì così tanto che l'impresario tolse lo spettacolo dal cartellone. La differenza sostanziale tra il cinema e il teatro si ritrova tutta in questa novella: la scena impressa nella pellicola è eterna e immutabile visto che l'attore non ripete più la prestazione. Così la cinepresa condanna gli attori a rimanere sempre se stessi finché quel tipo di supporto

⁶⁸¹ Pirandello 2006 (1): 467.

⁶⁸² RAI Cultura: intervento di Rino Caputo, *Cielo di carta*, 2017.

tecnologico sarà efficiente⁶⁸³. In definitiva, essi vivranno in eterno come i sei personaggi perché sono imprigionati nel ruolo che l'immagine riprodotta dalla macchina da presa restituisce allo spettatore. Del resto, il cinema stimola e coinvolge la creatività di Pirandello, malgrado la contrarietà che egli gli manifesta. Arcangelo Leone De Castris vede nella novella *Sogno ma forse no* del 1929 le caratteristiche di una sceneggiatura cinematografica o alcuni accorgimenti utilizzati in sede drammaturgica⁶⁸⁴. I risultati ottenuti da L'Herbier con *Il fu Mattia Pascal* e dal cinema muto in Germania crearono una certa fiducia dello scrittore nella «settima arte». Pertanto, Pirandello si rese disponibile a collaborare con Adolf Lantz nel 1928 alla sceneggiatura dei *Sei personaggi* in prospettiva cinematografica. Una scelta e un pensiero che si sarebbero riverberati sia sulla sua narrativa, sia sul teatro⁶⁸⁵.

Il cinema creava, infatti, all'attore una prospettiva diversa dal lavoro usuale come vediamo nel finale del film *Prix de beauté* di Genina del 1929. Pirandello si sente attratto da un lato dalla ricerca espressiva di attori come Tommaso Salvini, Ermete Zacconi e Eleonora Duse, e dall'altro lato dal teatro di regia praticato dal Théâtre Libre di Antoine, dal Deutsches Theater di Berlino e dal Teatro d'Arte di Mosca⁶⁸⁶. La forte convergenza con le sperimentazioni russe si rivede nell'idea del lavoro attoriale di Pirandello. Il Teatro d'Arte e le teorie di Stanislavskij stimolarono, infatti la progettualità in direzione avanguardista al fine di ricercare un rapporto profondo tra attore e pubblico. Si rammenti che il teorico russo sperimentò il linguaggio degli abiti neri ne *La vita dell'uomo* del 1907 per far sì che fossero in evidenza alcune parti del corpo degli attori rispetto all'intera figura⁶⁸⁷. Ciò era in funzione del rapporto tra voce e gestualità in palcoscenico.

Eppure, nell'*Enciclopedia dello spettacolo* (1961), Paul A. Mankin scrisse che il teatro di Pirandello appariva scevro da qualsiasi tendenza dominante del «rinnovamento scenico operato dagli Appia, da Stanislavskij e da Tairov, da Reinhardt e da Pitoëff», ma «nulla era in lui ignoto di codesta febbre di ricerca né per quanto è delle idee né per quanto è del desiderio di aderire a una qualsiasi teoria o, men che meno, di fabbricarsene una proposta»⁶⁸⁸. Oggi questa affermazione ci appare infondata se solo si consideri, accanto alle fondamentali risoluzioni innovative dei *Sei personaggi*, l'intervista di Pirandello pubblicata nella rivista «Neue Freie Presse» del 1926:

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ Milioto 2011: 9.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ Giudice 1963: 472.

⁶⁸⁷ Oliva 1999: 31

⁶⁸⁸ P.A.M. 1961: 163.

ho imparato molto dalla mia tournée all'estero, soprattutto a Berlino. Reinhardt è addirittura più grande della propria fama. In Inghilterra mi resi conto che Craig è un uomo dal quale posso imparare moltissimo. E mi dispiace molto di non poter essere andato in Russia. Pare che i miei lavori vi siano stati accolti con grande fervore e mi interesserebbe sapere come Tairov mette in scena il mio dramma⁶⁸⁹.

Infatti, nella rivista «L'occidente contemporaneo» nel 1923 comparve la traduzione dei *Sei personaggi* che ottenne una calorosa accoglienza non solo tra i lettori, ma anche tra gli uomini di teatro e drammaturghi che «vi ravvisarono in primo luogo un linguaggio scenico di nuovo tipo in senso antitradizionale»⁶⁹⁰. Non avviene la stessa cosa in Russia. Nel 1926, la rivista «Occidente e Oriente» pubblica la novella *La morte e la vita* di Pirandello tradotta da Elsa Triolet. La versione russa è preceduta da un articolo di A. Efros dal titolo *Luigi Pirandello. A proposito della traduzione di "Sei personaggi in cerca d'autore"*. E qui il critico ricorda che il dramma ebbe una accoglienza debole, rammaricandosi però che dello scrittore non si andasse oltre alla commedia. Comunque, nello stesso anno, furono tradotti decine di contributi pubblicati in riviste o almanacchi⁶⁹¹.

Ritornando al testo, la drammaturgia pirandelliana risente della tecnica cinematografica in quanto riusciva a dilatare o intensificare i significati semantici e a modificare le modalità del pubblico, che essendo libero di scegliere tra il teatro e il linguaggio filmico si orientava verso il genere per lui più adatto. Sedersi in platea significa a volte seguire uno spettacolo che poteva richiedere più attenzione di una proiezione. Pertanto, come abbiamo già osservato, i teatri avrebbero avuto meno pubblico infrasettimanale rispetto al cinematografo. All'opposto, gli spettatori di cinema potevano sentire il desiderio di vedere una rappresentazione teatrale aderendo a un linguaggio più colto invece di avvicinarsi alle nuove forme di comunicazione⁶⁹². Le avanguardie furono in definitiva le grandi rinnovatrici della scena culturale degli anni Venti e favorirono la sperimentazione dell'illuminazione che divenne una delle componenti importanti per la creazione della scenografia⁶⁹³.

La nuova concezione del tempo, che lo scrittore agrigentino proponeva sia nel teatro, sia nei romanzi, richiamava anche alcuni aspetti della narrativa di tardo Ottocento. Va da sé ricordare che esisteva già almeno un precedente che affrontava il tempo narrativo in chiave strettamente moderna, ossia il romanzo *The Time Machine* di Georges Wells del 1895, coevo

⁶⁸⁹ T.C.1926.

⁶⁹⁰ Reizov 1967: 236.

⁶⁹¹ Ivi, pp. 236–237.

⁶⁹² Savarese 2004: 220.

⁶⁹³ Corsinovi 2016: 123.

alla nascente arte cinematografica⁶⁹⁴. Questo libro ebbe largo seguito tra gli scrittori del Novecento perché descriveva la visione di un uomo nel quale si era innescata una macchina che governava il tempo (appunto come nel cinema avveniva con la macchina da presa). In questo quadro, ha osservato Gaetano Oliva, «l'attore stanislavskijano penetra più profondamente nell'animo dello spettatore», cercando un contatto con la realtà individuale⁶⁹⁵. Stanislavskij è insomma penetrato in tutta Europa. Per A. Efros l'attore doveva costruire il suo «fisico. E poiché il personaggio è un individuo, e non 'tipo' o una specie, anche il suo aspetto dovrà essere precisamente individuato. A questo scopo il trucco è un elemento fondamentale: si trucca il corpo – soleva dire – come si trucca l'anima»⁶⁹⁶.

In tale senso, la battuta del Padre nei *Sei personaggi* chiarisce la situazione scenica:

IL PADRE

Eh, dico, la rappresentazione che farà, anche forzandosi col trucco a somigliarmi... – dico, con quella statura ... (*Tutti gli attori rideranno*), difficilmente potrà essere una rappresentazione di me, com'io realmente sono [...]. (Pirandello 1925: 94).

Inoltre, la plasmabilità e l'intercambiabilità delle diverse parti della messa in scena fanno sì che il teatro possa mescolarsi con il cinema e con le moderne arti visive e performative⁶⁹⁷. Gian Pietro Brunetta ha osservato che esistono legami tra l'opera di Pirandello, in particolare i *Quaderni*, *Il fu Mattia Pascal*, i *Sei personaggi*, e alcune opere cinematografiche⁶⁹⁸. Le sue osservazioni possono essere accostate a una recensione del surrealista Roger Vitrac, uscita nel 1923 in Francia dopo lo spettacolo dei *Sei personaggi*, che rendeva evidente il conflitto tra vita e forma⁶⁹⁹. In tal senso, si può legittimamente scorgere in qualche pellicola coeva all'opera pirandelliana la dicotomia realtà / finzione messa in evidenza dalla scaletta che unisce la platea e il palcoscenico. In più, Pirandello non suscitò l'interesse di grandi registi quanto piuttosto degli interpreti con alcune esperienze alle spalle. Il nome più importante è senz'altro quello di Vittorio De Sica, che alla fine della sua carriera diresse da una novella pirandelliana il film *Il Viaggio*, e fu anche interprete negli anni Trenta di una versione cinematografica di *Ma non è una cosa seria* diretta da Mario Camerini, ma aveva anche progettato nei primi anni Cinquanta

⁶⁹⁴ Ivi, p. 226.

⁶⁹⁵ Oliva 2003: 33.

⁶⁹⁶ Molinari 2003: 57.

⁶⁹⁷ Savarese: 2004: 225.

⁶⁹⁸ Brunetta 2000: 26.

⁶⁹⁹ Borelli 2021: 91.

di realizzare la versione cinematografica dei *Sei personaggi*, senonché Cesare Zavattini lo dissuase ad andare avanti perché la commedia pirandelliana era lontana dalla sua sensibilità⁷⁰⁰.

Nell'intervista radiofonica del 6 giugno 1951, dal titolo *Polemica col mio tempo*, Zavattini osserva la situazione culturale italiana troppo spesso bistrattata:

Questo popolo, che ha coscienza sempre maggiore della sua partecipazione alla storia del paese, bussava alle porte del teatro, della letteratura, della pittura e nel cinema trova le più naturali accoglienze, e forse vi troverà la sua epica.

Dimenticavo il quarto punto, ovverosia la conclusione: il cinema italiano morirà in un paio di anni se gli sottrarrete questo protagonista. Voi ne sarete gli affossatori. E da quel giorno noi esporteremo soltanto aranci. (Non vorrei sembrare un antiagrumario. Amo gli aranci, amo la Sicilia, che ci ha dato, tra l'altro Verga, Pirandello e un importante film come *La terra trema*)⁷⁰¹.

Si coglie l'interesse per il lavoro dei grandi scrittori del Sud d'Italia perché essi non dovessero restare l'unica fonte di ispirazione del mercato culturale. Forse anche per questa ragione lo scrittore luzzarese non sostenne De Sica in quella improbabile avventura.

Come abbiamo già ricordato, Giampiero Brunetta precisa che si ritrovano dei frammenti dei *Sei personaggi* in alcune pellicole per le quali invece spesso si parla di poetica del realismo pirandelliano. Nella pellicola *L'illustre attrice Cicala Formica* del 1920 di Lucio D'Ambra (con Lia Formia, Umberto Zanucoli, Renato Piacentini – produzione D'Ambra Film), ispirata alla favola di Jean de La Fontaine, rivediamo le caricature umorali dei personaggi pirandelliani. Le didascalie del film aiutano a inquadrare i pensieri delle persone che vivono vicino a Cicala e sono contrarie alla sua idea di diventare un'attrice. Il desiderio di essere una diva la spinge a guardarsi allo specchio e vedersi diversa perché la ragazza si identifica con gli sguardi del pubblico. Un «“nuovo tipo umano” che funziona – come il cinema nel suo complesso – da mezzo di identificazione sociale»⁷⁰² (così per Franca Angelini). Nelle didascalie del film appare piuttosto evidente questo problema:

Ma è tutto a rovescio...

[...]

“Signore e Signori, la prima proiezione della prima interpretazione tragica dell'illustra Attrice Cicala Formica, nostra concittadina, è funestata da un piccolo incidente”.

L'inesperienza d'un operatore ha fatto sì che la manovella della macchina da ripresa fotografica essendo stata girata non per il suo verso, tutte le azioni del film sono state riprese in un movimento al contrario di quello naturale. In queste condizioni disgraziate occorre interrompere la proiezione⁷⁰³.

[...]

⁷⁰⁰ Castello 1978: 171–172.

⁷⁰¹ Zavattini 1951.

⁷⁰² Angelini 1978: 79.

⁷⁰³ La sottolineatura è mia.

Triste tramonto di breve gloria⁷⁰⁴.

La ragazza, aspirante attrice, cade sotto la pressione psicologica delle risate del pubblico intervenuto a vedere le riprese in cui lei era la protagonista. Il fatto che l'operatore monti all'incontrario la pellicola è forse un richiamo al romanzo *Si gira!* dove la realtà della macchina antropomorfizzata in chiave futurista modifica il presente. Nel film, emerge il conflitto familiare perché la ragazza desidera gettarsi nelle fauci del leone, vale a dire nel mondo del cinema.

Pirandello chiedeva agli attori di identificarsi col personaggio: il che si avvicinava al pensiero di Diderot e di Stanislavskij, derogando, tra l'altro, dalle idee comunque ormai superate e abbandonate della nostra tradizione⁷⁰⁵. Ma per altra parte riteneva impossibile questa "immedesimazione": gli attori nei *Sei personaggi* non possono essere tali, questo è a loro impedito dal fatto che essi recitano e invece i personaggi sono. Infine, il drammaturgo siciliano non si contraddice nel tempo perché cerca di sviluppare la propria concezione di teatro, mettendola in pratica ma anche esponendola criticamente sia in *Illustratori, attori e traduttori* nel 1908, sia in *Se il film parlante abolirà il teatro* nel 1929⁷⁰⁶.

Appare più marcata la presenza pirandelliana in alcuni passaggi del film *Prix de beauté* di Genina del 1929, dove troviamo in alcuni passaggi l'influsso dei *Sei personaggi*. La fotografia della pellicola di Augusto Genina, realizzata da Rudolph Matè, è elegante in ragione del fatto che nel film il tema della bellezza è sublimato toccando aspetti della moda e del costume come ovviamente anche dello spettacolo. La sceneggiatura – opera di René Clair, Bernard Zimmer, Alessandro De Stefani, dello stesso Genina, basata su un'idea di Georg Wilhelm Pabst e di Clair – richiama infatti dei possibili legami con i *Sei personaggi*. La giovane Luciana – la splendida Louise Brooks – che è guardata per la sua bellezza ai bagni marini dai ragazzi, fa pensare a quel momento del dramma pirandelliano in cui la compagnia degli Attori ricreava qualcosa con il corpo, con le espressioni e le risate della Figliastrà. Siamo in breve al contrasto tra la forma che racchiude i sogni tra le mura domestiche e il flusso della vita che libera i desideri della ragazza sino a portarla a interpretare la parte di protagonista in una produzione cinematografica. Nella scheda del film, oggi pubblicata dalla Cineteca di Bologna per la rassegna «Il Cinema Ritrovato», si segnala l'aspetto giudicato più rimarchevole, e cioè

⁷⁰⁴ Trascrizione delle didascalie (18:40 – 19:14).

⁷⁰⁵ Teche RAI – *Pirandello Rinnovato della scena italiana* 2 giugno 1961.

⁷⁰⁶ Borsellino 2000: 214.

l'integrazione di «tutti gli ingredienti di una sceneggiatura ricalcata sulla moda dell'epoca trattandoli con semplicità»⁷⁰⁷.

In quegli anni, le riviste di teatro pubblicavano alcuni articoli sulla società e sul costume per riflettere come i media – teatro e cinema – avessero avuto un influsso sulla vita delle giovani che cercavano di apparire belle e seducenti, imitando le dive. Si consideri che la rivista «Corriere dell'Arte» nel 1927 (numeri del 15 aprile, 15 maggio, 15 giugno) pubblica articoli di teatro e di moda, approfondendo alcuni aspetti del comportamento dei giovanissimi indotti dai media. Anche Pirandello è tentato di cogliere gli aspetti sociali del mutamento della nuova generazione attraverso la Figliastrà. Genina dal canto suo intensifica questo processo con l'uomo della fotografia che illustra gli stimoli indotti dal processo di modernizzazione che stava attraversando l'Europa. Del resto, qualcosa che si potrebbe ricondurre all'intelletto si aggiunge alla semplice affettività cui Luciana si ribella quando il fotografo la vuole ritrarre insieme al suo fidanzato Andrea. È dopo aver visto le altre coppie che la ragazza prende coscienza delle sue vere aspirazioni. Il suo male deriva proprio dal fatto che si senta diversa e incominci a distaccarsi dalla massa, riflettendo sulla sua situazione.

Potremmo, anche, pensare a *Piccola città* (*Our Town*) di Thornton Wilder del 1938 che vinse il premio Pulitzer per il teatro nello stesso anno. Il regista di scena si comporta come un personaggio della rappresentazione pirandelliana e svolge la stessa funzione del direttore nei *Sei personaggi* oppure di Hinkfuss in *Questa sera si recita a soggetto*⁷⁰⁸. Le analogie con l'opera pirandelliana sono forti visto che i personaggi vengono presentati dal maestro di scena che assume anche il ruolo di autore e di narratore della vicenda. Si mettano a confronto le componenti testuali delle due commedie:

Sei personaggi in cerca d'autore

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte nè scena quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato. [...].

Dall'altra parte, sul davanti, un tavolino e una poltrona con la spalliera voltata verso il pubblico, per il direttore-capocomico.

Altri due tavolini, uno più grande, uno più piccolo, con parecchie sedie attorno, messi lì sul davanti per averli pronti, a un bisogno, per la prova. [...]. (Pirandello 1925: 31).

Piccola città

Niente sipario. Niente scena. Il pubblico, arrivando, vede il palcoscenico vuoto, in penombra. Poi il Direttore di scena col cappello in testa e la pipa in bocca, entra e comincia a disporre una tavola avanti a sinistra; un'altra tavola e altre tre seggiole avanti a destra; e una panca all'angolo di quella che sarà la casa Webb, a sinistra. 'Sinistra' e 'destra' s'intendono dal punto di vista dell'attore rivolto al pubblico. Quando le luci della sala cominciano ad abbassarsi, il Direttore di scena ha finito di allestire la scena; e appoggiato al pilastro di destra del proscenio osserva gli ultimi

⁷⁰⁷ Scheda del festival <https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/prix-de-beaute/>.

⁷⁰⁸ Teche RAI – *Il viaggiatore* – Studio: intervista a Giovanni Antonucci.

spettatori che arrivano e prendono posto.
(Wilder 1938: 2)⁷⁰⁹.

IL CAPOCOMICO

(balzando in piedi sulle furie)

[...] Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che nè attori nè critici nè pubblico ne restino mai contenti? [...] (Pirandello 1925: 38).

Direttore di scena. Questa commedia s'intitola «La piccola città». È stata scritta da Thornton Wilder; prodotta e diretta da A... (o prodotta da A... ; diretta da B...). Gli interpreti sono: la signorina C... ; la signorina D... ; la signorina E... ; e il signor F... ; il signor G... ; il signor H... ; e parecchi altri. La piccola città è Grover's Corners, nel New Hampshire subito a nord della frontiera col Massachusetts. [...]. (*Ibid.*).

L'influsso di Pirandello si fa evidente nel racconto dalla parallela vicenda dei due gruppi di personaggi, che essendo cittadini di Grover's Corners, interpretano la vita del piccolo paese⁷¹⁰. Nella produzione televisiva della RAI del 22 ottobre 1968 (1h 46'), il regista Silverio Blasi ha dato un giusto rilievo al rapporto tra scena e testo in prospettiva pirandelliana. L'attore Raoul Grassilli nel ruolo di regista commenta la vita della piccola cittadina americana. Wilder tendeva al superamento del naturalismo attraverso un forte radicalismo interpretativo dei personaggi, con una scenografia disadorna figurata con appena un paio di tavoli e qualche sedia per l'ambientazione e senza punti fissi per gli attori durante la rappresentazione. Un dato che impressionò il pubblico italiano⁷¹¹. Gli aspetti strettamente scenografici mostrano infine delle analogie con il teatro pirandelliano che varcò l'oceano. Ma in più, il tema sepolcrale dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters rivela con l'opera *Piccola città* un comune interesse per i *Colloqui coi personaggi*, che sono alla base dei *Sei personaggi* o dell'atto unico *All'uscita*⁷¹².

Quanto alla componente fantastica e spiritica, Antonio Illiano ha sottolineato la vicinanza di Pirandello a Capuana dopo il suo ritorno dalla Germania. Il drammaturgo avrebbe assistito a delle sedute spiritiche o a qualche esperimento di pratiche esoteriche che avrebbero ricordato *La casa di Granella* della raccolta *La vita nuda*. Tuttavia, la vita spiritica per Pirandello aveva un significato diverso se pensiamo a *Il fu Mattia Pascal* quando la medium viene colpita dallo schiaffo di Adriano. Qui la vicenda ha un carattere parodico e ironico perché l'al di là non si materializza in quanto Adriano è Mattia. Pirandello utilizza però qualcosa di nuovo rispetto alla

⁷⁰⁹ Copione di scena [WILDER Thornton La piccola città null U\(18\)-D\(8\) Dramma 3a.pdf \(corrierespettacolo.it\)](#).

⁷¹⁰ Comunque, la rappresentazione americana di *Piccola città* si tenne il 22 gennaio del 1938 al MacCarter Theatre, Princeton (New Jersey), mentre in Italia ci fu una messa in scena il 18 aprile del 1939 al Teatro delle Arti di Roma.

⁷¹¹ Teche RAI – Introduzione al programma radiofonico, Invito a teatro: Thornton Wilder – Piccola Città – regia di Andrea Camilleri dell'8 luglio 1971.

⁷¹² *Ibidem*

tradizione del passato, ossia un sistema ironico sconosciuto al tempo. Vale la pena di notare che il libro di Capuana conteneva alcuni passaggi sui fenomeni psichici, sul sonnambulismo, sull'ipnosi e sulla scrittura automatica che potevano molto interessare⁷¹³. Pirandello era a conoscenza dell'esistenza di alcuni manuali americani sullo spiritismo pubblicati nella seconda metà dell'Ottocento che circolavano in Francia e che vengono nominati nel decimo capitolo del *Mattia Pascal*. È in questo senso che si pone in antitesi al positivismo che era alla ricerca dell'oggettività della vita per cui si dovevano superare le imperfezioni e le approssimazioni linguistiche⁷¹⁴.

Tornando al terreno più specifico del cinema, che comunque interagiva con la letteratura e soprattutto col teatro, il soggetto di Pirandello per il film *Acciaio* di Walter Ruttmann del 1933 assunse una veste quasi verista in cui la tecnica del documentario serviva a mostrare le acciaierie di Terni e un mondo popolare quasi ai margini della società. Nel saggio *Riflessi pirandelliani nel cinema di propaganda tedesca. Riefenstahl sulle tracce di Ruttmann*, Domenica Elisa Cicala raccoglie i diversi punti di vista sulla paternità del film. Il primo è di Lucio Lugnani che sembra orientato a credere che la paternità di *Acciaio* sia di Pirandello; invece, Franca Angelini ipotizza che il contributo di Pirandello sia nell'idea fondante del testo, del figlio Stefano per la scrittura. Ma infine per Francesco Càllari il soggetto del film è stato realizzato da Pirandello⁷¹⁵. Oggi la critica sembra d'accordo sull'ipotesi che sia stato lo scrittore siciliano a stendere il soggetto, mentre la sceneggiatura sarebbe da ascrivere al figlio. Il drammaturgo prese le distanze dal film quando la regia venne affidata al direttore tedesco richiedendo e ottenendo che nei titoli di apertura comparisse la scritta «libera interpretazione d'una trama di Luigi Pirandello». Tuttavia, per Giulio Cesare Castello, Ruttmann può aver partecipato alla sceneggiatura del film. Insomma, in questo marasma si capiscono le ragioni per cui lo scrittore avesse deciso di precisare l'entità del suo contributo sostenendo che l'idea dell'ambientazione alle acciaierie di Terni era la sua; ma qualcuno oppone a questa precisazione che si trattava pur sempre di un «soggetto su commissione»⁷¹⁶. La proiezione del film nelle sale cinematografiche fu comunque accompagnata da polemiche e pareri discordanti. I non troppi giudizi positivi provenivano dalla critica vicina al regime fascista.

⁷¹³ Illiano 1978: 242.

⁷¹⁴ Fink 1980: 216–217. Si veda inoltre il saggio di Debora Bellinzani, *Spiriti e misteri nella raccolta "Dal naso la cielo"*, in *Le novelle di Pirandello "raccolte" 2*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 60° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2023, alle pagine 32–33.

⁷¹⁵ Cicala 2011: 201; 204.

⁷¹⁶ Castello 1978: 187.

Pirandello si poteva concentrare sulla dimensione morale perché la macchina svolgeva il compito che avrebbe dovuto fare l'uomo⁷¹⁷. Qui emerge il discorso dei *Sei personaggi* vale a dire la figura del Padre che è forse un imprenditore. In palcoscenico l'uomo si ferma in lunghi dialoghi a parlare delle sue sensazioni e delle sue fragilità. Nonostante tenda alla sanità morale, non riesce in nessun intento perché non siamo arrivati allo stesso sviluppo sociale che il film per un verso o per un altro illustra. Guglielmo Alberti definì la pellicola nella rivista «Scenario» del 1933 un film europeo, per il carattere di leggenda che si sviluppa all'interno di un contesto paesano. Non mancarono nemmeno elogi al lavoro del regista che furono espressi da Luigi Chiarelli ne «Il giornale d'Italia» del 16 aprile 1933⁷¹⁸. Ma fu soprattutto la critica fiancheggiatrice del fascismo che si dimostrò entusiasta del lavoro di Ruttmann forse perché non si doveva parlare male delle acciaierie di Terni. Oltretutto la produzione era stata finanziata dal governo italiano. Insomma, la pellicola aveva avuto un certo impatto sul pubblico. Va comunque segnalato il caso del licenziamento di Mario Soldati, che era stato aiuto regista, dopo che l'influente Margherita Sarfatti, amante del Duce, si era pronunciata nel Consiglio di amministrazione della Cines contro il film⁷¹⁹.

Stefano Pirandello scrisse in una lettera al padre: «Sabato sera andammo alla “prima” di *Acciaio*: applausi con qualche contrasto, pubblico inverosimilmente affollato, impressione diffusa d'un bella cosa mancata, si sentiva dire “peccato che...”. Tutto sommato, un mezzo successo, che però veniva dopo un'attesa enorme – e anche di questo bisogna tener conto»⁷²⁰. Comunque, al di là della critica e delle reazioni del pubblico vale la pena ricordare che il film è tra le prime pellicole sonore prodotte nel nostro paese. Condividiamo sino a un certo punto la scelta di Pirandello di avvicinarsi al cinema esplicitata nelle sue dichiarazioni sul nuovo *medium*, perché sempre egli si era schierato a favore dell'originalità del teatro⁷²¹. Infatti, i suoi lavori erano per un pubblico piuttosto omogeneo e a volte di *élite*, mentre le sale cinematografiche risultavano affollate da persone di diversa estrazione sociale. Lo scrittore presenziò la prima visione tedesca del lavoro sulle acciaierie, svoltasi al cinema Lichtburg di Bochum. Titolo del film in Germania: *Stahl – Arbeit macht glücklich* (*Acciaio – Il lavoro rende*

⁷¹⁷ Teche RAI – RADIO 3 Suite – Cinema – Teatro: conduttore del programma Luca Scarlini del 2017.

⁷¹⁸ Zappulla–Muscarà 2008: 428–429.

⁷¹⁹ Lettera di Emilio Cecchi a Luigi Pirandello, Roma 30 maggio 1933 – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

⁷²⁰ Lettera di Stefano Pirandello, Roma, 17 aprile 1933 – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

⁷²¹ Castello 1978: 185; 186–187.

felici). Ma continuò a prendere le distanze dalle produzioni cinematografiche perché i soggetti da lui scritti non sembravano esistere una volta che si vedeva il film sullo schermo.

Nel film *Dora Nelson* del 1939 (con Assia Noris, Carlo Ninchi, Luigi Cimara, Massimo Girotti), Mario Soldati gira alcune scene in prospettiva «metateatrale», cercando un'alleanza con l'opera *Il giuoco delle parti*. La principessa russa Dora Nelson lascia le prove dopo essersi scontrata con il regista e con il marito, l'industriale Gianni Ferrari, ma è una scusa per vedere il suo amante. Dora ha scambiato l'identità di suo marito con un uomo morto in un incidente ferroviario e ora vive una relazione con un giovane principe russo con cui si incontra nella sua abitazione. Nel film ritroviamo dei frammenti de *Il fu Mattia Pascal* e dei *Sei personaggi* che creano un alone di mistero intorno alla figura di Dora. In più, l'analogia del tema del doppio pirandelliano è presente in questo passaggio documentato dalla sceneggiatura:

Dora Nelson

Pierina, vieni subito in teatro, si gira!
Sono pronta.
(Musica)

Pierina: Quello è il mio vestito e quella è la mia faccia
Vi riconosco, siete Dora Nelson
Anch'io

Dora: Adesso capisco perché non sono venuti a cercami; hanno trovato da sostituirmi.

Pierina: È proprio così.
Sono tutti matti.

Dora: Vi hanno guardata? Non mi rassomigliate per niente. Non siete neanche bella.

Pierina: Mi rincresce per voi.

Dora: Perché?

Pierina: Tutti mi credono Dora Nelson⁷²².
[...]

Sei Personaggi in cerca d'autore

LA PRIMA ATTRICE

Aspetti, mi rimetto il cappello... (*Eseguirà, andando a prendere il suo cappello dall'attaccapanni*).

IL CAPOCOMICO

Ah già, benissimo! – Dunque, lei resta qui a capo chino.

LA FIGLIASTRA

(*divertita*)

Ma se non è vestita di nero!

LA PRIMA ATTRICE

Sarò vestita di nero, e molto più propriamente di lei! (Pirandello 1925: 112).

Nemmeno la componente umoristica pirandelliana è abbandonata dal regista visto che ritroviamo nel film le contraddizioni, le speranze, le paure e l'enigma della verità. Sul set cinematografico, Pierina recita il ruolo assegnato a Dora perché la diva è scappata dal suo amante. Il regista si sofferma alcuni istanti sulla ricerca della verità anche in scena. Infatti, l'incontro tra le due donne nel corridoio dei camerini si può paragonare al momento in cui la Figliastro vede interpretare la sua storia dalla Prima Attrice. Il tema della verità dei *Sei*

⁷²² Trascrizione dei dialoghi (00.30.14 – 00: 30.40).

personaggi discussa in palcoscenico o in *Uno Nessuno Centomila*, dove Gengé si guarda allo specchio per riconoscersi e ritrovare se stesso, viene richiamato da Genina in questo passaggio narrativo, ma ritroviamo l'interrogativo esistenziale anche in altri momenti nel film. Vale la pena anche di citare un adattamento cinematografico del *Mattia Pascal* in *L'homme de nulle part* (1937) di Pierre Chenal, che ha utilizzato la dialettica amara di Pirandello dei *Sei personaggi* e di *Così è (se vi pare)*⁷²³. Chenal realizza una costruzione più realista della vicenda, nonostante tenti di avvicinare il pubblico alla storia incredibile del protagonista.

Strettamente pirandelliano è il film *Rashōmon* del 1950 di Akira Kurosawa che sviluppa il tema della verità. Il film è tutto giocato su due ambientazioni: la prima il bosco dove avvengono lo stupro e il delitto e la morte del samurai mentre la seconda il tempio in cui conosciamo i personaggi, la loro personale visione dei fatti, l'egoismo degli uomini. La vicenda è diventata quasi un mistero tanto che dai racconti non sembra più possibile distinguere tra finzione e realtà. La sceneggiatura del film è avvicinabile all'opera *Così è se (vi pare)* del 1918 e la critica ha voluto notare che lo scrittore nipponico Akutagawa pubblicava nello stesso anno *Nel bosco*. Le tre figure che giudicano le vicende svolgono il ruolo del coro che nell'opera pirandelliana è rappresentato dalla gente del capoluogo di provincia. L'allegoria della verità si materializza col finale nel pianto del bambino che svela l'egoismo degli uomini. L'apprensione dei personaggi è perché tutto si svolge all'interno della «stanza della tortura» dove essi rimangono a parlare sotto una pioggia battente. In definitiva il film incontra nell'approccio dialogico con il mondo dei *Sei personaggi* il problema della realtà e della finzione al fine di mostrare che l'unica realtà è quella che si vive in noi stessi.

In seguito, fu il celebre *Living Theater* a risentire dell'influsso dell'agrigentino, trovando nella sua drammaturgia un modello per la sperimentazione di nuovi linguaggi teatrali. Non meno coinvolto Jacques Rivette, regista di spicco della Nouvelle Vague, interessato al rapporto tra teatro e cinema, quando dimostra di aver studiato la lezione di Pirandello concretizzata nel film *Va savoir* del 2001, ispirato a *Come tu mi vuoi*, dramma teatrale del 1929 scritto per Marta Abba. Ma come fanno i cinefili, l'opera pirandelliana era stata trasposta cinematograficamente da George Fitzmurice con il titolo *As You Desire Me* nel 1932 con l'interpretazione di Greta Garbo, Melvyn Douglas ed Erich Von Stroheim⁷²⁴.

La produzione cinematografica suscita interesse nei lettori che seguono le vicende artistiche di Pirandello fuori d'Italia. Tanto che la rivista «Il dramma», il 1 settembre del 1932,

⁷²³ Castello 1978: 183.

⁷²⁴ Fried 2007: 187–188.

pubblica un breve articolo che informa sulle riduzioni cinematografiche. L'esito finale avrà una ricaduta importante sulla fortuna del drammaturgo che «apparirà in tutti i cinematografi de mondo»⁷²⁵ (v. Appendice 232). Nel saggio *Pirandello and Cinema* del 1998, John C. Barnes ha ricordato che «George Fitzmaurice, converting *Come tu mi vuoi* into *As You Desire Me* without Pirandello's collaboration, imposed another sentimental happy ending on his work; but the playwright nonetheless publicity declared himself pleased not only with having become part of the Metro-Goldwyn-Mayer empire and with the involvement of Greta Garbo but even with the film as whole...(Perhaps part of the reason for his approval was the impenetrable Garbo really was ideally suited to the Pirandellian problem of elusive identity)»⁷²⁶. Pur desiderando di entrare nel mondo della cinematografia a pieno titolo, il suo compito era quello di ispirare, attraverso la parola, l'immagine. E al riguardo, da un lato Antonin Artaud ha trovato nella produzione di Pirandello alcuni spunti per sviluppare nuove linee di drammaturgia, dall'altro lato il *Living Theater* è riuscito a rinnovare anche il linguaggio del drammaturgo. Basti pensare a *Questa sera si recita a soggetto* quando venne messa in scena da Julian Beck a New York nel 1955 con la visione di una compagnia d'avanguardia che prova in una soffitta. Ciò determinò un senso di straniamento molto forte, ragione per cui il pubblico rimane sospeso tra la finzione e la realtà. Il legame con il mondo americano non sembra sciogliersi nemmeno in TV. I *Six Characters in search of an author* furono prodotti per la collana *Hollywood Television Theatre* nel 1976. Il regista Stacy Keach rispettò i caratteri estetico-sociali dell'opera nonostante l'ambientazione fosse diversa rispetto al testo teatrale perché tutto avveniva all'interno di uno studio televisivo e nella sala di registrazione. Sullo sfondo del set compaiono i sei personaggi che sembrano apparizioni mute e astratte, visto che indossano abiti scuri mentre gli altri attori vestono con colori allegri. La parte del capocomico è rappresentata da un vero regista, ossia John Houseman, talentoso nel cinema e nel teatro, che aveva diretto i *Sei personaggi* nel 1961⁷²⁷. Si vede anche una fotografia di Marilyn Monroe, uno dei miti del divismo e della trasgressione americana. Il regista non toglie nulla all'atmosfera cupa e trasgressiva e a volte moraleggiante dell'opera pirandelliana. Tanto che la giovane attrice nel ruolo della Figliastro scoppia in una risata che vuole schernire il Padre per i suoi tentativi di difendersi. La giovane attrice e la Madre sono fortemente drammatiche quando ricordano l'amore della famiglia prima della sua morte e dell'incontro con il Padre⁷²⁸.

⁷²⁵ Ridenti 1932: 3.

⁷²⁶ Barnes 1998: 40.

⁷²⁷ Illiano 1978: 113.

⁷²⁸ La produzione televisiva offre numerosi spunti di riflessioni (Divismo 00: 07:40; l'apparizione dei sei personaggi 00:10:21; l'atteggiamento seduttivo e ironico della Figliastro 00:17:39 – 00:17:39).

Nella sceneggiatura del film *L'infedele* di Liv Ullmann (2000), firmata però in sede di sceneggiatura da Ingmar Bergman, si avverte l'influsso pirandelliano perché i personaggi si sono insinuati nella mente dello scrittore come per l'appunto avveniva nel testo dei *Sei personaggi* del 1921⁷²⁹. Ingmar Bergman descrive il conflitto tra autore e opera che si manifesta nel momento della creazione. Nei *Colloqui coi personaggi* il drammaturgo dissuade qualsiasi personaggio a presentarglisi davanti affinché scriva su di lui o sulla sua vita, ma sa bene che sarà impossibile perché è uno scrittore e la fantasia continuerà a parlargli⁷³⁰. Ugualmente Bergman incontra una figura femminile che chiamerà Marianne Fogler, come una nota attrice di teatro, perché le parole della donna lo ispireranno nella scrittura teatrale. E in fatto, la descrizione del momento della creazione è paragonabile alle parole di Pirandello sugli scrupoli della fantasia dei *Sei personaggi*:

[...] *La sorpresa di quei poveri attori d'una Compagnia drammatica che stan provando, di giorno, una commedia su un palcoscenico sgombro di quinte e di scene; sorpresa e incredulità, nel vedersi apparir davanti quei sei personaggi che s'annunziano per tali in cerca d'un autore* [...] (Pirandello 1925: 13).

Qui, riusciamo a cogliere il confine tra realtà e vita artistica nella rappresentazione tra il Padre, la Madre, la Figliastro e il capocomico, mentre il giovinetto e la bambina sono in una condizione di estraneità perché non parleranno. L'epifania della Figliastro che si trova davanti a lui richiama la figura di Marianne che racconta la storia del suo tradimento al marito Markus, direttore d'orchestra, con il regista David⁷³¹. Infine, si potrà concludere che i *Sei personaggi* abbiano in sé un'anima a carattere cinematografico. In essa si nota la simultaneità della vicenda familiare in palcoscenico con un intreccio di sequenze narrative che hanno permesso di articolare la storia favorendo quella forte trasversalità con il cinema. Con la sua mente artistica incline a sperimentare più generi letterari (i personaggi entrano ed escono come in una serie di stanze), nonostante il contraddittorio atteggiamento verso il cinema, Pirandello sarà sempre più interessato a transcodificare opere filmiche nelle sue opere letterarie. Rino Caputo trova un riferimento esplicito ai *Sei personaggi* negli ultimi momenti della pellicola *Magnifica presenza* 2012 di Ferzan Özpetek, girato al Teatro Valle di Roma, dove fu messa in scena per la prima volta l'opera pirandelliana⁷³².

⁷²⁹ Vincis 2011: 232; 235.

⁷³⁰ Il personaggio di Marianne, che parla al drammaturgo, gli suggerisce la scrittura di una storia (HD 00:00:47 – 00:42:16 – 00:45:23).

⁷³¹ Vincis 2011: 232–233; 235.

⁷³² Giulio 2021: 14–15.

IV.5. *La Compagnia d'Arte e gli allestimenti*

Pirandello si impegnò a fondare il Teatro d'Arte con propositi non strettamente finanziari ma piuttosto artistici. Le sue intenzioni sono piuttosto palesi nelle didascalie che indicano l'intenzione a tradurre il testo in avvenimento culturale per il teatro⁷³³. Il «Teatro d'Arte», nato sotto la spinta di Stefano Pirandello, Orio Vergani e Massimo Bontempelli intendeva proporre al pubblico italiano delle alternative al varietà, all'avanguardia futurista e ai repertori d'oltralpe⁷³⁴. Non a caso, i *Sei personaggi* rappresentano una parodia delle consuetudini del teatro, che utilizzava, spesso, lo stesso repertorio oppure un repertorio straniero. L'interesse dei soci fondatori era quello di favorire le rappresentazioni delle opere dei partecipanti del «Teatro D'Arte» o «Teatro degli Undici» (o dei Dodici) o «Teatrino di Pirandello». La compagnia sperava che partecipasse, anche lui, Luigi Pirandello come consigliere, ma il drammaturgo entrò a far parte della Compagnia degli Undici, poi Teatro d'Arte di Roma, come autore e, soprattutto, come *metteur en scène* e capocomico: un'impresa incoraggiata dal figlio Stefano e da Orio Vergani, che trova una eco nel «Journal de Genève» dove era arrivata la *tournee* della compagine teatrale. Gli scrittori e attori che fanno parte della compagnia sono: Pirandello, Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Silvio d'Amico, Stefano Landi, l'attore Lamberto Picasso, Giuseppe Prezzolini e Cesare Giulio Viola⁷³⁵, Egisto Olivieri, Gino Cervi, Jone Morino, Enzo Biliotti e Marta Abba.

Il «Corriere teatrale» del 1925 ricorda la Abba come giovane rivelazione del teatro nel dramma *Il gabbiano* di Anton Pavlovič Čechov nella compagnia di Talli⁷³⁶. Il successo è talmente clamoroso da indurre Marco Praga a definirla una delle poche attrici «mature» per un ruolo importante. L'attrice aveva già interpretato l'opera pirandelliana pur non conoscendo il Maestro ancora di persona in *Ma non è una cosa seria*, trovandola «facile» da recitare. Prima che fosse assunta dalla sua compagnia, il drammaturgo inviò all'attrice due copioni a che scegliesse quello da recitare onde saggiare le sue capacità interpretative (fig. 22). La Abba optò per *Nostra Dea* di Bontempelli che era l'opera fortunatamente preferita dal drammaturgo. Così si creò tra i due un'intesa che portò l'attrice a essere una delle interpreti preferite dallo scrittore. Pirandello vedeva nell'aspetto fisico della donna, ossia negli occhi e nelle mani e nelle parti del corpo, il ritratto della sua interiorità. E gli occhi e le mani si vedono bene quando l'attrice

⁷³³ Borsellino 2000: 97–99.

⁷³⁴ Costa 1978: 71.

⁷³⁵ Anonimo 1925 (6).

⁷³⁶ Anonimo 1925 (4).

indossa abiti neri di scena. La considerazione che Pirandello ha del corpo si avvicina alle teorie di Stanislavskij per il fatto che l'interpretazione dell'attore richiama il gesto e l'espressione del volto. L'opera dello scrittore siciliano tenta appunto di identificare il personaggio con l'interprete, e per quanto questo non avvenga, i personaggi divengono tali nel momento in cui, recitando il loro ruolo, cioè la loro vita, passano alla dimensione dell'attore.

Il 1° gennaio del 1927, la rivista «Teatro» pubblica una fotografia di Marta Abba che oggi si ritrova in diverse monografie (v. Appendice 173). Il 14 gennaio, al Teatro Eden, lei avrebbe debuttato nello spettacolo *Diana e la Tuda* e l'articolo funge da lancio promozionale per la messa in scena. Intanto la Compagnia d'Arte assume il nome di Compagnia del Teatro Argentina: presso lo stesso teatro va in scena, il 28 aprile, la prima de *L'amica delle mogli*⁷³⁷.

All'incontrario Ruggero Ruggeri diventò una stella dello spettacolo, lavorando sia per il cinema, sia per il teatro. La rivista «Teatro» dedica all'attore un servizio nel mese di ottobre del 1926 dove sono pubblicate alcune fotografie per sottolineare le tappe fondamentali della sua carriera d'attore (v. Appendice 140). Nel 1921 Ruggeri è uno degli interpreti più importanti del teatro italiano e la redazione pubblica una foto di scena della *Sly* di Gioacchino Forzano con cui ottiene grande successo. Così, il drammaturgo propone all'attore fanese di interpretare *l'Enrico IV* a Londra e Parigi, che ottenne ugualmente molto successo. Dietro alla richiesta di Pirandello si nascondevano, però, anche altre intenzioni, ossia limitare i compiti di Lamberto Picasso che era il Primo Attore, vicedirettore insieme a Orio Vergani e cofondatore della compagnia, favorendo l'ingresso di Ruggeri, ammirato dai pubblici internazionali, e questo affinché Mussolini elargisse aiuti finanziari. E infatti, l'interpretazione dell'attore fanese a Londra desta l'interesse della critica per la sua gestualità, mentre a Parigi, il suo lavoro è accolto con entusiasmo dopo le critiche rivolte a Pitoëff per lo stesso personaggio che interpretò in chiave simbolista la stessa opera⁷³⁸.

In Italia il teatro era formato da due realtà diverse. La prima era costituita dalle compagnie di giro più affermate che puntavano molto sulla recitazione degli attori più importanti, e che per la loro natura rappresentavano il solito repertorio teatrale. La seconda era nata con l'intento sperimentale il cui emblema era l'eccezionalità del repertorio tanto che si tendeva a rappresentare testi letterari a volte confusi. Basti pensare al teatro di Bragaglia a Roma che cercava di sopperire alla scarsità delle risorse con attori dilettanti o esordienti e testi non sempre regolari. La Compagnia d'Arte non aderiva né all'uno né all'altro tipo perché cercava

⁷³⁷ Trevisan 2018: 23;39; 40.

⁷³⁸ Camaldo, Albarosa: <http://memoria-attori.amati.unifi.it> (2011).

di svecchiare le formule del teatro, arrivare in realtà regionali e periferiche dove la critica e il pubblico potessero comprendere gli aspetti innovativi delle sue opere⁷³⁹. Insomma, malgrado la sperimentazione teatrale in Italia non fosse frequente, la nascita dei teatri d'arte, come quello della sala Azzurra di Milano e degli Odescalchi di Roma, diretto da Pirandello, favorivano l'innovazione e la sperimentazione dei linguaggi scenici. Ciò fu importante per dare nuova linfa alla scrittura drammaturgica dato che i teatri comuni consideravano fuori dalla loro portata la messa in scena di opere moderne, spesso appannaggio degli attori. Giulio Caprin sostiene che le nuove teorie sulla messa in scena avrebbero disturbato lo spettatore e alterato la natura dell'opera rappresentata⁷⁴⁰ (v. Appendice 47). Per questo Luigi e Stefano Pirandello lessero centinaia di copioni il primo anno per formare un cartellone del Teatro Odescalchi e scegliere un repertorio che potesse richiamare un pubblico sempre più numeroso. Anche nel ruolo di regista, Pirandello non si contraddisse, rimanendo fedele ai principi esposti nel 1908 nel saggio *Illustratori, Attori e Traduttori*:

Più l'artista è valente, più vede ed esprime in un modo suo proprio e particolare⁷⁴¹.

Pirandello fece diverse audizioni per trovare gli attori giusti per la nuova esperienza che doveva essere completamente diversa dal passato. Ora non si trovava più d'accordo con la pantomima di Angelo Musco che spesso traduceva soggettivamente l'opera come era avvenuto per la messa in scena de *La giara*. Dall'idea originaria di scritturare attori e attrici affermati Pirandello fu distolto da una recensione firmata da Praga che elogiava l'interpretazione di Marta Abba nel *Gabbiano* di Čechov. L'attrice aveva lavorato per la compagnia di Virgilio Talli. Dopo il provino, come s'è detto, le fu assegnata una parte per la messa in scena di *Nostra Dea* di Bontempelli. Invece, per i *Sei personaggi* il drammaturgo scelse Lamberto Picasso perché la sua recitazione era priva di retorica e quindi diversa da quella degli attori che solcavano i palcoscenici in quegli anni. A Londra e a Parigi il ruolo del Padre fu però assegnato a Ruggero Ruggeri, mentre a Berlino ricomparve Picasso. A Luigi, inoltre, sembrò che Egisto Olivieri riuscisse a dare voce alle sue radici siciliane in scena. Nell'intervista *Pirandello Rinnovatore del teatro drammatico* del 2 giugno 1961, Guido Salvini ricorda che il drammaturgo cercava di dare l'intonazione giusta al testo in teatro, utilizzando anche l'intonazione siciliana esigeva una

⁷³⁹ Teche RAI – programma radiofonico del 1961.

⁷⁴⁰ Caprin 1925: 59.

⁷⁴¹ Pirandello 2006 (2): 641.

recitazione realistica e rispettosa delle indicazioni registiche che prevedevano il passaggio dalla platea al palcoscenico attraverso la scaletta⁷⁴².

L'attività ebbe inizio il 2 aprile del 1925, presso la sala del Teatro Odescalchi, ristrutturata per l'occasione sotto la direzione di Virgilio Marchi, che lavorò sia come architetto, sia come scenografo degli allestimenti. Il teatro venne inaugurato con un nuovo lavoro di Pirandello, la *Sagra del Signore della Nave*, insieme all'opera *Gli dèi della montagna* di Lord Dunsany. L'Odescalchi non ebbe vita lunga perché rimase in funzione solo per alcuni mesi, dal 2 aprile al 3 giugno 1925 (fig. 21); come si può riscontrare dalla *Cronologia dei "Sei personaggi" in Italia, Londra, Parigi e in altri teatri* riportata nel cap. IV.19 di questa tesi. L'associazione non riuscì a reggere le spese, nonostante l'interessamento di Mussolini a che l'organizzazione del teatro pirandelliano funzionasse. Così il Teatro d'Arte divenne una compagnia che incominciò a girare l'Europa con un repertorio vario di opere sia pirandelliane, sia di altri drammaturghi⁷⁴³. Giuseppe Mormino osservava che «Luigi Pirandello ha realizzato nella capitale d'Italia quel teatro d'arte al quale da anni attendevano gli sforzi di vividi ingegni senza peraltro ottenere, prima d'adesso apprezzabili risultati. Il Teatro Odescalchi non è ancora terminato: mancano varie rifiniture alle quali si lavora tutti i giorni. Tuttavia, la sera del 3 aprile si è potuto ammirare una piccola sala di originali e fresche linee architettoniche, un locale bello e aristocratico che riuniva le personalità più rappresentative dell'arte e della aristocrazia»⁷⁴⁴.

Il drammaturgo intendeva sviluppare scenicamente temi moderni che rappresentassero il conflitto interiore dell'uomo contemporaneo. A lui toccò l'importante compito di scegliere il repertorio tra opere italiane e straniere per la ragione che la letteratura drammaturgica era sottoposta a contaminazioni e ibridazione al fine di incontrare il favore del pubblico. La critica teatrale si divideva davanti alla scelta di un nuovo stile. Dall'altro canto il teatro, che si basava «essenzialmente sulle vecchie formule sceniche», ricercava nuovi repertori da proporre al pubblico⁷⁴⁵. Pirandello aveva dimostrato capacità di gestire i rapporti con i capocomici Dario Niccodemi, Virgilio Talli e tutta una creatività cui seguì la fondazione della Compagnia d'Arte a Roma nel 1925⁷⁴⁶. Infine Pirandello si dimostrò impresario capace di dare un contributo importante all'internazionalizzazione del teatro italiano.

⁷⁴² Teche RAI – programma radiofonico del 1961.

⁷⁴³ Pupino 2011: 55.

⁷⁴⁴ Mormino 1925 – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, Fondo Eredi Stefano Pirandello, inv. 5396.

⁷⁴⁵ S.L.B. 1925.

⁷⁴⁶ D'Amico, Tinterri 1987: 393.

Dopo aver visto diversi spazi teatrali, la compagnia scelse come sede il «Teatro degli Indipendenti» (v. Appendice 50). L'associazione si era autotassata per riammodernare il Palazzo degli Odescalchi. Inoltre, all'inaugurazione intervenne un pubblico di intellettuali che si era adunato nelle eleganti sale dell'edificio. Del resto, Mussolini in qualità di Presidente del Consiglio si era compiaciuto di aver sostenuto la donazione al T.A.R.⁷⁴⁷. Le cronache teatrali ricordano la presenza a teatro di Mussolini fra i partecipanti più importanti allo spettacolo⁷⁴⁸, e lui manifestò la sua ammirazione per il drammaturgo (v. Appendice 51). La sua presenza alla prima serata all'Odescalchi è ricordata anche dal giornale francese «Comoedia» del 4 aprile 1925. Anche il giornale «New York Herald Tribune» del 1925 segnala l'evento inaugurale della compagnia come un «playhouse in keeping with modern artistic conception»⁷⁴⁹. E il critico francese Paul Achard riporta la notizia del Teatro d'Arte e scrive: «inauguré le fameux *Théâtre d'Art* [...]. Pirandello choisira les pièces et les montera mais en principe ne se jouera pas *lui-même*. *Et c'est un bel exemple*»⁷⁵⁰. In un foglietto conservato presso la Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento si legge che il Teatro d'Arte chiese un preventivo di centomila lire. Per i primi lavori dell'arch. Marchi venne richiesto sostegno economico pari al valore di 180.000 lire⁷⁵¹.

Nelle rappresentazioni Pirandello scarnificava umoristicamente il divismo degli attori per far sì che da un lato superassero la scelta dei ruoli, dall'altro si affermasse l'interdipendenza tra l'opera e la recitazione. Il conflitto tra divo e attore appariva a volte insormontabile perché i personaggi erano nati dalla fantasia dell'autore ma erano interpreti del mondo moderno⁷⁵². Nel repertorio della Compagnia d'Arte sono rappresentate alcune novità di autori fino a quel momento sconosciuti come Dunsany che rinnovava le vecchie formule del teatro. Del drammaturgo irlandese troviamo *Una notte in taverna*. Occorre, anche, dire che la Compagnia d'Arte porterà alla ribalta lavori francesi non ancora rappresentati in Francia come *Poucette* di Vildrac, *Le mariage de Monsieur Letrouadec* di Jules Romains mentre Jean Cocteau sarà rappresentato con la commedia *Gli sposini della torre Eiffel*. Non mancarono nemmeno autori del teatro moderno spagnolo e americano: *Il Signor di Pigmaliione* di Jacinto Giacinto Grau (mai rappresentato in alcun paese), *El pedigree* di Ricardo Baroja, *Ideale* di Martínez Sierra, *La scimmia villosa* di Eugene O'Neil. In ambito italiano, invece, troviamo un lavoro di

⁷⁴⁷ Tieri 1926.

⁷⁴⁸ Vice 1925.

⁷⁴⁹ Anonimo 1925 (3).

⁷⁵⁰ Achard 1925.

⁷⁵¹ Pro-memoria di Stefano Pirandello – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 5119.

⁷⁵² Taffon 2014: 241–246.

Massimo Bontempelli, di cui tuttavia l'autore non aveva definito il titolo; *Lucrezia*, tragedia di Giovanni Cavicchioli; *Il minimo per vivere* di Stefano Landi; *Il bagaglio dello scettico* di Umberto Fracchia; *Il calzolaio di Messina* di Alessandro De Stefani, *Paulette* di Eugenio Giovannetti, *L'amore dei fanciulli* di un giovane drammaturgo⁷⁵³. Questa varietà di temi e generi teatrali intendeva superare il ripetitivo repertorio che le compagnie più grandi e le più piccole interpretavano nei teatri italiani.

I primi spettacoli furono allestiti al Teatro degli Odescalchi. Nel Contratto di prestazione d'opera artistica della Compagnia del Teatro d'Arte del 1925 si trova scritto: art. 2 e) che gli attori dovevano vestire del proprio in tutte le produzioni moderne; f) vestire sempre con molta proprietà e truccarsi in perfetta armonia col carattere del personaggio che rappresenta, in tutte le produzioni⁷⁵⁴. La descrizione di Umberto Fracchia della ristrutturazione è interessante:

Il Teatro dei Dodici, che si chiamerà forse semplicemente Teatro Odescalchi, dal principesco palazzo dove avrà la sua sede [...]. Un giovane architetto di grande valore, il Marchi, sta già trasformando la sala del Teatro dei Piccoli per renderla adatta ai nuovi bisogni. Il nostro teatro sarà capace di oltre trecento posti. È stata costruita una grande galleria; è stata scavata la platea e si è abbassato di molto il livello del palcoscenico. La sala avrà una configurazione completamente nuova⁷⁵⁵.

L'azione scenica, che è il momento in cui vive il testo, è pensata da Marchi, tenendo in considerazione tutto lo spazio del teatro:

Sfruttando ogni possibilità si è riusciti a disporre di un palcoscenico ampio quanto quello del teatro Valle, e tale palcoscenico, in virtù di un'originale trovata, sarà messo in comunicazione con la platea mediante due scale mobili che, variamente disposte secondo gli spettacoli, daranno alla ribalta un vario aspetto. Ed è appunto su quel palcoscenico che dovrà realizzarsi l'intento maggiore di Pirandello, cioè la creazione di spettacoli che raggiungono la massima perfezione scenica modernamente raggiungibile, quale, salvo rarissimi casi eccezionali, non è mai stata vista in Italia⁷⁵⁶.

E ancora viene detto da Fausto Maria Martini:

[...] lo spirito modernissimo e aperto ad ogni voce degna di essere ascoltato, di Luigi Pirandello, dà garanzia di un chiaroveggente eclettismo⁷⁵⁷.

⁷⁵³ Gibertini 1924.

⁷⁵⁴ D'Amico, Tinterri 1987: 21.

⁷⁵⁵ Fracchia 1924.

⁷⁵⁶ Gibertini 1924.

⁷⁵⁷ Martini 1925.

L'inaugurazione del Teatro d'Arte rappresenta «nuove possibilità» per la compagnia pirandelliana per usare le parole di Tilgher in «Rassegna Italiana» del 1925. Il critico ha un'idea piuttosto chiara del teatro pirandelliano perché scrive: «Egli ritorna, sembra, alle sue prime origini verghiane, ritorna al mondo dialettale e folkloristico delle sue prime novelle, ma l'acido violento del suo umorismo, lo scioglie da ogni elemento particolaristico e locale e lo sublima in visione universalmente umana»⁷⁵⁸.

La messa in scena trovò approvazione persino in alcuni giornali e ci fu il plauso del pubblico romano per la scenografia dato il forte impatto visivo. Il recensore scrive in «Comoedia» del 15 aprile del 1925: «La recitazione fu animata da giuochi di luce e le innovazioni sceniche di carattere quasi futurista - se vogliamo esser meno arditì - di derivazione russa»⁷⁵⁹. Diverso, invece, è l'atteggiamento di Pirandello regista perché reinterpreta le regole della recitazione da lui stesso indicate nelle sue didascalie per adattarle alle scenografie inventate da Marchi⁷⁶⁰.

Nella messa in scena dei *Sei personaggi* in Germania di Max Reinhardt nel 1924, il direttore-capocomico entra in sala e invita gli spettatori ad andarsene per non disturbare le prove (l'anno successivo Pirandello avrebbe messo in scena a Berlino lo stesso spettacolo, ma la sua regia suscitò reazioni molto diverse). Comunque, sebbene l'attore svolgesse un ruolo importante nella rappresentazione di Reinhardt, l'interesse maggiore del regista tedesco era per un linguaggio compreso in uno spazio teatrale non convenzionale e ridefinito da accorgimenti tecnici. Però le soluzioni del Deutsches Theater adottate furono dal drammaturgo ripensate scenicamente in seguito⁷⁶¹. Tutto ciò in funzione di un nuovo rapporto con il pubblico, trasferendo una parte della messa in scena dal palcoscenico all'Auditorium. A Berlino, la versione di Pirandello venne definita «primitiva», nonostante la recitazione degli attori fosse più intensa. Lo stesso accadde a Vienna dove l'adattamento scenico non fu accolto calorosamente⁷⁶². Infatti, Pirandello ha divergenze di idee con il mondo teatrale di area germanica riguardo al carattere del suo teatro e ai tentativi di andare contro corrente al fine di non uniformarsi con il «vecchio mondo»⁷⁶³. In proposito, si ricorda che il «Corriere della Sera», il 19 aprile 1924, aveva pubblicato una breve notizia pervenuta dalla direzione del Teatro

⁷⁵⁸ Tilgher 1925.

⁷⁵⁹ Anonimo 1925 (5) – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, Fondo Eredi Stefano Pirandello inv. 5396.

⁷⁶⁰ Ciro 1986: 37.

⁷⁶¹ Sinisi, Innamorati 2003: 204.

⁷⁶² Foradini 1987: 54.

⁷⁶³ Anonimo 1925 (35).

Raimundtheater dove si confermava l'interesse per il lavoro del drammaturgo e il successo ottenuto grazie alle rappresentazioni del testo tradotto in tedesco. Pertanto, la direzione conferma che mai il teatro «ebbe con una commedia di maggior successo» contrariamente a quanto invece raccontava lo scrittore⁷⁶⁴ (v. Appendice 42). La tournée di Pirandello ottenne in Germania anche esiti positivi che furono ricordati anche dalla stampa. A Francoforte le recite riscossero un grandissimo successo. Il giornale l'«Impero» riportò i «ritratti» dei principali attori della compagnia.

Le suggestioni del teatro russo, che si innescavano tra testo e recitazione, sono palesi nell'assegnazione dei ruoli agli Attori della compagnia da parte del capocomico. Le critiche più recenti hanno spiegato questo aspetto con la presenza dell'influsso del pensiero di Konstantin S. Stanislavskij il quale cercava di amplificare le emozioni del testo con le emozioni del personaggio che era interpretato dall'attore⁷⁶⁵. Ne «L'Italia che scrive» Alberto Neppi ricorda che: «senza negare l'impossibilità teorica di un completo annullamento della personalità dell'attore o di una perfetta fusione tra lui e il poeta», non si sarebbe affermata l'importanza o la centralità dell'opera pirandelliana⁷⁶⁶ (v. Appendice 121). In tal senso, nell'articolo si ricorda che Silvio d'Amico rimarcava il diritto del poeta di essere rappresentato a teatro secondo le intenzioni, senza stravolgere il lavoro drammaturgico.

Come ebbe a dire nell'intervista al quotidiano «La Tribuna», Pirandello era interessato ai lavori di Nikolaj Evrèinov, un autore sconosciuto in Italia della cui diffusione divenne promotore tramite la Compagnia d'Arte. Tanto che Gramsci pubblicò nei *Quaderni del carcere* una nota sull'influsso di questo drammaturgo sull'opera pirandelliana che consentì di farlo approdare verso una nuova concezione del rapporto testo e attore. Inoltre, la Compagnia d'Arte nel 1925 mise in scena *Ciò che più importa* di Evrèinov dai caratteri illusionistici⁷⁶⁷. La continuità con l'opera del regista russo è evidente in *Sagra del Signore della Nave* dove l'ipotesi di teatralismo della natura è in chiave magica. Lo spettacolo, tuttavia, delle scene primitive e animalesche della saga ricordava anche l'ambiente verghiano⁷⁶⁸. La natura svolgeva una funzione specifica con il pubblico dato che l'idea del «monodramma» intensificava la percezione soggettiva della realtà dei personaggi⁷⁶⁹. La componente magica vi ha una funzione miracolistica come avviene nella *Nuova Colonia* del 1926 e nel *Lazzaro* del 1929 dove compare

⁷⁶⁴ Anonimo 1924 (3).

⁷⁶⁵ Guerrieri 2004: 19–25.

⁷⁶⁶ Neppi 1926: 93.

⁷⁶⁷ Borsellino 1991: 102.

⁷⁶⁸ Marmino 1925.

⁷⁶⁹ Borsellino 1991: 102.

il mito religioso che vanta, però, un precedente nella commedia *Così è (se vi pare)* del 1925 dal finale enigmatico quando Lina o Giulia svelano la verità.

Ma come s'è rilevato, l'interesse per il teatro russo, che vede alcune convergenze con l'opera pirandelliana, consentì al drammaturgo di creare un nuovo rapporto con il teatro. Da un lato le critiche che egli muove al teatro italiano, sono presenti nei dialoghi, dall'altro lato l'eccessiva dinamicità crea forse delle forme inconsistenti e mutevoli come avvenne negli Stati Uniti. Nell'articolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, comparso nel «Corriere della Sera» il 16 giugno 1929, lo scrittore discute l'idea di movimento come «una conquista dello spirito. Abatterle, vive, per il gusto di sostituir loro altre forme nuove, è un delitto, è sopprimere un'espressione dello spirito»⁷⁷⁰. Questo era stato esposto nella Prefazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* dove si considera lo sviluppo del personaggio anche al di fuori del teatro visto che gli attori cercano un autore in scena, fino a quando le loro parole non si dissolvono nei giochi di buio e di luce nella fissità dell'illuminazione. Attraverso il capocomico, il drammaturgo incomincia a definire un teatro di regia che fornisca le indicazioni sulla recitazione per far sì che si possa realizzare un *Tableau vivant* davanti al pubblico⁷⁷¹. La figura dell'attore diventa sempre più importante visto che l'agrigentino intende fare emergere la specialità del suo lavoro in certe situazioni⁷⁷². Alonge osserva che le suggestioni innescate da Pitoëff erano dirette a rinforzare il polo dei personaggi che richiedeva, «per ragioni di equilibrio, un rinforzamento della presenza degli attori, al fine di non rendere troppo schiacciati i primi rispetto ai secondi»⁷⁷³. Il suggeritore diventa quasi una comparsa: «non si leggono le didascalie perché non fanno parte di diritto della scrittura drammaturgica, sono un'intrusione dell'autore nel campo specifico attoriale»⁷⁷⁴. Dietro le quinte, tuttavia, c'era Pirandello con in mano il copione quando l'attore aveva qualche incertezza.

⁷⁷⁰ Pirandello 1929.

⁷⁷¹ Ciarletta 1937.

⁷⁷² Ivi, p. 16.

⁷⁷³ Ivi, p. 19.

⁷⁷⁴ Alonge 1993: 15.

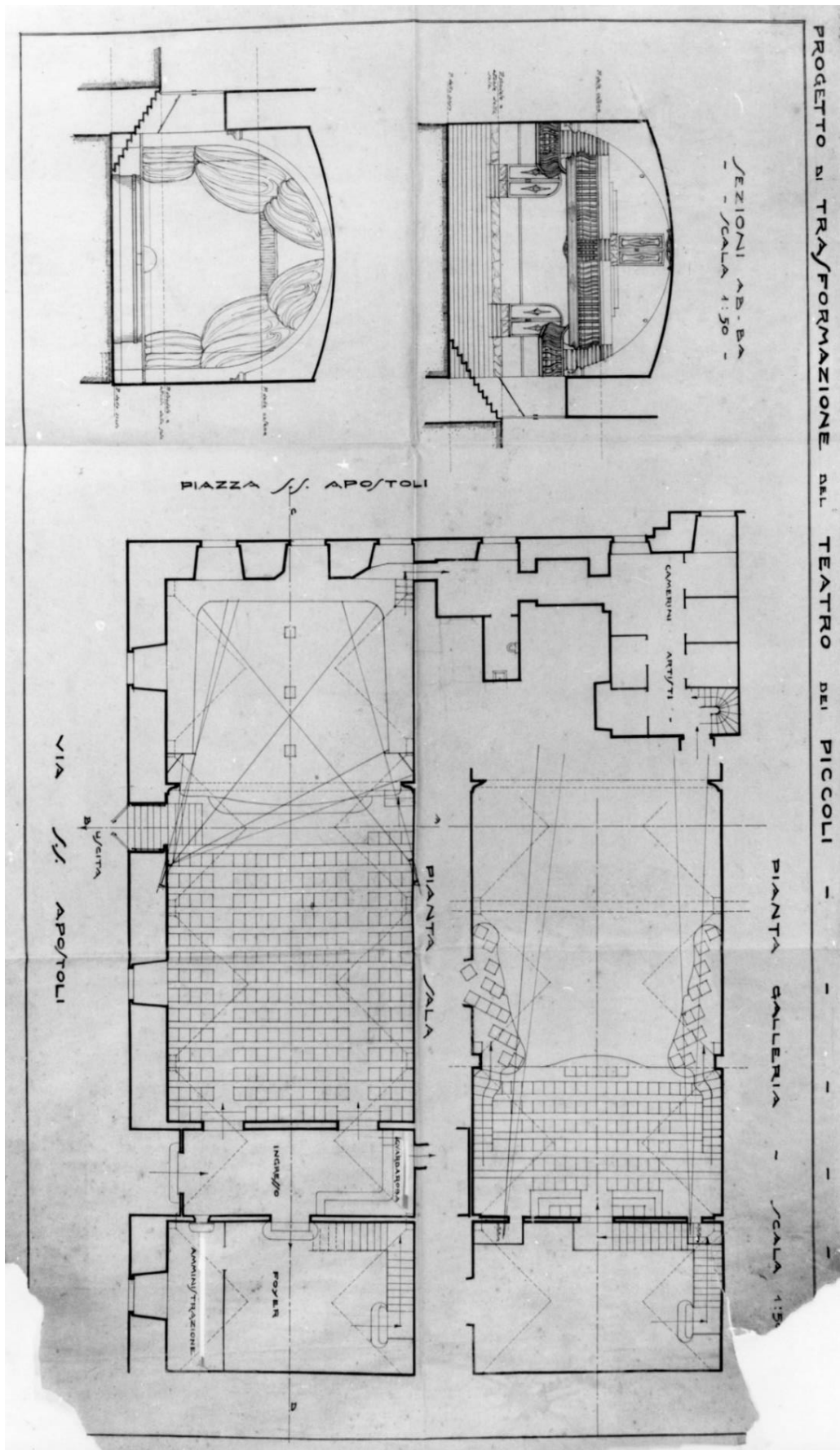


Figura 21. Pianta del Teatro Odescalchi: 221 posti e 127 in balconata. Museo dell'Attore di Genova.



Figura 22. Ritratto di Marta Abba anni Venti. Istituto Pirandelliano di Roma.

IV.6. Il modernismo e la fama europea di Pirandello

Le voci della critica dal 1925 al 1928 sottolineano le novità dell'allestimento e della regia di Pirandello, e i quotidiani raccontano l'interesse degli impresari e del pubblico entusiasta dell'arrivo della Compagnia d'Arte. Salvo qualche eccezione, nelle città dove Niccodemi aveva rappresentato i *Sei personaggi* tra il 1921 e 1922, le recensioni non furono numerose, pertanto i giornali informano sugli appuntamenti nelle rubriche di teatro. La critica di questi anni era impreparata alle novità che le compagnie proponevano. Alfredo De Donno osserva in «Teatro» del maggio 1925 che «non esiste invece una critica teatrale che possa esercitare una influenza positiva sul teatro, che per lo sviluppo odierno non può materialmente scindersi, scomporsi nel suo duplice aspetto di arte e di industria»⁷⁷⁵.

Anche Pirandello avverte questa mancanza nelle recensioni contemporanee. La stampa degli anni '20 spesso non aveva delle conoscenze specifiche per riconoscere la complessità culturale del teatro. Il che induce alla riflessione che un critico che non sia un erudito dell'interprete e più colto del pubblico non sarebbe più un critico, ma uno del pubblico soltanto, chiamato a dare su di un giornale il resoconto dello spettacolo cui abbia assistito.

E però la fortuna del drammaturgo siciliano è da ricercarsi nelle *tournées* che lo impegnarono per quasi quattro anni. Dalla cronologia degli spettacoli, risulta che la Compagnia d'Arte si presentò in città italiane e straniere. Ciò significa che i *Sei personaggi* furono visti da un pubblico eterogeneo. Si pensi alle performances a Buenos Aires, in Brasile, o in Sicilia e persino a Canicattì. È la notorietà delle commedie in Europa e la traduzione delle opere di Pirandello che spingono Arthur Livingston a chiedere le condizioni per una *tournee* negli Stati Uniti. Lo scrittore agrigentino lo ragguaglia sul repertorio già recitato dalla sua compagnia e cerca di assicurarlo sulla validità del ciclo delle commedie, invitandolo a riprendere i giornali inglesi che aveva recensito le recite al New Oxford Theatre⁷⁷⁶. In una lettera a Livingston del 1927, Pirandello lo informa sulle sue intenzioni di toccare con la Compagnia d'Arte gli Stati Uniti per poi andare a Cuba, nel Messico, a Lima, a Valparaiso, a Santiago del Cile e a Buenos Aires e Montevideo. «Per New York credo che l'impresario Palmer... stia per rivolgersi a Moris-Gest. Ne parlo a lei per tenerla informata anche di questo»⁷⁷⁷. Infatti, lo spettacolo è prodotto per «pubblici» diversi che percepiscono con sensibilità i temi pirandelliani, la recitazione e la scenografia (fig. 23).

⁷⁷⁵ De Donno 1925: 1.

⁷⁷⁶ Luigi Pirandello a Arthur Livingston da Milano, il 7 maggio 1926.

⁷⁷⁷ Lettera di Luigi Pirandello a Arthur Livingston da Napoli, il 9 ottobre 1927.

Nelle pagine dei quotidiani nazionali o locali, lo spettacolo è dunque recensito da voci discordanti, con la critica che si divide tra fautori del nuovo linguaggio e censori della modernità. Il *battage* giornalistico favorisce la notorietà dello scrittore siciliano, non solo per le sue qualità di drammaturgo, ma anche per la sua appartenenza politica. In ogni caso era la natura stessa del dramma pirandelliano, e della idea di teatro che esso sottintendeva, non solo ad essere messa alla prova ogni volta che esso andava in scena ma a determinare uno sviluppo anche della stessa testualità ad ogni singola recita. Il che fa del resoconto minuzioso e persino troppo attento e puntiglioso di ogni rappresentazione, così come essa ci è descritta da qualsiasi recensore e commentatore in Italia oppure all'estero, una sorta di racconto del crescere e insieme del trasformarsi dei *Sei personaggi* nell'impatto col pubblico, referente non dissociabile dalla natura della scena moderna che Pirandello aveva ampiamente contribuito a formare.

Le critiche teatrali sono riferibili al pensiero di Pirandello e alla formazione degli attori sull'interpretazione del testo così come era stato scritto. Sicché la recitazione sottintende un aspetto specifico della ricezione che il drammaturgo aveva previsto. L'idea di raccontare la storia, seguendo i dettami della scrittura, poteva rappresentare un sistema di comunicazione efficace. Nelle città con una tradizione aperta ad es. al melodramma, come Livorno o Vicenza, la recitazione era stimata quando le battute erano scandite e ben pronunciate (o quasi declamate!). Qui, è naturale domandarsi se il teatro sia più legato alla lirica che alla prosa. Nei due generi la recitazione è diversa e richiede che il pubblico si orienti diversamente verso lo spettacolo. Ciò apre altre due considerazioni importanti. La prima è l'adattamento del testo a teatri di dimensioni e con una profondità di palcoscenico che potevano creare dei problemi al capocomico. I teatri di tradizione ospitavano spesso repertori di lirica ed erano più grandi perché accoglievano compagnie numerose. Pirandello indica agli attori delle azioni da eseguire in platea e in palcoscenico nei *Sei personaggi* e in *Ciascuno a suo modo*. La seconda considerazione è legata alle variazioni che produce la recitazione degli attori. I recensori riportano delle considerazioni sulla pronuncia e sulla intonazione delle parole che avevano interessato probabilmente lo scrittore prima delle diverse ristampe del testo.

Il lavoro di Pirandello è accompagnato anche da consensi sulla scenografia notata dal pubblico e dalla critica. Andrea Camilleri fa riferimento, in un suo contributo critico ai nomi di scenografi e pittori che avevano collaborato con lo scrittore siciliano. Questo suggerisce un legame particolare tra letteratura e pittura che si è intensificato grazie al teatro. Nel repertorio troviamo però anche la musica: il 28 aprile 1925 viene rappresentata a Roma al Teatro Odescalchi *La storia di un soldato (L'histoire du soldat)* di Charles Ferdinand Ramuz con

musiche di Igor Strawinskij⁷⁷⁸. Quindi la varietà dei temi che la Compagnia di Pirandello mise in scena poteva soddisfare il pubblico di diversi teatri. La partecipazione alla vita teatrale dei piccoli o medi teatri al di fuori dei grandi circuiti culturali consentiva di creare una sinergia tra i teatri più importanti e le realtà periferiche: così Pirandello riusciva a lavorare, continuando a sperimentare il suo nuovo linguaggio.

La provincia attendeva il drammaturgo che aveva presentato il suo repertorio persino nell’America del sud. In relazione a ciò, ci accorgiamo che la critica è entusiasta perché Pirandello è anche promotore della cultura italiana. La sua presenza a teatro diventa dunque un momento di vanto per la città e di orgoglio per la stampa locale che cerca di intervistarlo. Alcuni critici e giornalisti colgono le difficoltà interpretative della nuova scena; perciò rimandano alla lettura dei testi dello scrittore. Si intuisce che la recitazione degli attori era fondamentale: Lamberto Picasso, la Abba naturalmente, quell’Uberto Palmerini scritturato nel 1926 per il ruolo del Padre al posto di Picasso, in genere elogiato salvo che per la ultima rappresentazione al Politeama di Livorno dove ottenne delle critiche negative. Invece, negli articoli comparsi sui giornali bresciani la critica locale diede rilievo ai principali elementi di rinnovamento che sarebbero stati sviluppati nell’opera nel 1925 e nella direzione della Compagnia d’Arte. La scenografia e le luci erano considerate importanti per la riuscita dello spettacolo. Gli effetti illusionistici che avvolgevano gli attori nella penombra del palcoscenico erano forse recepiti pensando al cinema e alle avanguardie pittoriche. Pirandello tentava di rinnovare l’arte scenica attraverso la sperimentazione che richiamava la drammaturgia e la scenografia futurista. Così Giovanni Carmelich considera l’impegno dell’agrigeno a fianco delle idee di Marinetti e Carrà nelle scelte scenografiche che tentavano di stupire e frastornare gli spettatori per catturare la loro attenzione a teatro. Nell’articolo *Futuristi in retroguardia. N.1 Pirandello*, Carmelich conclude che i *Sei personaggi* sorprendono per il caos «tipicamente futurista»⁷⁷⁹ (v. Appendice 44).

Nella Terza Parte dei *Sei personaggi* dove parlano tutti gli attori si crea una grande confusione che determina l’insuccesso della rappresentazione nel 1921. La verità è che Pirandello «sviluppa una linea parallela che è da ritenere originale e autonoma, rispetto all’avanguardia storica italiana, che non esita a collocarsi in un ambito di aperta assimilazione, oggi diremo di “rivoluzione”»⁷⁸⁰. Marinetti considera l’opera d’arte come creazione incompiuta e collettiva. Così l’arte e la vita possono diventare totali. Infine, il «teatro nel teatro» è un aspetto

⁷⁷⁸ Il testo fu tradotto da Alberto Savinio.

⁷⁷⁹ Carmelich 1924: 217.

⁷⁸⁰ Tallarico 1983: 299.

della relazione tra arte e vita che si vede nella creazione artistica sia in Marinetti, sia in Pirandello. Le avanguardie, tuttavia, non sono trascurabili nemmeno nelle variazioni del testo perché le indicazioni di scena, che il drammaturgo suggerisce, sono pensate registicamente. È grazie anche alle idee di Marinetti e alle innovazioni pirandelliane che il teatro italiano riuscì a svilupparsi in una prospettiva europea⁷⁸¹. Alcune scene dei *Sei personaggi* ricordano i pensieri futuristi che si contrapponevano ad un passato, chiuso a tutte le esigenze di rinnovamento della società⁷⁸². La critica che si è espressa nel Convegno *Pirandello è il Teatro del suo tempo* del 1983 sembra avvalorare l'idea che esistano delle convergenze strette tra Pirandello e il *Teatro Sintetico* futurista del 1915. La considerazione della poetica pirandelliana ha in parte ingigantito “il particolare” dell'umorismo che viene prodotto dalla drammaticità e dalla vicenda familiare, come dalla scenografia e dai personaggi da cui emerge lo spirito parodico dell'autore.

Si assiste in realtà solo a un mutamento di indirizzo e a un cambio di guardia nell'ambito della nostra letteratura: al gruppo lacerbiano si sostituisce nel 1926 il gruppo dei giovani de «L'Italia Futurista», direttori Bruno Corra e Emilio Settimelli. L'interesse si sposta verso il teatro e il cinema così che si affermano per l'appunto i nuovi principi teorici del *Teatro sintetico* e della *Cinematografia* e in politica del *Manifesto del partito politico futurista* del 1918. Il cambiamento più importante, che si doveva considerare, fu il mutamento del teatro letterario in teatro povero⁷⁸³. E un contributo significativo era dato da Pirandello che tentò di rompere le vecchie formule del passato, senza snaturare la propria opera. Dall'altro canto il teatro si rinnova perché riesce a combinare due aspetti apparentemente antitetici: la tradizione, in cui confluiscono i sentimenti o gli ideali, e i nuovi linguaggi come quello cinematografico abile a creare simultaneità della scena⁷⁸⁴.

Nella Terza Parte dei *Sei personaggi*, il Direttore-capocomico cerca di unire assieme alcuni episodi del racconto della Figliastro per rendere la scena più attraente. La ragazza muove obiezioni alle scelte del regista perché i fatti intervenuti a casa del Padre non avvenivano nello stesso momento. Qui, emerge forse l'influenza delle osservazioni di Marinetti pubblicate nel *Manifesto della Cinematografia futurista*. Commenta uno studioso d'oggi: «proprio per questo aveva dichiarato nel manifesto del teatro sintetico, il teatro avrebbe potuto “sostituire e anche vincere la concorrenza con il cinematografo” solo sostituendo alla forma statica del dramma passatista i nuovi metodi della rappresentazione dinamica, molteplice e simultanea»⁷⁸⁵. Nel

⁷⁸¹ Bo 1959: 46.

⁷⁸² Calendoli 1967: 14.

⁷⁸³ Bragaglia 1937: 304.

⁷⁸⁴ Ivi, p. 306–307.

⁷⁸⁵ Vicentini 1981: 78–79.

testo, la contemporaneità delle azioni è un aspetto importante per il Direttore-capocomico perché lo spettacolo abbia successo. Così nella Terza Parte dei *Sei personaggi*, il capocomico tenta di accorpare diverse parti del dramma familiare: «Eh già! Ma d'altra parte, capiranno, non possiamo mica appendere i cartellini o cambiar di scena a vista, tre o quattro volte per Atto!» (Pirandello 1927: 125). Per di più, nel secondo atto vengono profanate le statue. Qui, mi sento di dire che esiste una convergenza di idee tra i futuristi e Pirandello nel contrasto tra il vecchio e il nuovo. Pirandello interrompe la logica del linguaggio tradizionale attraverso la costruzione scenica e la rottura della quarta parete, arrivando nel 1925 a coinvolgere direttamente gli spettatori. In quell'anno, la performance si completa con l'ambientazione che il capocomico cerca di ricreare, ascoltando ora il Padre, ora la Figliastro. E la ragazza che lascia il palcoscenico, ripercorrendo il corridoio, manifesta la sua contrarietà alle vicende famigliari.

Nel 1927 Marinetti pubblica un articolo nella rivista «Teatro» dove stabilisce un'analogia sulla simultaneità tra il caos sociale e la vita intima della famiglia.⁷⁸⁶ Anche Pirandello descrive i cambiamenti sociali che investono il nucleo tradizionale della famiglia, con *Il fu Mattia Pascal* e con i *Sei personaggi* dove vediamo due realtà allargate. Infine, la visione del mondo di Pirandello tende ad attribuire nuovi significati alla vita e all'intellettualismo configurandosi come sistema di rinnovamento della poetica drammaturgica⁷⁸⁷. Il teatro tenta di dare vita a «segni e strutture sceniche» per sviluppare un linguaggio specifico⁷⁸⁸. I *Sei personaggi* si presentano dunque come un gioco di astuzia fra il regista e il personaggio, gioco che intuimmo attraverso le parole del Direttore-capocomico durante le prove nella Terza Parte dell'opera⁷⁸⁹.

Nel cartellone della Compagnia d'Arte erano incluse anche opere scritte prima del 1925 in cui si avverte l'influsso del Teatro Sintetico. Basti pensare alle battute del protagonista dell'atto unico- tragedia *L'uomo dal fiore in bocca*, dove il drammaturgo introduce diverse pause per favorire lo spirito espressionistico e antiletterario del testo. Tale tecnica ricorda le parole del manifesto su *Il teatro futurista sintetico*, che illustrava la ribellione contro il teatro letterario, opponendosi alle formule del passato perché esso, il teatro antiletterario, «offre anche in questa sua parte innumerevoli possibilità sceniche»⁷⁹⁰. In ogni caso, *L'uomo dal fiore in bocca* fu rappresentato, per la prima volta, da Anton Giulio Bragaglia nel 1923 al Teatro degli Indipendenti, dove ancora sopravvivevano pratiche futuriste. L'arte vi era utilizzata come mezzo per incontrare la vita e la forma attraverso la fantasia, l'immaginazione e la creazione.

⁷⁸⁶ Marinetti 1927 (1): 2.

⁷⁸⁷ Sughi 1967: 36.

⁷⁸⁸ *Ibidem*.

⁷⁸⁹ Beria 1941: 410.

⁷⁹⁰ Marinetti, Settimelli, Corra 1915.

Scrivono Maurizio Calvesi: «Il rapporto tra arte e vita è poi il problema centrale dell'estetica inglese *fin de siècle*, in vari modi da Morris a Oscar Wilde al proselito francese Toulouse-Lautrec, e poi a tutta l'Art Nouveau»⁷⁹¹. Il personaggio, che tenta di diventare attore in palcoscenico, non riesce a disfarsi dell'uomo-fantoccio e della realtà che lo circonda. Questo tema è anticipato dall'opera *Poupées électriques* di F. T. Marinetti del 1909 anch'essa in sintonia con Pirandello⁷⁹².

Adesso, i fondalini non colpiscono più l'immaginazione dello spettatore: tendono a scomparire a vantaggio di effetti plastici creati dalla luce, come accennato dalla critica bresciana nel 1921. La scena disadorna dei *Sei personaggi* evoca i postulati delle "sintesi", che rifiutano in molti casi il fatto scenico artificialmente precostituito. Lo spazio puro per i futuristi era principalmente il risultato di un'operazione eversiva, mentre per Pirandello acquista un significato poetico perché diventa il luogo «nel quale la tragedia si ricostituisce ex nihilo»⁷⁹³. Il palcoscenico è il luogo in cui il testo ritorna a rivivere nel teatro⁷⁹⁴, dove nascono quei *Personaggi* che si presentano incessantemente e smaniosi nella mente dell'autore⁷⁹⁵. Qualunque fossero, le idee di Pirandello erano considerate moderne negli anni Trenta, in particolare nel teatro sudamericano. In palcoscenico i temi pirandelliani, sviluppati nella prospettiva del «teatro nel teatro»⁷⁹⁶, infine rimuovevano la fissità della forma.

La Compagnia d'Arte aveva anche il compito di tradurre le teorie drammaturgiche esposte negli scritti pirandelliani⁷⁹⁷. Il regista, invece di stabilire delle regole tese a definire con precisione gli spazi scenici, individua il luogo adatto fin dai primi momenti della rappresentazione. Lo spazio, come la lunghezza o la profondità del palcoscenico, era una variante flessibile della messa in scena visto che i teatri avevano dimensioni diverse. Il fatto che «La Nouvelle Revue Française» si fosse accorta che lo scrittore agrigentino venisse avvicinato a Joyce, Svevo, Rilke, significava che il nuovo spirito europeo si stava diffondendo un po' ovunque anche nei teatri italiani⁷⁹⁸. Pirandello era già noto al pubblico internazionale, però meno per la drammaturgia e più per la prosa, tanto che *Il fu Mattia Pascal* era già stato pubblicato e tradotto in diverse lingue. Nel saggio *La portata della metapsichica ne "Il fu Mattia Pascal"*, John C. Barnes scrive: «trattandosi del primo romanzo del modernismo

⁷⁹¹ Calvesi 1966: 15–164.

⁷⁹² *Ibidem*.

⁷⁹³ Calendoli 1967: 16.

⁷⁹⁴ Breton 1990: 13.

⁷⁹⁵ Roma 1938: 19.

⁷⁹⁶ Neglia 1970: 72.

⁷⁹⁷ Sica 1994: 73.

⁷⁹⁸ Macrí 2011: 81.

italiano, si può forse essere tentati di aumentare al massimo la sua complessità; ma io credo che sia meglio accettare pacificamente che questo romanzo di Pirandello non ha la complessità, mettiamo, dell'*Ulisse* di Joyce. È un romanzo sperimentale, avanzatissimo per i suoi tempi, composto in poco tempo e nelle sue grandi linee mai riveduto (le revisioni sostanziali si limitano alla soppressione di due brani ritenuti superflui o dannosi...). Ciò nonostante, *Il fu Mattia Pascal* ha in ogni caso la sua complessità, che si è più liberi di indagare e di valutare senza la camicia di forza rappresentata dalla chiaroveggenza e la doppia reincarnazione; e con questa libertà il testo rimane un buon romanzo, anche se non potrà mai riqualificarsi come romanzo grandissimo»⁷⁹⁹.

Invece, Karl Chircop commenta le innovazioni della scrittura pirandelliana attraverso il pensiero di Wladimir Krysinski nel volume *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità* (1982): lo scrittore siciliano crea un «rapporto con il modernismo, discutendo la poetica e le strutture cognitive dello scrittore, il mondo in cui ha sovvertito i canoni letterari che dominavano l'epoca del verismo e del teatro borghese, come anche gli aspetti delle opere pirandelliane che hanno influenzato la narrativa e il teatro dei posteri»⁸⁰⁰. Il teatro modernista di Pirandello «subisce uno spostamento significativo quanto quello che attua Joyce per la narrativa con l'*Ulysses*, uscendo dallo spazio oggettivo del palcoscenico (il tipico salotto borghese di fine Ottocento) e salendo fino ai complessi livelli metateatrali della trilogia. Con i *Sei personaggi* Pirandello attua un'importante revisione dello spazio scenico, dando l'autonomia ai suoi personaggi. Nella prefazione aggiunta alla versione del 1925 veniamo a sapere che i personaggi nati dalla fantasia dell'autore lo hanno avvicinato con una storia da raccontare, in uno spazio che potremmo chiamare pre-teatrale, pregando di rappresentarli sul palcoscenico. Pirandello dice anche di aver rifiutato di rappresentarli come personaggi tragici, e nel tentativo di giustificare questa decisione distingue tra il concetto di rappresentazione dell'arte simbolica e la «sua estetica antiallegorica e antisimbolista»⁸⁰¹.

Ritornando alle varie rappresentazioni, le prime cronache teatrali ricordano anche il nome di Mussolini perché si era diffusa la notizia che il Duce fosse dell'idea di istituire un teatro di regime. Sul fatto che Pirandello potesse interpretare l'orgoglio nazionale non c'era alcun dubbio, ma le spese da sostenere erano elevate. I costi per i primi spettacoli superavano settecento mila lire, così il governo si tirò indietro dal proposito di un impegno finanziario per

⁷⁹⁹ Barnes 1991: 285–286.

⁸⁰⁰ Chircop 2015: 32.

⁸⁰¹ Ivi, p. 45.

sostenere economicamente il progetto di un Teatro di Stato⁸⁰². D'altronde era la scena pirandelliana a non prestarsi a questa funzione. Significativamente l'edizione milanese dell'«Avanti!» pubblica, il 10 febbraio 1926, una breve notizia su Pirandello che conversa con il «pubblico, invitando i convenuti a discutere con lui su problemi di teatro, filosofia o letteratura»⁸⁰³. L'articolo, non firmato, accenna brevemente ai diversi aspetti dell'umorismo pirandelliano, rilevando che esistevano anche altre forme di *humour* nella letteratura come quelle di Italo Svevo⁸⁰⁴.

La sala del Teatro Odescalchi, progettata da Virgilio Marchi, aveva un aspetto elegante e futurista. Nella rivista «Le Scimmie e lo Specchio» del 1926 si descrivono gli arredi, dai toni viola e argento, coi quattrocento posti tra la platea e la balconata. Il palcoscenico non aveva la ribalta e il pubblico poteva vedere le espressioni degli attori ⁸⁰⁵. «Il palcoscenico era di dimensioni esigue (non più di sette metri per cinque utili), si comprende la difficoltà di muovere uno spettacolo di questo genere, per di più nelle condizioni di un locale in via di formazione»⁸⁰⁶. Il cast degli attori fu selezionato da Pirandello che mise molta cura nella scelta per produrre degli effetti sorprendenti: Lamberto Picasso ed Egisto Olivieri, la quasi debuttante Marta Abba, il giovane Gino Cervi, Jone Morino, Enzo Biliotti e «tutti gli altri trovarono in un tempo brevissimo un miracoloso affiatamento, un linguaggio inedito e comune a tutti loro»⁸⁰⁷. E infine Pirandello ha contribuito a sprovvincializzare il teatro regionale, rompendo le vecchie formule del teatro, e intravedendo la fortuna al di là del teatro dialettale e nazionale.

Come si sa, il primo teatro pirandelliano è verista: *Liolà, Il berretto a sonagli e Lumie di Sicilia*, mentre nella seconda fase egli si orienta verso il verismo e lo psicologismo in *Pensaci, Giacomino, Il giuoco delle parti e Il piacere dell'onestà*. Il nostro drammaturgo pensa di vedere i suoi personaggi in palcoscenico alla ricerca di un autore per rimanere vivi forse per sempre grazie alla letteratura⁸⁰⁸. Le parole di Gino Saviotti definiscono con chiarezza la dimensione reale del personaggio che vive e soffre per le azioni compiute: perciò i sentimenti che mostra in palcoscenico sono – riportando le parole del drammaturgo citate dal critico – un «misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e complessa»⁸⁰⁹. Per il fascino che Pirandello aveva esercitato sul pubblico, a Tilgher sembrò che

⁸⁰² Sica 1994: 72.

⁸⁰³ Anonimo 1926 (16).

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ Anonimo 1926 (37): 129.

⁸⁰⁶ Marchi 1987: 410.

⁸⁰⁷ Camilleri 1967: 314.

⁸⁰⁸ Alvino 1932.

⁸⁰⁹ Saviotti G. 1926: 42.

fosse andato «in pezzi, sotto i colpi d'ariete del teatro pirandelliano aiutato da una critica rinnovatrice, il teatro passionale psicologico vecchio stile»⁸¹⁰. Tuttavia, il critico non cita *Liola*, testo teatrale in dialetto che gli era apparso troppo ingenuo rispetto al concettualismo delle opere successive⁸¹¹. Opposto, invece, è il giudizio degli interpreti regionali. La rivista «Comoedia» nel 1922 illustra i caratteri del teatro siciliano e, recensito il lavoro di Angelo Musco, sposta l'attenzione sulla risata e sulla comicità: «a me, - confessa Musco - veramente, piacevano le parti tragiche; ma vedendo quello che bastava a far ridere il pubblico, mi parve che la comicità che sentivo in me e attorno a me avrebbe mosso il riso anche sulla scena»⁸¹². L'attore interpretava la sicilianità attraverso la risata dalle sfumature regionali o attraverso la beffa. «Con lui la parlata armoniosa di Sicilia à trovato la sua più alta espressione: quello che veramente di bello e grande à fatto, e di utile, è l'aver portato in giro per il mondo la risata schiettamente regionale fino alla beffa o piena di contentezza»⁸¹³. Dunque, gli interessi di Pirandello erano rivolti alla riflessione che produceva un contrasto tra l'immediatezza delle sensazioni e la natura del personaggio di cui si ride. Oggi, ripensando a Musco, viene in mente non solo il teatro siciliano, ma anche *Pensaci, Giacomino!*, scritto su misura per lui e adattato cinematograficamente. L'attore catanese era, del resto, un vero «attor comico tanto serio»⁸¹⁴.

Tornando al futurismo, la brillante analisi di Marinetti mette in risalto un tema centrale che ritroviamo dai *Sei personaggi a Ciascuno a suo modo*. Come abbiamo detto, l'innovazione scenica e lo spostamento dell'azione dal palcoscenico alla platea e la rottura del «tempo sacro», sono gli aspetti che avvicinano la drammaturgia pirandelliana a quella futurista. Alcune tracce del suo interesse per gli stessi obiettivi marinettiani, si scorgono anche nel romanzo *Si gira*. A ciò si aggiunga la polemica dei *Sei personaggi* verso la drammaturgia ufficiale che il Direttore-capocomico difende per assicurarsi il successo della serata. Pirandello dimostra che polemizzare è un mezzo attraverso cui si può allargare l'esperienza della scena a qualsiasi «verità morale»⁸¹⁵. La sua opera di fatto forma «un discorso sul teatro, un dramma sul modo di fare il dramma»⁸¹⁶ che avviene attraverso i personaggi. Nella rivista «Il dramma» n. 5 dell'aprile 1926, Lucio Ridenti osserva: «Le opere di Luigi Pirandello hanno su tutte le altre questa

⁸¹⁰ Tilgher 1926.

⁸¹¹ Chiaramonte 1976: 119.

⁸¹² Intervista ad Angelo Musco. Corsi 1922: 343.

⁸¹³ Berretta 1922: 836.

⁸¹⁴ ro.pas. 1991 – Centro Studi Valeria Moriconi di Jesi (An) – Fondo Moriconi.

⁸¹⁵ Sughì 1967: 37.

⁸¹⁶ *Ibidem*.

superiorità: i “personaggi” vivono nelle tre ore di “illusione teatrale” l’intensità che gli altri non avrebbero, anche se si aggirassero alla ribalta per tre giorni di seguito»⁸¹⁷.

Altro punto di incontro con il teatro futurista è lo spazio scenico dove vengono rappresentate le opere del drammaturgo che subiscono dal 1925 un mutamento. I *Sei personaggi* (1921) e *Ciascuno a suo modo* (1924) erano stati rappresentati solo in palcoscenico come era avvenuto nella prima rappresentazione romana del capolavoro pirandelliano. Lo spazio reale del teatro diventa però parte del *setting* con la *Sagra del Signore della Nave* dove «Pirandello estende l’azione – ambientata questa volta non in un teatro ma nella piazza di un paese – nella sala si vede snodare una lunga processione, che entrando dalla porta di fondo, giunge fino al palcoscenico attraverso la platea»⁸¹⁸. Nel repertorio della Compagnia d’Arte, si vede nel 1927 in *Questa sera si recita a soggetto* una continuità fra gli spazi pubblici e quelli scenici.

La scenografia di Virgilio Marchi accresce l’espressionismo delle opere di Pirandello per il fatto che gli interessi artistici dell’architetto verso le avanguardie erano forti. Marinetti considerava l’opera di Pirandello influenzata dal futurismo fino dal 1923. Claudio Vicentini ritiene che *Vengano* di Marinetti abbia suggerito forse la scena dell’apparizione di Madama Pace. Nell’opera marinettiana, gli oggetti hanno una funzione importante così come nelle commedie o tragedie di Pirandello, dove l’ambientazione innesca delle suggestioni che provocano emotivamente lo spettatore. Sebbene la partecipazione del pubblico non sia attiva, la reazione degli spettatori diventa una componente della riuscita della rappresentazione, per l’appunto futurista. In più, il dibattito sulla stampa locale, dopo lo spettacolo, coinvolgeva il drammaturgo in difesa della sua compagnia. «In questo modo Pirandello si trovava a realizzare alla lettera, e in maniera particolare efficace, i suggerimenti dei manifesti futuristi che esigevano la “fusione” dell’atmosfera della platea con quella del palcoscenico, e predicava l’eliminazione del “preconcetto della ribalta” per lanciare “reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico»⁸¹⁹.

Negli anni Trenta Pirandello percepisce le potenzialità dei nuovi mezzi di comunicazione e la modernità di alcune esperienze sia in Italia, che all’estero. In primo luogo, il Teatro Sintetico aveva impostato una rappresentazione diretta per favorire la dinamica della scena, proposta che appartiene anche a Pirandello che mirava alla provocazione degli spettatori. Marinetti cerca di sollecitare una risposta attiva nel pubblico. Le serate futuriste iniziano nel 1910 e servono a creare una situazione dove il pubblico e gli spettatori si potevano fronteggiare aggressivamente. Marinetti concepisce l’opera teatrale realizzata solo per il palcoscenico, come

⁸¹⁷ Ridenti 1926 (2): 5.

⁸¹⁸ Vicentini 1984: 19.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

del resto Pirandello che provoca la ribellione del pubblico nella rappresentazione del 1925. Il teatro non era più considerato un'opera scritta, quantunque la letteratura contribuisse alla formazione di una nuova scena. Marinetti dal canto suo aveva cercato di superare i principi del *Teatro Sintetico* con il *Teatro della Sorpresa*, che tentava di provocare lo spettatore per creare un'esperienza dinamica. «L'obiettivo del nuovo teatro è quello di “esilarare sorprendendo” con “tutti i mezzi fatti di idee contrastanti” capaci “di scuotere “giocondamente la sensibilità umana”»⁸²⁰. Ettore Romagnoli, nell'articolo *Pirandello al Trapezio Futurista*, sostiene che le avanguardie avevano offerto la materia per un rinnovamento del teatro che il drammaturgo siciliano aveva cercato di determinare con diversi strumenti e forme: il Teatro Nazionale, la Compagnia d'Arte e la scrittura drammaturgica. In *Ciascuno a suo modo* lo scrittore fu in grado di creare dei piani prospettici e muoversi «con velocità acrobatica, passando dall'un piano all'altro con interferenza e urti continui»⁸²¹. Nella rivista «Teatro» del 1927, ancora Romagnoli riconferma l'idea di un Pirandello Futurista. Scrive: «ad analizzare i suoi lavori, ci si trova appunto la messa in opera di taluni principi futuristi. Per esempio, la simultaneità: trovata veramente geniale, del Marinetti, che ha il torto di non sfrullare, di non condurre sino alle ultime conseguenze le sue invenzioni ma gli ingegni sono quello che sono, qui è inutile vederli deviare dalle loro strade fatali»⁸²².

Alcuni critici hanno intravisto l'influsso di Marinetti anche negli espedienti scenici di Pirandello. In questo quadro delle innovazioni teatrali, Giorgio Carmelich scrive in «Energie Nuove» a maggio 1924 che i *Sei personaggi* «rappresentano tre tragedie: la propria, quella dell'autore (incapace di rappresentarli), quella degli attori (incapaci di riprodurli). Tutto ciò rappresenta il caos a sorpresa tipicamente futurista: compenetrazioni, scorci, sorprese sbalorditive. Quanto alla partecipazione del pubblico, collabora con la fantasia creatrice dell'autore e con la formazione l'atmosfera avanguardistica»⁸²³. Marinetti aveva anche sostenuto che Pirandello si era ispirato a una nuova sua opera. E comunque, il contrasto tra gli abiti e i colori dei capelli di Madama Pace ricorda il Teatro di Varietà, il Teatro sintetico e il Teatro della sorpresa. «E solo inserendosi in un circuito di segni nuovi, quali il “dramma d'oggetti” sfruttato per l'entrata di Madama Pace, e facendo soprattutto corpo con le nuove situazioni create dallo statuto metateatrale della scena futurista, che le “discussioni filosofiche”

⁸²⁰ Vicentini 1981: 74.

⁸²¹ Romagnoli 1925: 126.

⁸²² Romagnoli 1927: 35.

⁸²³ Carmelich 1924.

del teatro pirandelliano raggiungevano una gravidanza espressiva inedita, ritrovando in una dimensione moderna la pienezza scenica e l'autenticità della parola»⁸²⁴.

In Pirandello, si osserva una attenzione particolare agli oggetti e alle ambientazioni come avviene anche nei romanzi. Per questo, Giacomo Debenedetti sostiene che si assiste in Pirandello ad una concezione della realtà che nasce dall'osservazione dei fenomeni esterni. Gli oggetti non sono semplici forme descritte dal romanzo, ma una forma embrionale di cambiamento⁸²⁵. Questa ipotesi è riconducibile forse al *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista* del maggio 1912 dove Marinetti esprime il suo pensiero sulla logica della costruzione delle forme attraverso analogie⁸²⁶.

Nell'articolo *Pirandello al Trapezio Futurista*, Ettore Romagnoli invece considera innovativa la scenografia pirandelliana nonostante noti delle convergenze con il teatro futurista. Il critico riconosce nelle scene di *Ciascuno a suo modo* una capacità del drammaturgo di creare «dei piani prospettici, muovendosi con velocità acrobatica, passando dall'un piano all'altro»⁸²⁷. Mario Verdone riporta in *Pirandello e il teatro sintetico* una osservazione di Piero Bellanova che racconta di aver visto spesso Pirandello nei teatri futuristi o in qualche palchetto insieme a Marinetti all'Argentina⁸²⁸. Anche alcuni aspetti de *Il teatro futurista sintetico* del 1915 potrebbero richiamare lo stile di Pirandello nella scrittura dell'opera, viste le numerose variazioni testuali: «Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell'ambiente in cui dovrà essere rappresentato. La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti in teatro»⁸²⁹. E poi, il drammaturgo pensa a un teatro totale che ricorderebbe le idee di Walter Gropius per un teatro totale all'interno dello spazio scenico al fine di coinvolgere lo spettatore. Questo progetto del *Theater* fu realizzato da Erwin F. M. Piscator nel 1927.

Il personaggio pirandelliano si sottrae infine alla sola rappresentazione psicologica per assumere un carattere drammatico. Lo scrittore cerca di mettere in scena le ragioni della sua protesta contro il teatro tradizionale, che cerca di perfezionare attraverso la recitazione degli attori. La commedia si costruisce a contatto del pubblico che egli stimola a partecipare con le geniali sollecitazioni dei personaggi che si muovono tra la platea e il palcoscenico. Come ha

⁸²⁴ Lista 1985: 155.

⁸²⁵ Debenedetti 1971: 513–514.

⁸²⁶ Calvesi 1975: 172.

⁸²⁷ Romagnoli 1925: 126.

⁸²⁸ Verdone 1983: 65.

⁸²⁹ Si veda il manifesto *Il teatro futurista sintetico* (Atecnico–dinamico–simultaneo–autonomo–analogo–irreale) 11 gennaio 1915 – 18 febbraio 1915. Il testo è pubblicato in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983.

suggerito in sede di convegno (Venezia, 1961) l'attore Carlo Tamberlani, la presenza degli spettatori in sala determina una situazione importante nella testualità drammatica. Per cui il fatto di 'scambio' tra cui attore e pubblico risulta fondamentale⁸³⁰. L'ampliamento delle tecniche teatrali che trasformano lo spazio favorisce una nuova organizzazione della «scena aperta». La nuova concezione del teatro ritrova in palcoscenico la libertà, le energie fisiche degli attori e la forza espressiva della parola. Dunque, ecco l'idea di un teatro nel teatro continuamente aperto al mondo esterno, tuttavia impossibile da replicare perché la rappresentazione è spettacolo dal vivo. L'esperienza del «teatro nel teatro» si colloca infatti in antitesi al positivismo. Il tal senso, l'opera di Pirandello cercava di distogliere l'attenzione del pubblico dalla confusione della quotidianità attraverso la recitazione e i gesti dei personaggi⁸³¹.

L'opera di Pirandello cercava di distogliere l'attenzione del pubblico dalla confusione tra il «nuovo e vecchio teatro». Lo scrittore siciliano voleva fondare una compagnia che potesse risolvere l'annoso problema fra «compagnie di giro e teatri stabili creando una formazione di quest'ultimo tipo, come l'unica in grado di garantire le condizioni indispensabili per gli esiti qualitativi»⁸³².

IV.7. Le prime tournées in Italia e all'estero

Il debutto della Compagnia d'Arte fu, il 2 aprile del 1925, al Teatro Odescalchi con le scene di Cipriano Efisio Oppo e le sculture di Alfredo Biagini. Dal bozzetto del sipario si nota interesse per la religiosità e per la pittura sacra. Nel repertorio della compagnia si trovano *Il calzolaio di Messina* di Alessandro De Stefani, *La compagna* di Schnitzler, *La mano del malato povero* di Pirandello, *La casa nel giardino* di Sommi Picenardi, *Nostra Dea* di Bontempelli, *La storia del soldato* di Ferdinando Ramuz, *Ultimo racconto* di Muratov, *Paulette* di Giovannetti, *Il Pellegrino* di Vildrac, *La morte di Niobe* di Savinio. Il debutto dei *I Sei personaggi* è il 19 maggio, mentre le repliche continuano fino al 26 maggio; ultima rappresentazione il 29⁸³³. Pirandello propone agli spettatori anche opere di Evreinov dal titolo *La gaia morte* e *Ciò che più importa*; quest'ultima, brillantemente interpretata, da Lamberto Picasso chiude la stagione⁸³⁴. La prima segnalazione dei *Sei personaggi* è pubblicata ne «Il Mattino» di Roma, il 10 maggio 1925, dove sono riportati i nomi degli attori: Olivieri, Picasso, la Frigerio, la Morino. La stagione della «Primavera 1925» dell'Odescalchi è organizzata con cura tanto che nel

⁸³⁰ Tamberlani 1967: 489.

⁸³¹ Sughì 1967: 35–40.

⁸³² Camilleri 1967: 312–313.

⁸³³ I titoli delle opere sono indicati ne volume *Pirandello capocomico*, cit.

⁸³⁴ Macchia 2004: 23.

programma dei *Sei personaggi* si ricorda che a teatro funziona un completo servizio di Buffet⁸³⁵. Il piccolo pieghevole è realizzato con alcuni particolari estetici del teatro progettato da Virgilio Marchi⁸³⁶.

Della prima rappresentazione dei *Sei personaggi*, il 18 maggio del 1925, l'architetto livornese offre una interessante testimonianza su Marta Abba: «la figlia vestita di una veste lucida, squadrata, irrigidita nella proporzione strana di una giacca nera; la Graziosi, una madama Pace in rosso incandescente, andò a meraviglia. Tutte le variazioni registiche delle rappresentazioni avvenute fino a quel momento, anche all'estero, furono vagliate: il tono interiore, l'illuminazione, il clima vennero esasperati alla ennesima potenza»⁸³⁷. Nella monografia *L'attrice ideale: Marta Abba nella vita e nell'arte di Luigi Pirandello* del 2019, a cura di Annamaria Andreoli, è stato anche pubblicato un documento dal titolo *La compagnia del Teatro d'Arte di Roma diretta da Luigi Pirandello* che è riconducibile forse, secondo le due autrici Saponaro e Torsello, allo stesso scrittore siciliano. Documento in cui si riporta una interessante informazione sull'attrice: «Oggi è la figliastra dei "Sei personaggi" e in mezzo agli attori che recitano, che fingono di vivere il loro dramma, ecco che come distaccata e lontana da essi Ella vive, non da attrice ma da personaggio vero, vivo, quella fatalità che la spinge a gridare a gridare il suo dolore, la sua verità sulle tavole del palcoscenico»⁸³⁸.

Nel quotidiano «Il Mattino» del 19 maggio, un critico che si firma Vice, riporta il giudizio positivo sulla «accuratissima interpretazione» degli attori che, alla stessa stregua dell'autore, furono chiamati a «presentarsi parecchie [volte] alla ribalta dopo il secondo atto e al termine dello spettacolo fra acclamazioni imponenti e interminabili»⁸³⁹. Nel quotidiano «L'Idea Nazionale», il 20 maggio del 1925, si segnala anche che Mussolini «volle rimanere sino alla fine e manifestò tutta la sua ammirazione a Pirandello», accogliendo «con entusiasmo la nuova edizione del dramma»⁸⁴⁰. Pirandello sembrava aderire alle nuove ideologie, ma la sua drammaturgia era, come si è detto, costruita «secondo dei canoni che non avevano niente a che fare con la politica»⁸⁴¹. Ricorda Marchi che la «Abba divenne il centro di attrazione della

⁸³⁵ Programma dello spettacolo *Sei personaggi in cerca d'autore* – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello», inv. 5147.

⁸³⁶ Gli attori della Compagnia d'Arte per la stagione 1925/1926: Lamberto Picasso (Il Padre), Jone Frigerio (La Madre), Marta Abba (La Figliastro), Gino Cervi (Il Figlio), Gina Graziosi (Madama Pace), Egisto Olivieri (Il Capocomico).

⁸³⁷ Marchi 1987: 407.

⁸³⁸ Saponaro, Torsello 2019: 109.

⁸³⁹ Vice 1925.

⁸⁴⁰ Anonimo 1925 (7).

⁸⁴¹ Bo 2011: 25.

Compagnia, l'istinto potente, la curiosità»⁸⁴². Inoltre, Pirandello proponeva al pubblico romano un'opera diversa dal 1921 e cercò di sensibilizzare i giovani a partecipare agli spettacoli con biglietti d'ingresso a costi ridotti. Oltre a questa notizia, «Il Messaggero» del 22 maggio 1925 sottolineò che lo spettacolo era «dedicato particolarmente agli studenti» i quali potevano assistervi, «presentando la tessera con cui avranno diritto a una «riduzione del 50 per cento sul prezzo normale del costo»⁸⁴³ (v. Appendice 53).

Nella pausa estiva di quasi due mesi, Pirandello aveva cercato di sanare i debiti della Compagnia d'Arte, chiedendo sostegno economico a Mussolini, però il problema non venne risolto. Così egli pensò a una compagnia di giro per far fronte alle spese e sanare la difficile situazione finanziaria⁸⁴⁴. Nell'ultimo spettacolo della stagione, prima della partenza per Londra, Pirandello aveva perfino raddoppiato il prezzo del biglietto dell'*Enrico IV*, dato l'11 giugno al Teatro Argentina. In una lettera del 19 agosto 1925, Stefano Pirandello scrive a Guido Salvini della situazione economica perché la Compagnia d'Arte era in «affanno». Poi in un telegramma: «avevo detto di sospendere qualsiasi trattativa per la tournée all'estero e in Italia e ciò perché queste trattative e quelle di finanziamento debbono essere trattate in sede con ogni oculatezza»⁸⁴⁵.

Per fortuna la stagione pirandelliana al Teatro Filodrammatici di Milano ebbe successo. Il «Corriere della Sera», il 17 settembre 1925, informa i lettori delle recite che avrebbero costituito «il repertorio dell'imminente giro in Germania»⁸⁴⁶ (v. Appendice 58). La recensione di Gino Rocca, comparsa nel quotidiano «Il Popolo d'Italia», il 20 settembre 1925, riconferma il trionfo di Pirandello a Milano⁸⁴⁷. La *pièce*, messa in scena il 19 maggio, era molto attesa dagli spettatori del Teatro Filodrammatici. Le esperienze a Londra e Parigi incoraggiarono i componenti della Compagnia d'Arte a presentarsi davanti ad un pubblico numeroso. In un saggio di alcuni anni fa, Vittorio del Litto osservò che Pirandello aveva dato uno spirito nuovo nel 1925 ai *Sei personaggi* grazie alle traduzioni sceniche di Ludmilla Pitoëff, di Marta Abba e di Maria Casarès⁸⁴⁸. Anche il quotidiano «La Stampa», il 6 giugno 1925, dimostra entusiasmo per il viaggio all'estero del drammaturgo che era stato preceduto dalle messe in scena della

⁸⁴² Marchi 1987:

⁸⁴³ Anonimo 1925 (8).

⁸⁴⁴ Riporto la notizia da *Maschere nude*: «Per interessamento di Mussolini vengono versate a Pirandello 115.000 lire, raccolte tra industriali e finanziari lombardi, a saldo di tutti i suoi crediti verso il Teatro d'Arte»: Macchia 2004: 25.

⁸⁴⁵ Lettera di Stefano Pirandello a Guido Salvini, Roma 19 maggio 1925 – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 5163.

⁸⁴⁶ Anonimo 1925 (30).

⁸⁴⁷ D'Amico, Tinterri 1987: 136.

⁸⁴⁸ Del Litto 1967: 182.

Stage Society di Londra del 1922. La compagnia aveva incontrato, tuttavia, ancora delle limitazioni, a causa della censura, prima di riuscire a rappresentare i *Sei personaggi* al New Oxford Theatre⁸⁴⁹. Invece, il quotidiano l'«Avanti!», il 20 settembre, commenta negativamente il debutto dei *Sei personaggi* al Teatro Filodrammatici di Milano che rimangono in cartellone per diversi giorni. Il critico, che non si firma, sostiene che non ha trovato “migliorato” lo spettacolo del drammaturgo rispetto a quello della prima. Nell'articolo intitolato *Teatro Filodrammatici* scrive: «A me, come a me, l'esecuzione della Compagnia Niccodemi, della Vergani, dell'Almirante, del Magheri soddisfaceva meglio: mi è parsa più originale, tipica, espressiva che non quella del Picasso, colle sue smaccate imitazioni di Ruggeri, della Abba tanto disuguale, e dell'Olivieri troppo volgaruccio e pedestre. Avremo torto, ma questa recitazione ansimante, a strida ed a scatti, con gesti legnosi, strabuzzar d'occhi, e quel violento e grossolano realismo, nelle risate stridule e nei terrori grotteschi degli attori, che assistono alla ricostruzione del dramma: *né a mi, né a Barborin l'è piasu no*. Se volete, per scrupolo di cronisti potremo pensare che l'interpretazione niccodemina del settembre 1921 aveva a suo vantaggio anche altri coefficienti: la sorpresa dell'inedito, l'attrattiva dell'interesse scenico, dell'inatteso delle situazioni, ecc. ecc. dei nuovi tre atti, e non se ne parli altro... Ieri ci furono applausi e chiamate se non generali, vigorose e insistenti al primo ed al secondo atto, comparve, naturalmente anche l'autore: l'ultimo atto persuade meno i più entusiasti»⁸⁵⁰. Anche Marco Praga pubblica una interessante recensione nell'«Illustrazione italiana», il 20 settembre, sulla messa in scena del 1925 a Milano, soffermandosi su alcuni aspetti della prima rappresentazione di Niccodemi. Nella recensione il critico descrive più dettagliatamente la Prima Parte, la recitazione, la direzione della compagnia e la scelta del repertorio. Praga ricorda che la discussione avveniva nelle prime battute quando gli Attori, incapaci di diventare personaggi, stavano provando un'opera di Pirandello. L'analisi dei borderò mostra che il debutto in prima serata è stato positivo visto il numero dei biglietti venduti nella prima settimana, i quali comprendevano l'ingresso e poltrona in platea o altro posto, variante nella seconda settimana. Gli ultimi giorni, invece, il biglietto subì un aumento forse per coprire le spese o per il repertorio. Infatti, l'ingresso a teatro per la replica *Sei personaggi* era aumentato in confronto alla prima settimana (v. Appendice 59)⁸⁵¹.

⁸⁴⁹ Anonimo 1925 (15).

⁸⁵⁰ Anonimo 1925 (31).

⁸⁵¹ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma. III. 3.3.1. Teatro Filodrammatici.

Al Teatro Politeama di Como, il 1 e il 4 ottobre, con i *Sei personaggi*, ci fu una accoglienza positiva della compagnia di Pirandello. Il quotidiano «La Provincia di Como», il 2 ottobre 1925, pubblica un articolo di tre colonne sulla serata e un breve inserto *Omaggio a Pirandello*, dove ci si esprime positivamente sul drammaturgo. Lo spettacolo registra quattro chiamate e durante un intermezzo Pirandello si ferma a parlare con i giornalisti e confida la sua emozione per la calorosa accoglienza avuta dagli spettatori comaschi. Il critico ricostruisce le vicende letterarie che hanno formato l'opera, riferendosi anche ad alcuni passi importanti delle battute del Padre. Nel suo resoconto si riportano una sintesi dei momenti più importanti della messa in scena al fine di agevolare la comprensione della vicenda rappresentata⁸⁵². Nel quotidiano di Como viene riportata la seguente notizia: «Tra il primo e secondo atto l'amico Gigi Maino, membro della federazione fascista, è stato ricevuto da Pirandello, al quale ha portato l'omaggio devoto delle camicie nere di Como e della provincia. L'illustre maestro, ringraziandolo ha incaricato di contraccambiare ai "compagni di fede" il suo cordiale e fervido saluto; prima che [si desse] inizio il secondo atto, Pirandello è poi salito in balconata ad osservare Margherita Sarfatti che si trovava in teatro»⁸⁵³. Invece, il 3 ottobre, nel quotidiano «La Provincia di Como» si accenna allo spettacolo dell'*Enrico IV* e alla brillante traduzione scenica di Lamberto Picasso⁸⁵⁴.

La tournée in Germania tra l'ottobre e il novembre 1925 durò quasi un mese e fu seguita dai critici e dai giornalisti. «Si partì da Milano – racconta Marta Abba nella sua autobiografia – per la Svizzera tedesca; si recitò una sera a Basilea, e da Basilea si andò direttamente a Berlino da cui si volle iniziare il giro per tutte le città più importanti della Germania»⁸⁵⁵. Nella rivista «Il dramma» di gennaio, Lucio Ridenti, ricordando la *tournée*, scrive che la stampa italiana riceveva regolarmente notizie sugli spostamenti della compagnia da una città all'altra. Il critico osserva: «i cambiamenti su piazze all'estero, di un giorno, si chiamano, americanate; da noi continuano ad essere modestamente: debutti»⁸⁵⁶. In Germania, tuttavia, si ricordava, qualche tempo prima, l'iscrizione di Pirandello al Partito Fascista come un gesto puramente ideologico. «L'autore dei *Sei personaggi* avrebbe inaugurato e posto le fondamenta del teatro nazionale del Fascismo. Ma il benvenuto della città di Berlino e dei berlinesi non fu certamente, almeno in

⁸⁵² Anonimo 1925 (32).

⁸⁵³ *Ibidem*.

⁸⁵⁴ Anonimo 1925 (33).

⁸⁵⁵ Abba 1936: 7.

⁸⁵⁶ Ridenti 1926 (1): 4–5.

prima istanza, un omaggio al Fascismo, quanto il doveroso riconoscimento della statura europea del più grande drammaturgo vivente dopo o accanto a Bernard Shaw»⁸⁵⁷.

Il trionfo all'estero dal 10 ottobre al 7 novembre fu favorito sia dalle recite teatrali, sia dalla traduzione delle novelle e dei romanzi pirandelliani. Il pubblico poté leggere in tedesco fin dal 1925 i *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Il piacere dell'onestà*, *Enrico IV*, *Così è se vi pare*, *Ciascuno a suo modo*⁸⁵⁸. Tuttavia, la regia dell'agrigentino era stata messa a confronto con le precedenti rappresentazioni delle opere pirandelliane di Max Reinhardt (con Max Pallenberg nel ruolo di capocomico) alla Komödie che avevano incontrato enorme successo. La voce della critica sottolineava la diversità tra la regia di Pirandello e quella del 1924 di Reinhardt⁸⁵⁹, perché il regista tedesco aveva tagliato il testo ed era intervenuto su alcune sue parti⁸⁶⁰. Le rappresentazioni dei *Sei personaggi* furono comunque accolte con un grande interesse che fece infiammare gli attori della Compagnia d'Arte. Le critiche teatrali non lesinarono apprezzamenti positivi sulla recitazione degli interpreti, riconoscendo una grande «perizia» di Pirandello nella regia⁸⁶¹. Nel volume *Il Teatro di Pirandello in Germania*, Michele Cometa riporta un giudizio di Felix Hollaender per evidenziare l'impatto sul pubblico: Luigi Pirandello «aveva spregiudicatamente collegato la sala al palcoscenico per mezzo delle consuete scalette laterali, e fece entrare i sei personaggi dal fondo del teatro, sottolineando la “corporeità e la realtà” delle sei figure, cosa che secondo il critico ne riduceva indescrivibilmente l'effetto drammatico»⁸⁶². Inoltre, il quotidiano «Il Tevere» pubblica un articolo dal titolo *Grande successo de “I sei personaggi” di Luigi Pirandello*, il 14 ottobre 1925, e ricorda attraverso una intervista le modalità con cui il drammaturgo lavorava: «Certo confesso che non ero preparato a tutto questo. È stato fatto molto rumore attorno a me, ed io non capisco nemmeno perché nel mondo si sia fatto tanto chiasso intorno al mio nome. La mia opera era già conclusa prima della guerra»⁸⁶³.

Anche a Modena, l'articolarista della «Gazzetta dell'Emilia», il 12-13 novembre 1925, nomina Pirandello per la modernità della sua opera. *Sei personaggi in cerca d'autore* – scrive l'anonimo giornalista – è la più «originale e profonda commedia del grande scrittore siciliano. Sarà interessante vederne l'esecuzione»⁸⁶⁴ (v. Appendice 60). Il fatto che fosse un rinnovatore

⁸⁵⁷ Cometa 1986: 230.

⁸⁵⁸ Elwert 1967: 198.

⁸⁵⁹ Costa 1978: 75.

⁸⁶⁰ D'Amico 1993: 640.

⁸⁶¹ Cometa 1986: 230.

⁸⁶² Ivi, p. 233.

⁸⁶³ Anonimo 1925 (34).

⁸⁶⁴ Anonimo 1925 (36).

aveva consentito di portare alla ribalta l'intero repertorio teatrale superando le vecchie formule del teatro e favorendo il lavoro di sperimentazione di un moderno linguaggio teatrale. Ha osservato Marzia Pieri che le teorie di Pirandello sul comportamento sembrano ferme a quanto esposto nel saggio *Illustratori, Traduttori e Attori* e alle interpretazioni di Ruggeri⁸⁶⁵. Ugualmente, il giornalista della «Gazzetta dell'Emilia» sottolinea l'orientamento del drammaturgo rivolto alle dinamiche psicologiche nella recitazione. Il critico di Modena si accorge tuttavia che la Compagnia d'Arte aveva portato una ventata di novità al Teatro Municipale. Il pubblico si sentiva lusingato dal fatto che i *Sei personaggi*, rappresentati in diversi teatri europei, erano ora in cartellone nella loro città. La «Gazzetta dell'Emilia» del 13 e 14 novembre accentua i significati della commedia che «ci apparve alquanto diversa da quella che avevamo udito in altre occasioni: quasi vivificata dalla spirituale presenza del maestro»⁸⁶⁶ (v. Appendice 61). Lo stesso giornale, il 14-15 novembre, informa i lettori che allo spettacolo erano presenti l'attrice modenese Virginia Reiter e qualche aristocratico appassionato di teatro⁸⁶⁷ (v. Appendice 62). Le personalità più in vista a Modena erano rimaste affascinate dalla «originalità dell'esecuzione; rivelatrice della mano maestra e dell'occhio vigile e sagace dell'autore. La profonda e significativa commedia pirandelliana ci apparve alquanto diversa da quella che avevamo udito in altre occasioni: quasi vivificata dalla spirituale presenza del maestro»⁸⁶⁸. A quel punto la «Gazzetta dell'Emilia», nella stessa edizione di Modena, sempre del 14 e 15 novembre, elogia le capacità recitative degli attori della commedia *Il piacere dell'onestà* (v. Appendice 63).

Si diffonde la notorietà del drammaturgo siciliano. Nel cartellone al Teatro Municipale di Piacenza notiamo un repertorio quasi completamente pirandelliano eccetto per *Ciò che più importa* di Evreinov. Il quotidiano «Libertà» di Piacenza, il 17 novembre 1925, annuncia l'arrivo della compagnia di Pirandello che rappresenterà i *Sei personaggi*. L'articolista ricorda che l'atteggiamento del pubblico era diverso rispetto al debutto al Teatro Valle di Roma. Pirandello aveva dimostrato di riuscire a trionfare anche con le novità e con una nuova concezione moderna della scenografia⁸⁶⁹ (v. Appendice 64). L'articolo è accompagnato da un'intervista uscita il giorno dopo lo spettacolo sulla rivista la «Strenna Piacentina» del 1926 (v. Appendice 66). Applausi anche per Gino Cervi che la rivista «Il dramma» ricorda come importante interprete pirandelliano prima che entrasse nella scuola di Annibale Betrone. Il

⁸⁶⁵ Pieri 2000: 261.

⁸⁶⁶ Anonimo 1925 (37).

⁸⁶⁷ Calosso 1925.

⁸⁶⁸ Anonimo 1925 (37).

⁸⁶⁹ Anonimo 1925 (39).

nome dell'attore bolognese comparve nelle critiche teatrali sia di Piacenza sia di Varese, che lodarono le sue interpretazioni⁸⁷⁰. La fotografia del teatro, pubblicata in alcune monografie pirandelliane, suggerisce una forte partecipazione sensoriale degli spettatori quando la Figliastra lascia la scena ripercorrendo la platea⁸⁷¹. Conferma Roberto Alonge che Pirandello intendeva coinvolgere il pubblico che a un «certo punto, inevitabilmente, finisce per oltrepassare la soglia che divide palcoscenico e platea»⁸⁷². E con l'immagine dell'arrivo a teatro dei personaggi si innescano delle suggestioni grazie anche alla profondità del palcoscenico e all'ampiezza della platea. L'articolista di «Libertà», il 17 novembre 1925, si sofferma su *Vestire gli ignudi*, osservando che gli «Ignudi sono tutti gli uomini i quali non hanno verità alcuna e presi dallo sgomento della propria miseria si industriano di costruirne una alla meno peggio che ricopra le loro membra. E questa spiegazione si addice al comportamento del Padre»⁸⁷³ (v. Appendice 64).

Ecco la compagnia al Teatro Politeama Duca di Genova e La Spezia, la cui stampa locale annuncia la stagione teatrale e indica il nome degli attori che si sono esibiti. Il critico de «Il Secolo XIX» di Genova, il 25 novembre, riporta la seguente notizia: «numerose il pubblico che assistette alla rappresentazione ed applaudì calorosamente all'indirizzo di tutti gli artisti a fine di ogni atto ed a scena aperta»⁸⁷⁴ (v. Appendice 65). La Spezia è felice di essere tra le città liguri toccate dalle tappe della tournée e i *Sei personaggi* vi hanno successo. Il repertorio che sceglie Pirandello è ridotto rispetto al cartellone milanese, perché si vedono dai borderò che ha incluso solo cinque *performances*. Le prime due commedie in programma sono, il 23 novembre *Sei personaggi in cerca d'autore* e il 24 *Il piacere dell'onestà* che hanno avuto un pubblico non numeroso. Gli altri spettacoli comprendono: il 25 novembre *Enrico IV*, il 26 *Così è (se vi pare)* e *Vestire gli ignudi* e infine il 27 *Enrico IV*. Tutte le rappresentazioni ottengono, invece, l'attenzione degli spezzini. L'ultima serata il prezzo del biglietto varia solo per le poltrone⁸⁷⁵ (v. Appendice 68).

Di contro, il critico de «La Provincia Pavese» ricorda il trionfo all'estero di Pirandello e riconsidera i giudizi formulati in passato; tuttavia si considera il successo del drammaturgo tutto

⁸⁷⁰ Ridenti 1928 (4): 47.

⁸⁷¹ Si veda Stefano Pronti, (a cura), *Il Teatro Municipale di Piacenza nel bicentenario di fondazione: 1804–2004*, Piacenza, Tip.Le.Co, 2004, pp. 328–330. Inoltre, nell'Appendice documentaria 1 n. 67, si può vedere una fotografia del Teatro Municipale di Piacenza conservata presso la Biblioteca comunale Passerini–Landi.

⁸⁷² Alonge 1985: 9.

⁸⁷³ Anonimo 1925 (39).

⁸⁷⁴ Anonimo 1925 (40).

⁸⁷⁵ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma. III. 3.3.2. Politeama Duca di Genova (Teatro Massimo) Spezia.

«straniero». E anche la redazione del «Secolo XIX», il 26 novembre 1925, scrive: «La Spezia ha la fortuna e l'onore d'essere la prima fra le città italiane a ospitare Luigi Pirandello e la sua compagnia dopo il trionfale giro all'estero»⁸⁷⁶. Si coglie tra le righe dell'articolo una sorta di apologia del fascismo per il fatto che il drammaturgo aveva dato «alla nuova Italia il nuovo teatro italiano». Nella recensione, Pirandello incarna il genio riconosciuto dal «teatro contemporaneo, non che d'Italia, del mondo intero»⁸⁷⁷. E, infine, «la segreteria provinciale della Corporazione Nazionale del Teatro saluta in Luigi Pirandello, reduce dal giro che ha riaffermato in Europa le ragioni supreme dell'arte nostra, il rinnovatore del teatro italiano e il cittadino che con la sua gagliarda opera ha inteso ad esaltare il primato d'Italia nel mondo»⁸⁷⁸ (v. Appendice 69). L'articolista osserva che «Luigi Pirandello, l'autore per eccellenza del teatro italiano contemporaneo, colui che rappresenta la più discussa e la più brillante personalità del mondo teatrale nazionale, e che è considerato all'estero il più ragguardevole, come è certamente il più fecondo maestro di una nuova scuola del teatro drammatico, sarà fra pochi giorni a Pavia». Il giornalista de «La Provincia Pavese», il 28 novembre 1925, descrive il lavoro di formazione dell'attore e l'impegno del regista, svolto con Marta Abba e Lamberto Picasso primi attori per l'intera *tournee* (v. Appendice 70).

Le opere e la regia di Pirandello sono considerate la vera novità della stagione al Teatro Reinach di Parma (v. Appendice 74). La città è attenta all'indiscutibile successo dello scrittore e alle osservazioni della critica. Nella «Gazzetta di Parma» del 2 dicembre, Dario Saviotti rileva che nei personaggi il passaggio dalla finzione alla realtà avviene quando salgono le scalette che uniscono la platea con il palcoscenico. Il personaggio è stato creato dalla fantasia dell'autore in un testo in grado di contenerlo⁸⁷⁹ (v. Appendice 71). Ciò induce a pensare che i temi pirandelliani siano stati accolti con entusiasmo almeno da quanto riportato, il 3 dicembre, ne «Il Resto del Carlino»: al Reinach «Moltissimi applausi sono stati tributati dal pubblico foltissimo all'autore e a tutti gli artisti, principalmente a Lamberto Picasso e a Marta Abba»⁸⁸⁰ (v. Appendice 72). I borderò dei *Sei personaggi* indicano un numero maggiore di biglietti venduti rispetto alle altre rappresentazioni nei giorni successivi. *Ciò che più vi importa* di Nikolaj N. Evreinov, il 4 dicembre, non ottenne il successo sperato⁸⁸¹ (v. Appendice 73).

⁸⁷⁶ Anonimo 1925 (41).

⁸⁷⁷ *Ibidem.*

⁸⁷⁸ *Ibidem.*

⁸⁷⁹ Saviotti D. 1925.

⁸⁸⁰ Anonimo 1925 (43).

⁸⁸¹ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma. III. 3.3.3. Teatro Reinach di Parma.

Genova. La Compagnia di Pirandello rimane al Teatro Paganini dal 7 al 14 dicembre 1925. In cartellone troviamo nove *performances*: cinque commedie del drammaturgo e una commedia di Bontempelli. I borderò presentano le seguenti situazioni: 7 dic., *Sei personaggi* in prima serata e il 4 dic. ultima serata della *tournee* (entrambi di lunedì); 11 dic., *l'Enrico IV* (venerdì) e 13 dic., *matinée* di domenica con una affluenza maggiore di pubblico⁸⁸² (v. Appendice 75). La compagnia si sposta a Sampierdarena per mettere in scena al Teatro Modena i *Sei personaggi* (v. Appendice 76). Il quotidiano «Il lavoro», il 15 dicembre, annuncia lo spettacolo la sera nel notiziario teatrale⁸⁸³. Anche il «Caffaro» del 15 dicembre ricorda ai suoi lettori la rappresentazione nella sezione «Spettacoli del giorno»⁸⁸⁴. Invece l'indomani sarà rappresentato *Così è (se vi pare)* e poi la compagnia si muoverà in direzione del Piemonte.

Al Teatro di Torino, i *Sei personaggi* aprono il cartellone il 22 dicembre. Ne «La Stampa» viene segnalato il debutto dello spettacolo che sarà replicato il 25 dicembre. La Compagnia d'Arte ha scelto «una delle commedie del poeta siciliano che più interessa il pubblico per la originalità del movimento scenico e l'audacia della concezione: *Sei personaggi in cerca d'autore*»⁸⁸⁵. Dopo la prima sera, il critico, che si firma gi.mi., si sofferma sul «quadro scenico tutto nero e il giuoco di luci, rosso per i personaggi, bianco per gli altri»⁸⁸⁶. Nell'articolo troviamo alcune osservazioni sull'ingresso dal fondo del teatro e sugli abiti di scena. Da ciò si evince che lo scrittore avvertiva dentro di sé una forte sensibilità diversa per la sperimentazione di uno spazio più ampio.

Dopo i primi giorni a Torino, la Compagnia di Pirandello si sposta a Verona. La stampa locale, che segue il ciclo delle recite, al Teatro Nuovo, partecipa con interesse agli spettacoli del drammaturgo. Il critico del quotidiano «L'Adige», il 4 gennaio 1926, pone l'accento sulle discussioni intorno ai *Sei personaggi* accompagnate spesso da polemiche sul teatro pirandelliano. L'articolo si conclude con l'annuncio dei *Sei personaggi* in scena per il 5 gennaio⁸⁸⁷. L'incontro con Pirandello e il pubblico del teatro veronese è stato la forza «attrattiva della serata» («Corriere del Mattino» del 5 gennaio 1926). L'articolista de «L'Arena», il 5 gennaio 1926, informa i lettori sulla messa in scena dei *Sei personaggi* all'interno di un quadro «fantastico con un misto di elementi irreali e nella forma che tanto successo ha suscitato nelle

⁸⁸² Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma. III. 3.3.4. Teatro Paganini di Genova.

⁸⁸³ Anonimo 1925 (44).

⁸⁸⁴ Anonimo 1925 (45).

⁸⁸⁵ Anonimo 1925 (46).

⁸⁸⁶ gi.mi. 1925.

⁸⁸⁷ Anonimo 1926 (1).

grandi città d'Europa ove vennero in questi ultimi tempi rappresentati»⁸⁸⁸ (v. Appendice 77). Il tema dello sdoppiamento della realtà è considerato centrale nel racconto del critico, essendo la «realtà scenica non diversa dalla realtà viva e attuale della vita»⁸⁸⁹. Gabr., che firma l'articolo ne «L'Arena», il 6 gennaio del 1926, non lesina elogi a Lamberto Picasso per la sua interpretazione (v. Appendice 78). La recensione del 7 gennaio 1926 dà notizia dell'accoglimento decisamente positivo del pubblico veronese alla commedia pirandelliana, segno forse della conoscenza delle sue opere. Finalmente non si sono verificate proteste tra gli spettatori dopo la rappresentazione⁸⁹⁰. Così «L'Arena» di Verona del 7 gennaio rende omaggio allo scrittore cui sono riservati da qualche tempo l'interesse, la curiosità e la simpatia della critica⁸⁹¹ (v. Appendice 79). Risonanza viene data sempre dalla stampa alla bravura di Pirandello regista in *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli; «L'Arena» dell'8 gennaio 1926 sottolinea l'arguzia mordace⁸⁹² e «non mancano tuttavia gli applausi sebbene di intensità decrescente a ogni atto (questi non troppi, è vero); per la cronaca quattro chiamate al primo atto, tre al secondo, due al terzo, una all'ultimo»⁸⁹³ (v. Appendice 80). Il «Corriere del Mattino» del 9 gennaio 1926 conferma due appuntamenti: «stasera: *Enrico IV*, tragedia del Pirandello. Domani domenica in mattinata: *Sei personaggi in cerca d'autore*; in serata *Così è (se vi pare)*»⁸⁹⁴. Nell'edizione de «L'Arena» dell'11 gennaio 1926 si descrive Pirandello come un'icona del mondo culturale e come stella che illumina non solo le proprie opere, ma anche i lavori di altri scrittori del repertorio della Compagnia d'Arte (v. Appendice 81). Tuttavia, non mancano divergenze di idee, come è scritto nell'edizione ne «L'Arena» del 12 gennaio: in ogni caso, le opere di Pirandello avevano ottenuto il plauso del pubblico rispetto agli altri autori⁸⁹⁵ (v. Appendice 82).

La stagione al Teatro Garibaldi di Padova si apre il 14 gennaio 1926 con i *Sei personaggi* che hanno un discreto successo. I nomi degli attori sono riportati nel giornale «La Provincia di Padova» del 13-14 gennaio: la «compagnia comprende inoltre le signore Jone Frigerio, Lia Di Lorenzo ed i signori Lamberto Picasso, Egisto Olivieri, Enzo Biliotti e Gino Cervi» (v. Appendice 83). Lo stesso giornale annuncia il debutto dei *Sei personaggi*: «questa sera dunque

⁸⁸⁸ Anonimo 1926 (2).

⁸⁸⁹ Gabr. 1926.

⁸⁹⁰ Anonimo 1926 (3).

⁸⁹¹ *Ibidem.*

⁸⁹² Anonimo 1926 (4).

⁸⁹³ Anonimo 1926 (6).

⁸⁹⁴ Anonimo 1926 (5).

⁸⁹⁵ Anonimo 1926 (7). Il commento dell'articolista non sembra congruente con le informazioni pubblicate nel saggio di Boris Reizov, *Pirandello in Russia* del 1967 da cui si trae la notizia che la in Russia le opere di Pirandello erano state solo pubblicate e non rappresentate.

andrà in scena, vivamente attesa, la compagnia diretta da Luigi Pirandello (v. Appendice 84); come è noto verrà rappresentato l'interessante lavoro dello stesso Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*. Avremo indubbiamente un elegante affollamento» (v. Appendice 85). Dal borderò della serata si deduce che la commedia non era stata «gettonata» così come la *matinée* del 17 (v. Appendice 86). Invece *Vestire gli ignudi*, rappresentata il 19 gennaio, venne accolta calorosamente. Il prezzo dell'ingresso non subì variazioni per tutte le cinque serate, come era accaduto a Milano. La Compagnia d'Arte rimase al Garibaldi fino al 19 gennaio⁸⁹⁶ (v. Appendice 89; 90). Ma in più, la critica sottolinea la calorosa accoglienza del pubblico a teatro e discute le ragioni della modernità della drammaturgia. «La Provincia di Padova», il 15-16 gennaio 1926, si sofferma su una questione interessante del mondo pirandelliano, ossia il rapporto tra finzione e realtà. Nella recensione si avverte che l'articolaista ha capito il momento complesso in cui i personaggi tentano di diventare attori e viceversa. «Essi vengono quasi tolti dalla realtà della vita, dal pubblico e affrontano così le difficoltà della realizzazione sulla scena. Così alla fine del terzo atto, i personaggi sostano sulla scena mentre la figliastra ritorna alla realtà fuggendo attraverso la platea»⁸⁹⁷ (v. Appendice 87). In questa descrizione, il recensore è consapevole del transito dalla realtà dei personaggi, che avviene dalla sala al palcoscenico, per effetto del gioco realtà-finzione. Lo stesso giornale riconferma nell'uscita del 18-19 gennaio l'esito della serata: «Affollatissimo il *matinée* per la replica dei *Sei personaggi in cerca d'autore*; alla recita serale assisteva Luigi Pirandello che venne chiamato varie volte alla ribalta fra le più calorose acclamazioni del pubblico» (v. Appendice 88)⁸⁹⁸. Il ciclo di recite a Parma aveva incontrato il gusto e l'interesse del pubblico: «all'ultima recita [*Vestire gli ignudi*] della compagnia di Luigi Pirandello – scrive il giornalista anonimo de «La Provincia di Padova» – un pubblico enorme elegantissimo nella platea e nei palchi, stipato nelle gallerie, e nello spazio [...] affollato fino all'atrio. Il saluto di congedo a Pirandello ed ai suoi comici riuscì pieno di cordialità e di vibrante ammirazione» (v. Appendice 90).

Analogamente il Teatro Verdi di Ferrara accoglie con entusiasmo lo spettacolo che è seguito dalla critica locale. I recensori discutono sulle battute del Padre e del Direttore-capocomico che esprimono entrambi il desiderio di un nuovo teatro. La rabbia della figlia esplode in sarcasmo in quanto porta alla ribalta la vergogna e il dolore di una famiglia distrutta dal desiderio, dai pregiudizi e dal conformismo sociale. La loro scelta di raccontare il dramma

⁸⁹⁶ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma. III 3.3.5. Teatro Garibaldi di Padova.

⁸⁹⁷ Anonimo 1926 (8).

⁸⁹⁸ Anonimo 1926 (9).

familiare che li ha travolti, a teatro va controcorrente. Inoltre, l'articolista della «Gazzetta ferrarese» del 22 gennaio 1926 avverte che gli spettatori del Teatro Verdi di Ferrara erano chiamati a esprimere il loro parere sulla rappresentazione. Con tutto che il pubblico era rimasto un po' disorientato, ma affascinato dall'incantesimo delle fantastiche e passionalmente umane emozioni⁸⁹⁹. Al termine di ogni parte della commedia, il drammaturgo e gli attori vennero chiamati quattro volte (v. Appendice 91). Curiosa segnalazione – e tra le poche dei quotidiani – è quella dei costumi di scena che identificano sei figure vestite di nero in palcoscenico davanti al Direttore-capocomico. Nei borderò è indicato il ciclo delle recite serali. I documenti contabili confermano che i *Sei personaggi* sono rappresentati in prima serata, il 20 gennaio, trionfando su tutti gli altri spettacoli. Il prezzo dei biglietti rimane invariato per tutto il ciclo delle recite, ossia fino al 26 gennaio⁹⁰⁰ (v. Appendice 93).

Al Teatro Sociale di Brescia la stampa locale attira l'attenzione sull'affinità di Pirandello con le avanguardie. Lo scrittore aveva debuttato in diversi palcoscenici d'Europa dove il suo repertorio era stato accolto calorosamente. Il trionfo, ottenuto all'estero, è quasi sempre ricordato dalla stampa pronta a richiamare l'attenzione dei lettori sulla larga partecipazione degli spettacoli. Infatti, ne «Il Popolo di Brescia», del 24 gennaio 1926, l'articolista ne suggella il profilo vincente: «Lugi Pirandello reduce dalla stagione d'Inghilterra, Francia e Germania a cui si accompagnò sempre un grande successo artistico; stagione che si svolge esclusivamente con produzioni dell'illustre scrittore siciliano»⁹⁰¹ (v. Appendice 92). Il critico Vittorio Collina si interessa del rapporto tra l'avanguardia e il teatro di Pirandello. La modernità dell'opera ubbidisce a un preciso disegno dell'autore di tradurre i comportamenti dei personaggi in chiave sia psicologica, sia scenotecnica. Dall'altro canto, il critico è consapevole che alcuni aspetti della comunicazione erano stati presentati in altre rappresentazioni. Dunque, lo spettacolo non appare completamente nuovo agli occhi del recensore o forse del pubblico⁹⁰² (v. Appendice 93). Invece, il giorno del debutto, il 27 gennaio, esce un breve articolo su «Il Popolo di Brescia». Evidentemente la scenografia e la recitazione hanno creato forti suggestioni nel recensore che afferma: «arte avanguardistica: quelle sei persone che hanno realmente vissuto un dramma, ma non saprebbero scriverlo, è necessario che sul palcoscenico ripetano essi medesimi l'azione,

⁸⁹⁹ Anonimo 1926 (10).

⁹⁰⁰ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma. III. 3.3.6. Teatro Verdi di Ferrara. Nel borderò del 27 gennaio 1927 si rinviene un errore nella compilazione del documento contabile. Si trova scritto: martedì 27 invece di 26 gennaio. Dalla stampa bresciana si comprende come la Compagnia d'Arte fosse già impegnata al Teatro Sociale.

⁹⁰¹ Anonimo 1926 (11).

⁹⁰² Collina 1926.

perché nessuno, autori e comici, potrebbe dare al pubblico uno spettacolo profondamente fedele e psicologicamente esatto»⁹⁰³ (v. Appendice 94).

L'esito delle serate è derivabile dai borderò da cui si deduce un calo di interesse per i *Sei personaggi* il 27 gennaio. Invece, l'*Enrico IV* e *Così è (se vi pare)* trionfano con il numero maggiore di spettatori. Infatti, i biglietti staccati furono nell'ordine: 856 (*Sei personaggi*), 1252 (*Enrico IV*) e 1259 (*Così è se vi pare*)⁹⁰⁴ (v. Appendice 95). La notizia è riscontrata dall'articolista della «Cronaca Prealpina», Varese, 9 febbraio 1926⁹⁰⁵ (v. Appendice 96) e ancora dal quotidiano «Corriere d'Italia» del 23 marzo 1926⁹⁰⁶ a ulteriore conferma. Inoltre, nella «Cronaca Prealpina» di Varese del 9 febbraio 1926, l'articolista segnala la modernità del testo che si riflette sull'interpretazione degli attori in palcoscenico. La precisazione intende agevolare il lavoro di passaggio dalla finzione alla realtà che avviene in due situazioni specifiche. La prima, «quando il direttore capocomico e il capo dei personaggi si ritireranno per concertare lo scenario e gli attori sgomberanno il palcoscenico». La seconda «volta quando per sbaglio il macchinista butterà giù il sipario». Nella seconda, nella «Cronaca Prealpina», sono riportati anche i prezzi della serata al Teatro Sociale così fissati, compresa la tassa erariale: «Platea e palchi lire 8; Poltrone (oltre l'ingresso) lire 8; Poltroncine (oltre l'ingresso) lire sei; Ingresso galleria lire 4; Posti distinti di galleria (oltre l'ingresso) lire 4; Numeri di galleria (oltre l'ingresso) lire 3. Ragazzi e militari di bassa forza metà biglietto ingresso Platea. Le prenotazioni dei posti si ricevono presso il Camerino del Teatro»⁹⁰⁷ (v. Appendice 96).

L'Ufficio stampa o l'impresario del Teatro di Varese fornisce ai lettori diverse notizie sullo spettacolo, visti la lunghezza e i dettagli contenuti nell'articolo del 10 febbraio. Si descrivono alcuni momenti della rappresentazione come l'arrivo dei personaggi in palcoscenico attraverso le scalette e il valore che ha il rapporto finzione-realtà in certe scene. La drammaticità della vicenda familiare è superata dai diversi tentativi di trovare un capocomico che diventi l'autore della storia dei sei personaggi. La particolare attenzione alle loro vicende induce a pensare che il Teatro Sociale intenda richiamare l'interesse del pubblico che non abbia ancora letto il testo di Pirandello. L'articolo serve allo spettatore per comprendere la vicenda umana ed esistenziale dei personaggi e sottolineare le novità dell'allestimento, della recitazione e della regia. Comunque, due elementi importanti emergono dall'articolo. Il primo è la realtà sentita in

⁹⁰³ Anonimo 1926 (12).

⁹⁰⁴ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma. III. 3.3.7. Teatro Sociale di Brescia.

⁹⁰⁵ Anonimo 1926 (14).

⁹⁰⁶ Anonimo 1926 (21).

⁹⁰⁷ Anonimo 1926 (14).

chiave cristiana che dovrebbe consentire di accettare umilmente «la vita com'è, mentre orgogliosamente vogliamo a essa sostituirci, mentre ciascuno ha in sé la propria realtà»⁹⁰⁸. Il secondo è il contrasto tra «scrittore e attore» che è in sintesi nucleo fondamentale della creazione pirandelliana⁹⁰⁹. E poi la rottura delle vecchie formule del passato che avviene tramite la straordinaria abilità dello «scrittore nel far muovere come vuole i suoi personaggi sulla lama del rasoio della logica e del paradosso»⁹¹⁰ (v. Appendice 97). La critica pirandelliana, che si rivolge al teatro, si stringe intorno all'impossibilità di risolvere il problema Vita e Forma perché «ogni parte resta fissa e immobile sulle sue posizioni»⁹¹¹. Ciò in ragione del fatto che a volte si considera l'apparenza come realtà e il teatro alimenta questo equivoco perdurante anche fuori dal palcoscenico se non si interrompe la recita.

IV.8. 1925: *New Oxford Theatre di Londra*

Diverse recensioni accompagnano la *tournée* londinese della Compagnia d'Arte che porta in scena un ciclo di recite al New Oxford Theatre dal 15 al 28 giugno del 1925. Grazie ai ritagli di giornali conservati all'interno dell'album «News Cutting», presso l'Archivio Luigi Pirandello di Roma è stato possibile studiare i giudizi critici della rappresentazione. In più, l'interessante articolo *Dalla censura alla scena: Sei personaggi in cerca d'autore a Londra* di Dina Saponaro e Lucia Torsello, pubblicato nella rivista «Ariel», genn./giu. 2021, consente di riflettere sulla ricezione a Londra sia nel 1922, sia nel 1925. Il fatto è che la stagione pirandelliana in lingua italiana fece scegliere all'impresario del teatro un repertorio di opere già conosciute a livello internazionale. Lo spettacolo fu segnalato e recensito dalle testate giornalistiche che raccoglievano il favore del pubblico e l'eco del trionfo di Pirandello in Inghilterra⁹¹². La stampa londinese segue la stagione teatrale anche per la censura che continuava a considerare i *Sei personaggi* un'opera immorale.

Il cartellone londinese si apre con *Sei personaggi* che sono annunciati dalla stampa locale un mese prima dell'arrivo di Pirandello a Londra. La prima notizia è diffusa attraverso il «Daily Chronicle» del 28 maggio il cui l'articolista spera di potere assistere al ciclo delle recite con attori italiani⁹¹³. Nei progetti iniziali del drammaturgo succede qualcosa forse che porta a spostare le date della stagione perché «Morning Post» informa i lettori che il drammaturgo è a

⁹⁰⁸ Anonimo 1926 (15).

⁹⁰⁹ *Ibidem*.

⁹¹⁰ *Ibidem*.

⁹¹¹ *Ibidem*.

⁹¹² Saponaro, Torsello 2021: 103–104.

⁹¹³ Anonimo 1925 (9) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

Londra per due settimane, ma a partire dall'8 o dal 9 giugno. La stampa delle settimane successive pubblica, invece, alcuni articoli da cui si evince che la prima dell'opera è il 15 giugno⁹¹⁴. La prima notizia dell'effettiva possibilità del ciclo delle recite esce il 4 giugno nel quotidiano «Evening Standard» che indica il periodo dal 10 al 15 giugno. Due giorni dopo «The Guardian» conferma la notizia del recensore della notizia delle messe in scena in italiano, malgrado rimanga ancora una riserva per i *Sei personaggi*. Invece, il 7 giugno l'«Observer» informa che l'inizio della stagione al New Oxford Theatre sarà il 15 giugno. E poi un inserto pubblicitario, comparso sul «Daily Telegraph», promuove l'iniziativa del ciclo delle recite.

Nell'«Evening News» del 15 giugno del 1925, Pirandello informa che avrebbe preferito rappresentare i *Sei personaggi* in inglese, ma ancora la censura britannica considerava il testo inadeguato al grande pubblico⁹¹⁵. Ciò rivela che vi erano attese diverse da parte del drammaturgo siciliano e del pubblico, visto che la stampa londinese riporta i successi del teatro pirandelliano fino dal marzo 1925. Infatti, un ritaglio di giornale con il titolo scritto a penna *Art Events* del Fondo Eredi Stefano Pirandello, reca scritto: «A new theatre opens at Rome April 1, *The Art Theatre*. The director is Pirandello, himself! On the first night is to be given Dunsany's *The Gods of the Mountains* and Pirandello's *Sagra del Signore della Nave*. We would like to drop in»⁹¹⁶. La fama di Pirandello era senza dubbio legata all'estero alla poetica del grottesco che diventa per Edward Storer creazione moderna e brillante nei *Sei personaggi* e nell'*Enrico IV*.⁹¹⁷

Fin dalle prime segnalazioni, si ricostruisce la vicenda iniziale della prima messa in scena dalla Stage Society che produsse l'opera pirandelliana, in inglese. Il quotidiano «Evening News», del 30 maggio 1925, ricorda che sono sei le opere interpretate dalla compagnia italiana⁹¹⁸. Tuttavia, gli impegni contrattuali con l'impresario del teatro si riducono a quattro: *Sei personaggi*, *Enrico IV*, *Così è (se vi pare)* e *Vestire gli ignudi*. Dal racconto di Marta Abba, le prove furono brevi, con un grande dispendio di energia da parte degli attori che la critica londinese ricompensò con entusiasmo acclamando la compagnia⁹¹⁹. Infatti, la riuscita della *tournee* dipese anche dall'interpretazione degli attori, nonostante il drammaturgo fosse conosciuto a livello internazionale. Non ci sono eguali per l'attrice che è ricordata per la sua

⁹¹⁴ Anonimo 1925 (10) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹¹⁵ Anonimo 1925 (20) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹¹⁶ Anonimo 1925 (1) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹¹⁷ Storer 1925

⁹¹⁸ Anonimo 1925 (11) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹¹⁹ Abba 1935: 20.

eleganza⁹²⁰. Al ciclo delle conferenze si aggiungono degli incontri con il pubblico per discutere sulle opere rappresentate. Intorno alla promozione degli spettacoli in cartelloni per diversi giorni, sia prima delle messe in scena che nel corso delle rappresentazioni, la stampa londinese accompagna il lavoro teatrale di Pirandello. Il «Daily Graphic», del 4 giugno 1925, dà la notizia della breve conferenza della Compagnia d'Arte di cui si ricordano i nomi di Ruggero Ruggeri e Marta Abba⁹²¹. La recensione del critico, firmata con le iniziali S.P.B.M., nel «Daily Graphic» del 16 giugno 1925 ribadisce che gli appassionati di teatro non possono perdere la messa in scena⁹²² (v. Appendice 55). Il giornale «The Star» del 16 giugno 1925 sottolinea l'intensità espressiva dell'attrice milanese che traduceva scenicamente il personaggio della Figliastra con intensità emotiva⁹²³. Anche il «Daily News», il 16 giugno 1925, invita a vedere lo spettacolo perché «this play of Pirandello's is one to be seen by everyone who is interested in the stage. He has attempted to express, and has succeeded in expressing, something of that inner life which most of us try to hide even from ourselves, and certainly from others»⁹²⁴ (v. Appendice 54). Invece, per omaggiare il drammaturgo, Lady Ross ha invitato alcuni ospiti importanti nella sua dimora prima dell'inizio della stagione. Il «Westminster Gazette», del 12 giugno 1925, ricorda che fu Lord Chamberlain ad aiutare la messa in scena dei *Sei personaggi* e così fu possibile una stagione teatrale solo italiana⁹²⁵. Comunque, la traduzione di E. Storer era conosciuta ed era letta perché viene ricordata in alcune recensioni.

L'impresario del teatro Charles Blake Cochran è ricordato in diversi articoli perché la decisione di produrre l'opera è considerata un evento per Londra visto che Pirandello è per molti un personaggio «fuori dalle regole». Il giornale «Weekly Dispatch», il 4 giugno 1925, cita la regia di Georges Pitoëff per rendere la stagione teatrale imperdibile⁹²⁶. E il 9 giugno, nel «Daily Sketch», Cochran comunica alla stampa che le rappresentazioni italiane si svolgeranno presto e aggiungeva «the 'Six Characters' definitely and at last brought him public recognition»⁹²⁷. L'«Evening Standard», l'11 giugno, sottolinea l'originalità dell'opera pirandelliana, ma anche certi momenti imbarazzanti dello spettacolo. A Londra non si parla italiano fluentemente, ma gli spettatori saranno in grado di capire la natura di certi episodi come

⁹²⁰ *Ibidem*.

⁹²¹ Anonimo 1925 (13) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹²² S.P.B.M. 1925 – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹²³ A.E.W. 1925 – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹²⁴ E.A.B. 1925 – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹²⁵ Anonimo 1925 (19) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹²⁶ Anonimo 1925 (14) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹²⁷ Anonimo 1925 (16) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

l'equivoca vicenda del retrobottega⁹²⁸. Quindi, si potrà vedere lo spettacolo per tre serate e una *matinée* (mercoledì)⁹²⁹.

In una intervista a Pirandello del critico Tassinari, rilasciata una o due settimane prima dell'arrivo a Londra, nel «Weekly Westminster» del 13 giugno 1925, il drammaturgo cerca di fornire delle spiegazioni sulle ragioni del suo successo all'estero più che in Italia. I teatri di Roma o di altre città sono costretti a cambiare spesso il cartellone degli spettacoli perché gli impresari non riescono altrimenti a coprire le spese. Pur essendo una città grande, la capitale ha un pubblico diverso da Londra e Parigi o dalle città europee. Gli spettacoli rimangono in cartellone per pochi giorni. Pirandello auspica che la Compagnia possa rimanere almeno un mese nello stesso posto⁹³⁰, ma nelle città più piccole la permanenza media va tra cinque ai dieci giorni (v. Appendice 237b).

In Inghilterra si crea intorno alla stagione teatrale in italiano un forte *battage* pubblicitario. Due testate giornalistiche il 16 giugno riportano la notizia del debutto dei *Sei personaggi* al New Oxford Theatre; però il commento della sera è proprio diverso. Da un lato il «Daily Sketch» sostiene che non sono molti i londinesi a conoscere la lingua perché «there was much halting French and several efforts to interpret, but nothing remotely resembling Italian»⁹³¹. Dall'altro lato il «Morning Advertiser» sottolinea che l'accoglienza del pubblico è stata calorosa; i sei personaggi, comunque, vi hanno accolto il plauso⁹³². Invece Edith Shackleton si concentra sugli aspetti strettamente scenici invitando il pubblico del teatro a partecipare al ciclo delle rappresentazioni⁹³³. Grazie all'interpretazione degli attori, Pirandello riesce a trionfare anche a Londra. La critica teatrale sente che in scena gli attori hanno dimostrato di recitare diversamente. Lamberto Picasso è ricordato in diverse recensioni per la sua bravura così come Marta Abba; Egisto Olivieri e Jone Morino dimostrano una naturalezza che fa scivolare il personaggio. Il ritmo, innescato dai primi giochi in palcoscenico, si sposta nei dialoghi tra gli attori e nella tragedia dell'ultima parte.

Ritornando al *décor*, il lungo articolo del «Morning Post», del 16 giugno 1925, discute le ragioni della scenografia che sono funzionali all'intento pirandelliano di affrontare temi filosofici o psicologici che incontriamo nelle battute degli attori⁹³⁴. E nei *Sei personaggi*

⁹²⁸ Anonimo 1925 (17) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹²⁹ Anonimo 1925 (18) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹³⁰ Tassinari 1925.

⁹³¹ Anonimo 1925 (22) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹³² Anonimo 1925 (23) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹³³ Shackleton 192 – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹³⁴ Anonimo 1925 (21) – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

ritroviamo le teorie sull'umorismo che tentano di sottolineare aspetti della personalità delle diverse figure del teatro. Penso che il giornalista abbia colto la funzione del riso nel testo che viene rappresentato dagli altri attori in diversi momenti della rappresentazione. L'articolo, firmato con le sigle NN., del quotidiano «The Times», del 16 giugno 1925, si sofferma sull'aspetto ludico della serata (v. Appendice 57). Gli spettatori sono a teatro e il confine tra realtà e finzione non consente al pubblico di distinguere il ruolo degli attori. L'effetto di straniamento si intensifica grazie agli effetti degli abiti neri indossati dalla Madre e dalla Figliastro che possono impressionare il pubblico così come il pallore della maschera in viso che evoca il teatro di Eschilo⁹³⁵.

Il relativismo pirandelliano è interpretato in prospettiva sociologica ed è visto diversamente dalle teorie che gli intellettuali discutono in riviste e giornali. Pietro Mignosi ha osservato che il centro del sistema pirandelliano ha «una origine del tutto diversa da quella del relativismo contemporaneo, che è di natura formale. Esso invece è un continuo ricercare, oltre il paradosso dell'apparenza fisica e l'errore della persistenza psichica, un sentimento unitario di vita che dia finalmente un ordine e una consistenza alla tragedia dello scorrere e del relativizzarsi dei fenomeni che la filosofia moderna ha condannato a diventare delle illusioni»⁹³⁶. Del resto, la poetica pirandelliana sviluppa il tema del conflitto, che la letteratura idealista e mitologica, sopravvissuta a Manzoni e forse in Verga attraversando Foscolo e Leopardi, aveva ripreso grazie alle esperienze più dure e violente⁹³⁷ del teatro moderno. Invece, Michele Cometa pensa che le teorie di Pirandello si fondino significativamente sul contrasto tra sentimenti puri, il riso e il pianto, perché la riflessione conduce il personaggio nella situazione opposta⁹³⁸. Del resto, sembra una parodia delle loro azioni che appaiono al pubblico in sala come vere se si considerano le reazioni che hanno avuto al Teatro Valle. Attraverso il gioco della finzione e della realtà, la componente umoristica entra in scena attraverso le battute, i gesti e le azioni descritti nelle didascalie. Desmond MacCarthy sostiene che Pirandello mette in scena le emozioni del regista che sente, vedendo gli attori recitare. In più, si accenna alla condizione metafisica della scena che ritroviamo anche in qualche novella. Nel testo teatrale, il processo ipnotico è presente nello sdoppiamento tra il drammaturgo e il Direttore capocomico⁹³⁹. La condizione del sogno è spesso confusa con la fantasia creativa; lo stato di alterazione della realtà sembra, invece, avvenire quando il Direttore-capocomico chiede al Suggestore di stenografare

⁹³⁵ NN. 1925 – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma, VII Sezione, Rassegna stampa.

⁹³⁶ Mignosi 1928: 22.

⁹³⁷ *Ibidem*.

⁹³⁸ Cometa 1984: 308.

⁹³⁹ MacCarthy 1925: 53.

il copione e i sei personaggi si lamentano delle deformazioni della storia per ragioni sceniche. Il tema della realtà nelle recensioni inglesi è considerato un tema centrale tanto che è trattato più di una volta. All'interessante recensione del critico sfugge, tuttavia, la natura del comico per l'appunto che implica i *Sei personaggi* attraversare diversi stadi emotivi. Tyrone Guthrie sostiene che Pirandello riesce a discutere sulla realtà tramite il teatro che rende i personaggi vivi⁹⁴⁰. Quella del regista inglese è una sensibilità diversa perché non mancarono le stroncature come quella comparsa nel «Westminster Gazette» del 17 giugno dove Ella Hepworth Dixon non coglie il rapporto col tema del relativismo e non riesce a fornire spunti di riflessione al lettore che voglia ritornare a riflettere su alcune battute di scena pronunciate dal Padre o dagli altri personaggi⁹⁴¹.

IV.9. 1925: Théâtre Edouard VII di Parigi

«Luigi Pirandello est à Paris depuis hier soir. C'est au Théâtre Edouard-VII que sa compagnie donnera, à partir de mercredi prochain, quinze représentations de ses œuvres, avec le concours de M. Ruggero Ruggeri». La notizia si trova nella stampa parigina qualche giorno prima del debutto e precisamente ne «L'Événement» del 29 giugno 1925⁹⁴². La redazione dello stesso giornale, il 30 giugno, riporta l'arrivo di Pirandello a Parigi; inoltre, commenta la *tourné* in Gran Bretagna: «A Londres les œuvres du dramaturge italien ont remporté un grand succès. L'interprète principal est Ruggero Ruggieri, l'acteur le plus célèbre d'Italie. C'est au Théâtre Edouard-VII que la brillante troupe donnera, à partir de demain, une série de représentations de *Chacun sa vérité*, *Henri IV*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *Six personnages en quête d'auteur*, *La Volupté de l'honneur*. Paris ne peut que réserver bon accueil à l'auteur qui a eu sur notre jeune théâtre d'avant-garde une si profonde influence»⁹⁴³. La stampa francese è interessata all'*Enrico IV* che viene recensito in diverse testate giornalistiche. Nel testo *La mia vita d'attrice* Marta Abba scrive: «Il Maestro pensò di invitare il nostro grande Ruggero Ruggeri per interpretare l'*Enrico IV* che è tra i lavori richiesti»⁹⁴⁴. Pirandello aveva scritturato l'attore fanese solo per le messe in scena di Londra e Parigi. Malgrado la sua recitazione fosse declamatoria e le sue doti rimanessero soffocate dal ruolo, in Gran Bretagna suscitò molto interesse tra il pubblico inglese

⁹⁴⁰ Guthrie 1972: 108. Al riguardo si veda il volume: Tyrone Guthrie, *A Life in the Theatre*, London, Hamish Hamilton, 1960.

⁹⁴¹ Hepworth Dixon 1925.

⁹⁴² Anonimo 1925 (24).

⁹⁴³ Anonimo 1925 (25).

⁹⁴⁴ Abba 1936: 19.

mentre a Parigi la rappresentazione fu elogiata per la sua interpretazione⁹⁴⁵. Il ciclo delle recite all'estero si dimostrò importante per il fatto che accese gli entusiasmi della Compagnia d'Arte. Le lodi che riservate agli attori a Roma furono confermate nei teatri europei. Infatti, il breve articolo de «La Liberté», il 13 luglio, recensisce lo spettacolo, descrivendo gli aspetti testuali e scenici della recitazione⁹⁴⁶. Pirandello aveva scritturato nella sua compagnia artisti meno noti al pubblico insieme a interpreti importanti. Questo in ragione del fatto che l'attore moderno è un interprete rigoroso che non ricerca l'arte declamatoria per catalizzare tutta l'attenzione del pubblico⁹⁴⁷.

In «Comoedia» del 1925, Gabriel Boissy descrive la Abba con indosso un costume nero di scena un po' bohémien che suggeriva allo spettatore un confronto tra «la vérité de la fiction esthétique et l'artifice» del teatro⁹⁴⁸. La modernità dello spettacolo era avvertita anche nei costumi di scena e nella scenografia. Al termine della stagione pirandelliana, Crémieux scrive un articolo sulla rivista «Les Annales politiques et littéraires», il 19 luglio 1925, dove discute brevemente le ragioni del successo del drammaturgo in Francia. Il critico ricorda ai lettori che all'estero il drammaturgo aveva accolto il plauso del pubblico in diversi paesi: «On peut dire que, jusqu'aux *Six Personnages* (sa vingtième pièce), Pirandello n'avait pas obtenu auprès de ses compatriotes un franc succès. *Les Six Personnages* provoquèrent bien un duel entre un avocat et un officier, mais ils triomphèrent sans conteste, ainsi que le *Henri IV* qui les suivit immédiatement»⁹⁴⁹.

Il successo del drammaturgo è preceduto da una breve segnalazione sulla produzione cinematografica del romanzo *Il fu Mattia Pascal* nel giornale «Aux écoutes» del 2 novembre 1924: «Pirandello au Cinéma, l'auteur des *Six personnages en quête d'auteur* vient d'écrire son premier scénario. Ce sera une comédie très originale intitulée *Feu Mathias Pascal*. Pirandello a choisi comme metteur en scène Marcel L'Herbier et approuvé la désignation de Mosjoukine comme protagoniste de son film»⁹⁵⁰. Non è l'unica informazione su Pirandello stampata in Francia che si discosti dal teatro. «Comoedia», il 1 luglio, diffonde la notizia che «on apprend d'Hollywood que Luigi Pirandello, le célèbre écrivain et auteur dramatique italien, se rendra prochainement dans cette ville où il restera environ trois mois. Pirandello a signé avec la

⁹⁴⁵ D'Amico, Tinterri 1987: 57.

⁹⁴⁶ Anonimo 1925 (29).

⁹⁴⁷ Nel volume *Teatro* del 1926, Antonio Giulio Bragaglia identifica alcune figure della scena: Duse, Gramatica, Zacconi, Ruggeri ecc. V. Vasari 1926: 7.

⁹⁴⁸ Boissy 1925 (1).

⁹⁴⁹ Crémieux 1925: 15.

⁹⁵⁰ Anonimo 1924 (4).

Paramount un contrat aux termes duquel il cède à celle-ci la reproduction cinématographique de quatre de ses œuvres pour la somme de 67.000 dollars, soit environ 1.700.000 francs»⁹⁵¹.

Ritornando alla stagione teatrale, il drammaturgo ha accolto il plauso del pubblico al *Théâtre Edouard VII* e Pirandello ha incontrato critici e giornalisti per raccontare i suoi progetti futuri. Inoltre, lo scrittore annuncia tramite il giornale «L'Écho de Paris», del 13 luglio 1925, la prossima pubblicazione del romanzo *Uno, nessuno e centomila* e la messa in scena de *La nuova colonia* fatta dal regista Max Reinhardt in Germania e al contempo in Italia dalla Compagnia d'Arte. Nelle parole dello scrittore si colgono i futuri sviluppi della sua poetica che si concretano nel testo di *Diana e la Tuda* dove il tema della «vita e della forma» assume altri significati rispetto ai *Sei personaggi* in cui la morte riporta la famiglia allo stato originario. Lo scultore Siro Dossi costringe Tuda a pose estenuanti per cogliere la bellezza mutevole della forma del suo corpo che sfugge ai suoi occhi quando cambia la luce⁹⁵². La redazione de «Il Popolo di Roma», il 21-22 novembre 1926, realizza un servizio giornalistico su alcune tragedie di Pirandello. Il critico discute il tema centrale di *Diana e la Tuda* dove la giovane protagonista rappresenta «la giovinezza, il movimento, la vita»⁹⁵³. Attraverso l'intervista di Pirandello riusciamo a cogliere un momento fondamentale della poetica che ritroviamo anche nei *Sei personaggi* e nei romanzi: «La vita è essenzialmente movimento; ma essa deve consistere e deve quindi crearsi una forma che determina e fissa ed imprigiona il movimento in un atteggiamento che è una sospensione del movimento. Ma, a sua volta, il movimento si vendica, creando un continuo tormento nella forma»⁹⁵⁴. La risposta ci viene fornita dallo stesso drammaturgo poco dopo: «il movimento si vendica, creando un continuo tormento nella forma; e che cos'è la morte stessa se non la vendetta del movimento, che rompe la forma?»⁹⁵⁵. La vita imprigionata in un'opera d'arte è perfetta e immutabile. Così, l'attore può riportare in vita il testo perché la recitazione traduce un pensiero divenuto forma e quindi destinato a rimanere immutato per sempre.

Gabriel Boissy aveva discusso, sia nella rivista «Comoedia» che nel giornale «L'Écho de Paris», la scenografia della commedia pirandelliana per sottolineare la magia che si creava a teatro quando l'attore, con la sola recitazione, riusciva ad attirare l'attenzione del pubblico. Ora nei *Sei personaggi*, sono in primo piano tre momenti: la scelta della scenografia (il palcoscenico disadorno); la recitazione dell'attore; gli oggetti e la scaletta per consentire agli attori il

⁹⁵¹ Anonimo 1925 (26).

⁹⁵² Anonimo 1925 (28).

⁹⁵³ Anonimo 1926 (65).

⁹⁵⁴ *Ibidem*.

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

passaggio dalla finzione alla realtà. Il critico si accorge di un aspetto importante della testualità scenica ricordata da Claude Berton nel settimanale «Les Modes de la femme de France»: «Pirandello a agencé des comédies qui sont, avec les touches de la plus basse réalité, une dérision de la vérité, un attentat à la notion du réel, sans qu'il jaillisse de ces affolants scénarios autre chose qu'une troublante curiosité [...]»⁹⁵⁶. Infatti, Pirandello non sostituisce le macchine che si trovano generalmente a teatro con altre apparecchiature perché non ha bisogno di «supprimer la rampe, en la remplaçant par des projecteurs» per innescare delle suggestioni all'arrivo dei sei personaggi. E poi la recitazione di Lamberto Picasso è stata una «grande vie intérieure», una «figure centrale», un «choryphée du chœur». In Francia le innovazioni scenografiche avevano avuto l'attenzione della stampa anche alcuni anni prima della *tournée* di Pirandello⁹⁵⁷. Il clima culturale e la ricerca espressiva avevano infine favorito la ricezione dell'opera pirandelliana nella capitale francese.

Il debutto dei *Sei personaggi* è preceduto da una notizia, il 10 luglio, nella rivista «Comoedia»: «Aujourd'hui, à 14 heures 30, matinée réservée aux artistes des théâtres, aux auteurs dramatiques et à MM. les courriéristes: *Enrico IV*, avec M. Ruggero Ruggeri. Ce soir, à 21 heures, et dimanche, en matinée, deux dernières de *Six personnages en quête d'auteur*»⁹⁵⁸. Pirandello e Ruggeri trionfano, così il giornale «Le Figaro», 7 luglio 1925 racconta la serata⁹⁵⁹. In «Comoedia», il 7 luglio, si trova una breve informazione: il generale Marchetti, console generale d'Italia, elogia Pirandello⁹⁶⁰. Alla serata, la colonia «italienne est représentée par M. Bordonavie, premier secrétaire d'ambassade, représentant l'ambassadeur»⁹⁶¹.

IV.10. *La stagione 1926-1927*

La voce della critica bolognese riconosce nell'opera pirandelliana l'incontestabile importanza della messa in scena nella quale si intravede il carattere dell'autore che si è 'proiettato fuori' dal naturalismo e dal verismo di Verga e Capuana. Si continua comunque a discutere sul tema della Vita e della Forma nello scrittore siciliano. Lo spettacolo fu rappresentato all'Arena del Sole dal 24 al 26 febbraio 1926. Invece, nell'articolo che esce ne «Il Resto del Carlino», il 4 marzo, si sottolinea che i personaggi «non esprimono una loro verità,

⁹⁵⁶ Berton 1925.

⁹⁵⁷ Enrico Prampolini si era imposto all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Parigi dove ottenne il «Premio Mondiale per il Teatro» perché riuscì a presentare moderne creazioni artistiche. V. Vasari 1926: 5.

⁹⁵⁸ *Ibidem*.

⁹⁵⁹ Anonimo 1925 (27).

⁹⁶⁰ Cogniat 1925.

⁹⁶¹ *Ibidem*.

bensì i loro “stati d’animo”»⁹⁶² (v. Appendice 98). La discussione del critico è orientata per l’appunto verso alcuni aspetti biografici più che drammaturgici e ancor più che sui significati estetici o culturali dell’opera.

In ogni caso, i *Sei personaggi* raccontano velatamente la storia personale e familiare di Pirandello che viene evocata attraverso la loro vicenda:

IL PADRE: [...] M’ha sorpreso in un luogo, in un atto, dove e come non doveva conoscermi, come io non potevo essere per lei; e mi vuol dare una realtà, quale io non potevo mai aspettarmi che dovessi assumere per lei, in un momento fugace, vergognoso, della mia vita! Questo, questo, signore, io sento soprattutto! E vedrà che da questo il dramma acquisterà un grandissimo valore. Ma c’è poi la situazione degli altri! Quella sua..... (*indicherà il Figlio*). (Pirandello 1925: 73-74).

In questa battuta si pensa di vedere un personaggio sorpreso perché la Figliastra ha scoperto il Padre nel retrobottega di Madama Pace. «Qualcosa di simile avvenne – racconta Andrea Camilleri – quando Pirandello giovanissimo scoprì il padre con l’amante e da allora tra i due regnò una storia d’incomprensione totale»⁹⁶³.

Il cartellone del Teatro Politeama Nazionale di Firenze dal 4 al 21 marzo 1926 mostra un aspetto interessante del repertorio pirandelliano. In programma troviamo le opere del drammaturgo siciliano insieme ai *I pazzi sulla montagna* di Alessandro De Stefani, che compare come novità assoluta il 18 marzo debuttando in prima (con una replica il giorno dopo). In quell’occasione Marta Abba interpreta il ruolo di Violetta mentre Uberto Palmarini l’Arlecchino. L’opera ottiene un’accoglienza tiepida da parte del pubblico fiorentino. In ragione di ciò, la scelta degli spettacoli si era incentrata sullo sdoppiamento della personalità e quindi la rappresentazione era apparsa ripetitiva oltre agli oggettivi limiti della prolissità del terzo atto. Invece, la scenografia di Guido Salvini era apparsa ben progettata anche nei particolari degli alberi⁹⁶⁴. Il giornale «La Nazione», il 12 marzo, ricorda solamente l’esito della serata precedente con queste parole: «ieri sera calorosi applausi a tutti gli efficaci interpreti dei *Sei personaggi in cerca d’Autore*»⁹⁶⁵. Mentre l’edizione del 21-22 de «La Nazione» segnala i *Sei personaggi* come spettacolo serale alle ore 21⁹⁶⁶.

Gli articoli comparsi in diverse testate informano che Uberto Palmarini era stato scritturato al posto di Lamberto Picasso. La rivista «Le Scimmie e lo Specchio» del 15 marzo 1926 riporta la notizia che al Teatro Valle la Compagnia di Pirandello riconduceva alle scene

⁹⁶² Anonimo 1926 (17).

⁹⁶³ Intervista a Andrea Camilleri. Rizzente 2017: 31.

⁹⁶⁴ D’Amico, Tinterri 1987: 183.

⁹⁶⁵ Anonimo 1926 (18).

⁹⁶⁶ Anonimo 1926 (20).

un «attore grandissimo, il Palmarini e Marta Abba e la Tricerri Ruffini, e Alessandro Ruffini»⁹⁶⁷. E poi ritroviamo la Compagnia d'Arte al Teatro Valle a marzo per alcuni giorni dal 22 marzo 1926 al 1° aprile; i *Sei personaggi* sono rappresentati il 25 marzo. La compagnia ha anche in cartellone due novità: il dramma del debuttante Orio Vergani, *Il cammino sulle acque* (una replica), rappresentato il 27 marzo e *Il vulcano* di Tommaso Filippo Marinetti che va in scena il 31 marzo 1926 (anch'una replica). L'opera futurista è ovviamente orientata verso i nuovi linguaggi scenici, nonostante l'ambientazione sia naturalistica e che dunque si svolga alle pendici dell'Etna.

Le scenografie tentano di coniugare un dramma di sapore dannunziano con elementi geometrici creati da Enrico Prampolini. Dall'altro canto si notano delle forti convergenze tra il rinnovamento del linguaggio teatrale e la lotta al passato e alla tradizione in favore della simultaneità della scena di cui parla il Direttore-capocomico nella Terza Parte della commedia⁹⁶⁸. L'opera è iscrivibile a pieno nelle tendenze futuriste per i canoni espressionisti che utilizza. Gli attori sembrano impegnati a fare rivivere il clima delle avanguardie con interruzioni, urla e schiamazzi. Tanto che d'Amico e Tinterri osservano che lo spettacolo va in scena «proprio nella platea dove cinque anni prima s'era scatenata una tempesta alquanto più motivata, a proposito di *Sei personaggi*»⁹⁶⁹. Parallelamente negli articoli sugli spettacoli, che escono nei quotidiani locali, si invitano gli attori a raccontare la loro carriera professionale. Ruggero Ruggeri era stato un importante interprete del teatro italiano e pirandelliano, per questo la stampa considerava molto il suo lavoro. Il quotidiano «Il Resto del Carlino», Bologna, del 31 marzo 1926, segnala per l'appunto l'incontro di Ruggeri con l'Ambasciatore d'Italia a Parigi per una colazione⁹⁷⁰ (v. Appendice 99).

Ritornando alla *tournée* della Compagnia d'Arte, Pirandello porta al Teatro Filodrammatici di Milano, oltre al suo repertorio, la commedia *Qui si balla* di Benjamin Crémieux (trad. di Luigi Pirandello) che segna l'esordio drammaturgico dell'amico traduttore francese. La messa in scena era una novità per il teatro italiano e l'opera rimase in cartellone fino al 21 settembre. Fu rappresentata nei teatri di Torino, Genova e Firenze⁹⁷¹. Anche la voce

⁹⁶⁷ Anonimo 1926 (19): 80.

⁹⁶⁸ De Fusco 1981: 207.

⁹⁶⁹ Nel cast della compagnia troviamo: Alessandro Ruffini (Mario Brancaccio), Marta Abba (Eugenia Brancaccio), Guido Riva (Giovanni Massadra), Elena Pantano (Lucia Massadra), Uberto Palmarini (Alberto Serena), Riccardo Bertacchini (Porpora), Ezio Banchelli (Placido), Maso Ghediglia (Elettrico trasfiguratore), Emanuele Santini (L'Alto Commissario), Guido Maraffi (Un dottore), Silvana Di Sangiorgi (Gioia Fiore), Tullio Giannoni (Balzo), Ezio Rossi (Amleto Poveruomo), Mario Castelli (Un mulattiere), Erminio Doro (Un doganiere): D'Amico, Tinterri 1987: 190–191.

⁹⁷⁰ Anonimo 1926 (22).

⁹⁷¹ D'Amico, Tinterri 1987: 198.

della critica a Cremona dà notizia dell'accoglienza decisamente positiva alla Compagnia di Pirandello. Pur essendo brevi, gli articoli sono numerosi. Le informazioni provengono dal quotidiano «Il Regime Fascista» che annuncia lo spettacolo il 1° maggio 1926⁹⁷² (v. Appendice 102). L'articolista mette insieme sia *Vestire gli ignudi*, sia i *Sei personaggi*. Dalla recensione ne «Il Regime Fascista», 2 maggio 1926, si scopre che Uberto Palmarini (il padre) riuscì ad affermare «le sue elettissime doti di artista», la Chellini (la madre) si distinse per l'interpretazione e ugualmente la Abba (la figliastra)⁹⁷³ (v. Appendice 103). Nel repertorio della compagnia troviamo anche *Il giuoco delle parti*, *Così è (se vi pare)* e *I pazzi sulla montagna* di Alessandro De Stefani oltre al citato *Qui si balla* di Crémieux. Il giornale fascista ricorda anche la chiusura della stagione pirandelliana pubblicando, il 6 e 7 maggio, i titoli delle ultime rappresentazioni (v. Appendice 105-106).

A Como la Compagnia d'arte rimane un periodo più lungo e il repertorio non è strettamente pirandelliano. Il quotidiano «La Provincia di Como», 13 maggio 1926, annuncia lo spettacolo, invitando i lettori a partecipare alle rappresentazioni al Politeama per la modernità dell'allestimento. La commedia dei *Sei personaggi* di Luigi Pirandello è definita «la più geniale opera di teatro comparsa su d'un palcoscenico nel dopo guerra e questo spiega il suo immenso successo ottenuto non solo in Italia, ma anche in Europa ed in America»⁹⁷⁴. Il merito per il trionfo dello spettacolo è della «magnifica interpretazione di Marta Abba, veramente grande sotto i succinti panni della *Figliastra*, di Uberto Palmarini e di tutti gli altri attori cresciuti alle cure intelligenti, di Luigi Pirandello»⁹⁷⁵. Così scriveva il giornalista de «La Provincia di Como», il 20 maggio (v. Appendice 110).

Un episodio curioso, involontariamente pirandelliano, è riferito con una punta di sarcasmo da Lucio Ridenti che osserva nella rivista «Il dramma» del maggio 1926: «La compagnia di Luigi Pirandello si trovava da tre giorni a Pavia. Salvini, rimasto a Milano per affari, doveva raggiungerla, e si accorse quando il treno era in marcia di aver preso un direttissimo che non ferma a Pavia»⁹⁷⁶. La notizia si riferisce, tuttavia, all'arrivo della Compagnia d'Arte al Teatro Fraschini gli ultimi giorni di aprile. Qui essa rimase pochi giorni forse perché il repertorio non incontrò il gradimento del pubblico. Non andarono in scena i *Sei personaggi*.

⁹⁷² Anonimo 1926 (23).

⁹⁷³ Anonimo 1926 (24).

⁹⁷⁴ Anonimo 1926 (26).

⁹⁷⁵ Anonimo 1926 (27).

⁹⁷⁶ Ridenti 1926 (3): 36–37.

A Monza, la stampa locale del Teatro Politeama annuncia il ciclo delle recite senza soffermarsi sui titoli delle opere in cartellone. Il «Cittadino», il 5 maggio 1926, riferisce agli affezionati del teatro solo i nomi degli interpreti: Marta Abba e Lamberto Picasso⁹⁷⁷ (v. Appendice 104). I *Sei personaggi* arrivarono sul palcoscenico il 9 maggio in orario serale. Ma l'intero repertorio pirandelliano è accolto calorosamente dal pubblico monzese: il critico si firma con le iniziali l.s. e anche ricorda la numerosa partecipazione alla rappresentazione che diventa l'occasione di discussione sulla scelta del repertorio dell'autore delle commedie al Teatro Politeama. Ma il «genere nuovo» e le battute, interpretate dagli attori, lasciano perplessi gli spettatori⁹⁷⁸ (v. Appendice 111). Nel libretto *Monza a teatro* si trova descritta l'attività del teatro che era pensata per soddisfare le esigenze di un pubblico eterogeneo. Da alcune illustrazioni, si evince che il teatro ospitava generalmente spettacoli di marionette, di lirica, di cinematografia, pertanto i temi pirandelliani sul relativismo o sulla Vita e sulla Forma erano lontani dalla tradizione cittadina. Così si poté giustificare il disappunto nato tra gli spettatori del Politeama⁹⁷⁹ (v. Appendice 107).

Il ciclo delle recite a Bergamo è invece molto seguito visto che sia la stampa cittadina, sia le riviste riportano informazioni sugli spettacoli, oltre che annunci e considerazioni sul lavoro di Luigi Pirandello. La Compagnia d'Arte è presente dal 22 al 31 maggio 1926. «L'Eco di Bergamo» informa brevemente sugli spettacoli citandone i titoli e a volte l'orario di inizio. L'articolaista del quotidiano bergamasco dà rilievo, il 22 maggio, all'importante produzione pirandelliana inserita nel cartellone del Teatro Nuovo⁹⁸⁰ (v. Appendice 112). «La Voce di Bergamo» ricorda inoltre l'inizio delle recite e la presenza di Pirandello a teatro⁹⁸¹ (v. Appendice 113). I *Sei personaggi* andarono in scena davanti a un pubblico numeroso che rimase fino alla fine dello spettacolo, chiamando in palcoscenico l'autore e gli attori. Nell'uscita del 24 maggio, «L'Eco di Bergamo» segnala la buona interpretazione di Uberto Palmarini e Marta Abba, che ottennero applausi calorosi⁹⁸² (v. Appendice 114). E il rilievo accordato nel numero de «La Voce di Bergamo» del 24 maggio 1926 era motivato dall'accurato lavoro scenico dei *Sei personaggi* e di *Così è (se vi pare)*⁹⁸³ (v. Appendice 115).

⁹⁷⁷ Anonimo 1926 (25).

⁹⁷⁸ l.s. 1926.

⁹⁷⁹ Anonimo 1985.

⁹⁸⁰ Anonimo 1926 (28).

⁹⁸¹ Anonimo 1926 (29).

⁹⁸² Anonimo 1926 (30).

⁹⁸³ Anonimo 1926 (31).

La presenza di Luigi Pirandello in città è l'occasione di incontro con intellettuali e circoli culturali che attendono di parlare con il celebre autore. La stampa riporta l'invito dei soci del «Circolo Palma il Vecchio» al drammaturgo. «L'Eco di Bergamo» del 27 maggio considera l'incontro tra Pirandello e i soci del circolo un momento importante per approfondire la poetica dell'autore⁹⁸⁴ (v. Appendice 117; 118). «Anche ieri sera – “L'Eco di Bergamo” scrive – come nelle passate recite grande affluenza di pubblico a questo teatro per sentire la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma diretta da L. Pirandello. Ed anche ieri sera molte e vivacissime le discussioni nei corridoi»⁹⁸⁵ (v. Appendice 116). «La Voce di Bergamo», il 26 maggio 1926, aveva già accennato al «consueto fervido omaggio di Luigi Pirandello»⁹⁸⁶. Il drammaturgo rimase volentieri a parlare con il pubblico bergamasco che cercava di incontrarlo già nell'intervallo, un buon momento per confrontarsi direttamente al teatro (v. Appendice 121). La stagione pirandelliana si chiuse il 31 maggio con *Sei personaggi* che incontrarono il favore degli spettatori⁹⁸⁷ (v. Appendice 120).

Nondimeno, Alfonso Vajana, direttore della «Rivista di Bergamo», nel giugno del 1926 interveniva per sottolineare che ancora il pubblico si divideva alla fine dello spettacolo tra estimatori del lavoro pirandelliano e contrari dato il cerebralismo delle battute⁹⁸⁸. L'articolo dal titolo *Pirandellismo acuto* illustrava la visione relativa del mondo del drammaturgo che ritroviamo anche nei suoi romanzi. Ciò che attraeva di più Pirandello, osserva il Vajana, erano «le persone di una tragedia estinta solo nella mente dell'autore, e anche lì frammentaria», persone che tentavano con ogni mezzo di «trasformare la loro realtà statica in una finzione dinamica (*Sei personaggi in cerca di Autore*)»⁹⁸⁹. In più, il Pirandello gode della «lotta dell'uomo che cerca il suo perno di vita e lo difende (*Il giuoco delle parti*)»⁹⁹⁰. Ma sebbene colga l'estraneità di alcuni atteggiamenti dei personaggi, egli non riesce però a interpretare il valore della parola che era stata ridotta al minimo dal teatro sintetico futurista dove le scene erano costruite come dei *tableaux vivants*⁹⁹¹.

La Compagnia d'Arte ritorna a Torino a circa un anno di distanza. Le prime notizie sulla prima serata, al Teatro Chiarella, compaiono ne «La Stampa» del 1 giugno 1926⁹⁹². Seguono

⁹⁸⁴ Anonimo 1926 (33).

⁹⁸⁵ Anonimo 1926 (32).

⁹⁸⁶ m.r. 1926.

⁹⁸⁷ Anonimo 1926 (34).

⁹⁸⁸ Vajana 1926: 1.

⁹⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁹⁰ *Ibidem*.

⁹⁹¹ Lista 1985: 154.

⁹⁹² Anonimo 1926 (35).

delle segnalazioni sul ciclo delle recite, il 4 giugno 1926, in cui il quotidiano fa un «bilancio» delle serate: i *Sei personaggi* avevano accolto il plauso del pubblico anche nei giorni precedenti. L'articolista ricorda che Pirandello aveva dialogato con gli spettatori in sala per fornire informazioni sulla messa in scena⁹⁹³.

Anche al Teatro Virginia Marini di Alessandria, il 10 luglio 1926, la compagnia ottiene il consenso del pubblico. L'articolista de «La lega liberale» scrive qualche parola di elogio su Pirandello per gli effetti scenici e sulla sua bravura nella regia⁹⁹⁴ (v. Appendice 123a). Dalla fotografia della Fototeca del Comune di Alessandria, si riesce a immaginare come l'ingresso dei *Sei personaggi* sia stato forte, visto che il teatro era nato per ospitare altri generi come la lirica e il palcoscenico era stato di conseguenza progettato per la recitazione di opere musicali (v. Appendice 123b). Osservava Giancarlo Durelli che lo spettatore, entrando in conflitto, si accorgeva che la rappresentazione non riguardava i suoi vissuti; ma a quel punto il «teatro scende dal palcoscenico» e diventa teatro di gruppo⁹⁹⁵.

La compagnia di Pirandello osserva un periodo di riposo ad agosto, riprendendo la tournée solo gli ultimi giorni del mese al Teatro Margherita di Genova. I primi appuntamenti in cartellone sono *Vestire gli ignudi*, *Ma non è una cosa seria*, *il giuoco delle parti* e i *Sei personaggi* che sono rappresentati il 4 (replica) e di nuovo il 12 e 14 settembre. Il giornale «Il Secolo XIX» pubblica il 4 settembre una notizia *flash* della messa in scena alle ore 15, mentre lo stesso giornale il 5 settembre informa i lettori sulla rappresentazione serale⁹⁹⁶. Anche «Il lavoro», il 4 settembre, annuncia una notizia sulla rappresentazione dell'opera pirandelliana, informando i lettori che lunedì, 6 settembre, la Compagnia d'Arte avrebbe rappresentato *Qui si balla* di Crémieux e sarebbe rimasta a dialogare anche con il pubblico⁹⁹⁷. Il medesimo spettacolo è segnalato dal quotidiano il «Caffaro» il 5 settembre⁹⁹⁸. Anche il 12 settembre nel «Caffaro» troviamo l'orario dello spettacolo⁹⁹⁹. Invece, l'articolista dello stesso quotidiano, il 14 settembre, informa brevemente sugli spettatori della serata¹⁰⁰⁰.

In una lettera inviata al figlio Stefano, il drammaturgo scrive: «Jeri sera (sabato) abbiamo fatto il massimo incasso coi *Sei personaggi*; in tutto L. 3200: netto per la Compagnia, 1700. E

⁹⁹³ Anonimo 1926 (36).

⁹⁹⁴ Anonimo 1926 (38).

⁹⁹⁵ Durelli 1987: 120.

⁹⁹⁶ Anonimo 1926 (45).

⁹⁹⁷ Anonimo 1926 (44).

⁹⁹⁸ Anonimo 1926 (46).

⁹⁹⁹ Anonimo 1926 (47).

¹⁰⁰⁰ Anonimo 1926 (48).

ho dovuto dare a Chellini L. 6.000 per completare la cinquina che scadeva jeri»¹⁰⁰¹. L'esito della serata è ricordato anche dal quotidiano «Il Lavoro», il 5 settembre, che informa sull'accoglienza calorosa in sala. Tuttavia, compare una nota di rammarico perché la serata non era andata come avrebbe meritato¹⁰⁰². E ancora, l'andamento delle serate al Politeama Regina Margherita di Genova è facilmente deducibile dal rendiconto della recita n. 16 in cui è riportato l'introito della domenica 12 settembre 1926. Dalla tabella, si evince che il pubblico preferiva il posto in platea poi la galleria, infine le poltroncine e le sedie. La stampa insieme riporta la notizia dei biglietti scontati per gli studenti. A questo, si aggiungono le gratuità per i giornalisti di cui il drammaturgo si era a volte lamentato con il figlio Stefano per i diversi biglietti dati loro in omaggio¹⁰⁰³. E un paio di giorni prima della redazione contabile, Pirandello scrive ancora a Stefano: «Io ho già rimesso a Genova, fino ad oggi, ben 12 mila lire. E andiamo avanti»¹⁰⁰⁴.

Questa attenzione, anzi preoccupazione di Pirandello, per gli esiti finanziari delle recite della sua compagnia, apre un nuovo capitolo nella scelta da lui fatta di essere capocomico che può spiegarsi non unicamente con la decisione di seguire la rappresentazione per impedire agli attori, e ancora più ai registi, di manomettere i testi alterandone carattere e funzione. L'assillo del borderò e degli introiti, atteso il loro ricorrere nei rilievi e nelle osservazioni di Pirandello, potrebbe anche essere riassunto criticamente: nella direzione indicata da quella metodologia invalsa in Francia negli anni '60 del Novecento e che ha occupato un seminario di Cérisy-la-Salle, secondo cui si potevano più compiutamente analizzare gli scrittori leggendoli dentro una *couche* per così dire monetaria. Come in fatto avvenne allora in Francia con Molière, Racine oppure Voltaire; come sarebbe possibile fare anche con Pirandello. Dopotutto gli "universali" che egli affronta nel suo teatro (arte, forme di vita, solitudine) hanno a loro antagonista assoluto il denaro.

Ma tornando alla *tourné*: a Livorno, si incomincia a parlare della stagione pirandelliana a partire dal 17 luglio 1926¹⁰⁰⁵ (v. Appendice 123), quando l'impresario del teatro diffonde la notizia, attraverso «Il Telegrafo», che il debutto della Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, diretta da Luigi Pirandello, è il 19 luglio con *Sei personaggi in cerca d'autore*¹⁰⁰⁶. Sempre ne «Il Telegrafo» del 18 luglio, gli appassionati di teatro trovano i nominativi degli attori:

¹⁰⁰¹ Lettera di Luigi Pirandello a Stefano da Genova, 5 settembre 1926. Zappulla–Muscarà 2008: 105.

¹⁰⁰² Ivi, p. 357.

¹⁰⁰³ Rendiconto serale Politeama Regina Margherita di Genova, 12 settembre 1926 – Biblioteca–Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento, inv. 5178.

¹⁰⁰⁴ Lettera di Luigi Pirandello a Stefano da Genova, 10 settembre 1926.

¹⁰⁰⁵ Anonimo 1926 (39).

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*.

«L'elenco artistico contiene nomi che veramente danno affidamento di ottime esecuzioni»¹⁰⁰⁷ (v. Appendice 124). A «fianco di Uberto Palmarini e di Marta Abba, abbiamo notato elementi quali Ezio Banchelli, Guido Riva, Amelia Chellini, la Pantano, il Ruffini, artisti già conosciuti ed apprezzati dal pubblico livornese»¹⁰⁰⁸. Ancora, il quotidiano, il 20 luglio 1926, elogia la messa in scena come «arte purissima», mentre l'interpretazione degli attori è definita «mirabile, precisa ed affiatata nel movimento, nelle intonazioni e nelle più lievi sfumature» rivelatrici dell'amorosa direzione del Maestro¹⁰⁰⁹ (v. Appendice 125).

Ne «Il Telegrafo» del 21 luglio 1926 gli spettacoli sono accolti con forti elogi per gli attori¹⁰¹⁰ (v. Appendice 126). Il critico, che si firma Gabon, il 23 luglio 1926 sottolinea alcuni aspetti delle qualità necessarie per essere un interprete: «C'è sempre, nell'attore, qualche cosa, un gesto, la statura, l'inflessione della voce, che non rispecchia il personaggio interpretato. E anche se lo rispecchiasse, non è forse l'immagine riflessa di uno specchio, anche il più terso e il più levigato, sempre un po' fredda? Veramente calore, vita, slancio, misero, ieri sera, nella loro interpretazione specialmente la Abba e il Palmarini, coadiuvati egregiamente dal Riva, dal Ruffini e dagli altri artisti»¹⁰¹¹ (v. Appendice 127). Il ciclo delle rappresentazioni si conclude con un articolo del 30 luglio, sempre ne «Il Telegrafo», in cui si rilascia un giudizio generale sull'andamento delle recite: «Il pubblico livornese che in questo corso di rappresentazioni ha potuto ben conoscere l'arte di Luigi Pirandello nelle sue maggiori produzioni, non mancherà certo di accorrere a questa interessante serata per esprimere all'illustre autore la propria ammirazione e l'augurio di poter ancora applaudire le originali sue opere, frutto di un ingegno che onora l'Italia»¹⁰¹² (v. Appendice 128).

Diverso è l'esito a Firenze. Pirandello rispetta gli obblighi contrattuali sottoscritti il 5 agosto del 1926 con i F.lli Bosio perché il corso delle recite della compagnia rimangono invariate (15-30 settembre) (v. Appendice 131). La *tournee* viene intanto ricordata dalla voce della critica cittadina che recensisce lo spettacolo e che fornisce alcune informazioni sulle passate messe in scena con Niccodemi capocomico. Ne «La Nazione» esce, il 15 settembre del 1926, un articolo dove sono menzionati i nomi degli attori che «fanno parte della bella compagnia: Marta Abba, la giovane intelligentissima artista che i fiorentini conoscono e

¹⁰⁰⁷ Anonimo 1926 (40).

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁹ Anonimo 1926 (41).

¹⁰¹⁰ Anonimo 1926 (42).

¹⁰¹¹ Gabon 1926.

¹⁰¹² Anonimo 1926 (43).

Camillo Pilotto una ottima nostra conoscenza»¹⁰¹³. L'opera pirandelliana accolse ovviamente il plauso degli spettatori tanto che l'articolaista de «La Nazione», il 16 settembre, scrive: «il pubblico assai affollato ascoltò con grande attenzione e straordinario interesse la originale commedia da parte di Pirandello *Sei personaggi* che fu interpretata con vibrante, appassionata efficacia»¹⁰¹⁴ (v. Appendice 136). Nel repertorio completamente pirandelliano, il pubblico fiorentino può assistere anche alla prima rappresentazione del *L'uomo dal fiore in bocca*. La stampa segue tutto il ciclo, pubblicando diversi articoli sulle recite e richiamando l'attenzione dei lettori e del pubblico sulla possibilità di identificazione degli spettatori con i personaggi pirandelliani. Ne «La Nazione», il 17 settembre 1926, si osserva: «Abbiamo assistito, pochi giorni or sono, alla rappresentazione di questo lavoro [*L'uomo, la bestia e la virtù*] in altra città, e, ad ogni fine d'atto abbiamo notato il pubblico soffermarsi perplesso e incerto prima di abbandonarsi all'applauso scrosciante. Forse, in quell'attimo, gli spettatori, attratti inconsciamente dal famoso principio Pirandelliano dello *specchio*, erano riusciti a vedersi veramente in quel terribile specchio dell'anima ed avevano paura di loro stessi...»¹⁰¹⁵. La messa in scena dei *Sei personaggi* in serata, alle ore 21, è solo segnalata nella sezione «Spettacoli d'Oggi» de «La Nazione» del 19-20 settembre 1926.

Anche a Padova Pirandello ha potuto trarre giovamento dalla cultura e dalla tradizione teatrale della città. Il cartellone del Teatro Garibaldi di Padova, si apre il 27 ottobre con *Come prima, meglio di Prima*, il 28 con *Così è (se vi pare)*, il 29 con *Il piacere dell'onestà*. Gli ultimi due spettacoli sono annunciati da «Il Veneto» il 30-31 ottobre 1926: il giorno 30 *Vestire gli ignudi*, e il 31 *Sei personaggi*, perciò accolti positivamente dal pubblico. In una lettera inviata a Stefano, il drammaturgo racconta l'esito della serata: «Qua a Padova, s'è cominciato benone e si andrà bene di sicuro fino al 28. Invece, gli spettacoli andarono oltre, ossia fino al 31 ottobre»¹⁰¹⁶. La recensione dei *Sei personaggi* fu pubblicata il 30-31 ottobre 1926 nel quotidiano «La Provincia di Padova» che riprendeva alcune battute del Padre, descrivendo l'idea del teatro pirandelliano sulle tavole del palcoscenico (v. Appendice 155; 156).

All'opposto il repertorio proposto al Teatro Eretenio di Vicenza non piacque e nemmeno i *Sei personaggi* che vi furono rappresentati, il 1 novembre 1926. Perciò Pirandello decise di rimanere solo un giorno. Gli interpreti principali della serata furono Marta Abba (la figliastra), Camillo Pilotto (il padre), Amelia Chellini (la madre) e Alessandro Ruffini (il direttore

¹⁰¹³ Anonimo 1926 (49).

¹⁰¹⁴ Anonimo 1926 (50).

¹⁰¹⁵ Anonimo 1926 (51).

¹⁰¹⁶ Lettera di Luigi Pirandello a Stefano da Padova del 25 ottobre 1926. Zappulla–Muscarà 2008: 111.

capocomico), che si esibirono davanti al pubblico vicentino che fu «in verità assai scarso perché era in corso la manifestazione per Mussolini scampato ad un terzo attentato»¹⁰¹⁷. La voce della critica vicentina evoca così sia «il nefando attentato», sia l'arrivo in «ritardo del pubblico in sala a spettacolo cominciato, perché reduce dall'imponente corteo»¹⁰¹⁸ (v. Appendice 157). La profondità dello spazio scenico e la platea del Teatro Eretenio crearono forse un effetto di estraniamento visto anche il gioco finzione-realtà che Pirandello metteva in scena facendo entrare e uscire la Figliastra dalla porta di ingresso della platea (v. Appendice 158).

A Venezia la compagnia venne ospitata al Teatro Goldoni. La rivista «Il dramma» nel gennaio 1927, uscita qualche mese dopo, cita le commedie andate in scena: *Ma non è una cosa seria*, il 6 novembre, e *Così è (se vi pare)* il 7 novembre 1926¹⁰¹⁹. Ridenti, che firma l'articolo, non riporta nessuna notizia sui *Sei personaggi* e le brevi informazioni, invece sono solo sul repertorio. Viceversa, la «Gazzetta di Venezia» del 5 novembre 1926 informa sulla serata: i «*Sei personaggi in cerca d'autore* chiamarono iersera al “Goldoni” un pubblico fine e numeroso ed ottennero ancora una volta uno schietto e caldissimo successo»¹⁰²⁰ (v. Appendice 159).

Continuava la tournée nel nord-est dell'Italia. Il 16 novembre del 1926, il Teatro Sociale di Udine ospita lo spettacolo di Pirandello che aveva ormai incontrato il pubblico di quasi mezza Europa. Per sua parte, la stampa triestina ripercorre le tappe delle *tournées* all'estero di Pirandello, citando le città dove aveva ottenuto i maggiori consensi del pubblico. Il drammaturgo era al Verdi di Trieste in qualità di regista. L'articolista del «Giornale del Friuli» menziona la *tournee* applaudita internazionalmente. Ma comunque, fatto salvo che la Compagnia d'Arte portava in scena un repertorio moderno, i *Sei personaggi* avevano lasciato il pubblico perplesso di fronte al tema della Vita e della Forma¹⁰²¹ (v. Appendice 160). Il giorno dopo «La Patria del Friuli» pubblica il resoconto della serata, riportando le impressioni di spettatori che si erano divisi tra estimatori e contrari all'opera pirandelliana. «Non tutti ieri sera – commenta l'anonimo critico – sono stati persuasi della nuova forma d'arte drammatica, pur nella non perfetta comprensione hanno sentito trasporto per il lavoro e hanno applaudito con calorosa ovazione gli attori che con confidenza e grande penetrazione hanno prodigato tutte le loro doti che sono parte veramente superiori e per la riuscita dello spettacolo»¹⁰²² (v. Appendice

¹⁰¹⁷ Schiavo 1983: 282.

¹⁰¹⁸ Cogno 1926.

¹⁰¹⁹ Ridenti 1927 (1): 46.

¹⁰²⁰ Anonimo 1926 (61).

¹⁰²¹ Anonimo 1926 (62).

¹⁰²² Anonimo 1926 (63).

161). Tutti gli attori erano stati applauditi, ma la star indiscussa della serata era ancora una volta la Abba. Non in tutte le città, l'attrice aveva sentito il calore e l'intensità di un lungo applauso come quello del pubblico giuliano. Dall'intervista a Marta Abba di Roberto Risolo del novembre 1927, troviamo conferma dell'esito positivo della tournée della Compagnia d'Arte.

All'apertura del cartellone a Trieste, Pirandello non era stato presente perché era impegnato a Zurigo per la prima internazionale in lingua tedesca di *Diana e la Tuda* (*Diana und die Tuda*) allo Schauspielhaus con la regia di Richard Rosenheim. Nel telegramma, che invia a Marta, il drammaturgo scrive: «Sala magnifica. Conferenza colloquio pubblico esito ottimo. Teatro tutto venduto da due giorni. Attesa enorme. Speriamo bene»¹⁰²³. Nell'affollata sala del *Tonhalle*, Pirandello illustrò la sua poetica e lesse la Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*¹⁰²⁴. La cronaca teatrale de «Il Piccolo» del 19 novembre 1926 ricorda che Pirandello era salito in palcoscenico a Ferrara per interpretare una parte nella commedia *Il piacere dell'onestà*. Il nome del drammaturgo in qualità di attore è presente anche nella locandina del Teatro Verdi: la Compagnia d'Arte «doveva rappresentare *Il piacere dell'onestà*, ma per una subitanea indisposizione del primo attore, lo spettacolo avrebbe dovuto essere rimandato. All'ultimo momento, Luigi Pirandello annunciava che avrebbe sostituito egli stesso l'artista nella parte del protagonista!»¹⁰²⁵. All'articolaista de «Il Piccolo» non sfuggono nemmeno le vicende che portarono a scritturare Marta Abba nella compagnia pirandelliana. Dunque, il taglio dell'articolo è divulgativo, atto a richiamare l'attenzione del pubblico e informare i lettori sulla giovane attrice che otteneva elogi dai «giornali germanici e cecoslovacchi»¹⁰²⁶ (v. Appendice 163). *Così è (se vi pare)* e *Due in una* sono delle novità per Trieste che da molti anni corrono sulle «scene italiane e straniere»¹⁰²⁷. Vittorio Tranquilli tenta di spiegare nell'articolo, comparso il 20 novembre 1926 ne «Il Piccolo» di Trieste, la realtà del personaggio, utilizzando alcune categorie filosofiche che la critica più recente evocava attraverso alcune opere: la «legge dello spirito, che è la volontà della vita, ci assoggetta a queste mutazioni di noi stessi, appare chiaro che dobbiamo sembrare diversi da quelli che fummo, anche agli altri, i quali ci colgono non già nel fluire eterno ed inquieto del nostro essere, ma in un momento particolare ed in un aspetto contingente della nostra esistenza ... donde la figura del padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore*»¹⁰²⁸.

¹⁰²³ Telegramma di Pirandello ad Abba da Zurigo 20 novembre 1926. Abba, Pirandello 2021: 489.

¹⁰²⁴ Saponaro, Torsello 2019: 85.

¹⁰²⁵ Anonimo 1926 (64).

¹⁰²⁶ *Ibidem*.

¹⁰²⁷ *Ibidem*.

¹⁰²⁸ Tranquilli 1926 (1).

La commedia pirandelliana è quella che rappresenta la condizione dell'uomo moderno tradotta in forme artistiche che hanno le «fattezze umane nella sostanza da cui nacque ed ebbe origine»¹⁰²⁹. Dunque, Pirandello «ci offre una rappresentazione del mondo in cui lo spirito non è quella cosa fissa dalle misure prestabilite che avevamo conosciuto nel passato ma è invece una forza mobile mutevole creativa e relativa, dobbiamo negarle un valore umano e di conoscerne la realtà immanente? Sarebbe un assurdo e una violazione di natura, appunto nessun critico ha osato polemizzare contro le verità pirandelliane sul teatro, giacché queste, sotto certi aspetti, appartengono da lungo tempo al pensiero filosofico di Francia con Bergson e d'Italia con Gentile»¹⁰³⁰ (v. Appendice 164). Nel «Piccolo» del 21 novembre, sempre Tranquilli ha quasi la stessa impressione di Virgilio Marchi sulla traduzione scenica della Abba che avrebbe forse ispirato Pirandello nelle variazioni testuali: «L'attrice che abbiamo riveduta ieri sera [nei *Sei personaggi*] è dotata di una ricca e facile gamma di sentimenti, che essa sa rendere con calda espressione. Le creature che Marta Abba incarna nelle prossime recite pirandelliane ci daranno meglio le possibilità interpretative di quest'attrice che ieri si mostrò pronta nei passaggi subitanei dalla passione accorata e umiliata, all'insurrezione violenta e aggressiva, dall'effusione piena di sentimenti alla risata lacerante di scherno. Sono stati d'animo che la signora Abba ha resi con sicura intuizione, sempre governata da una mimica sobria e misurata»¹⁰³¹. Poi, arrivando alla ricezione, «Il Piccolo» di Trieste, il 22 novembre 1926, pubblica alcune osservazioni interessanti: «le rappresentazioni, che vennero tra noi succedendosi, del teatro di Pirandello non furono battaglie di refrattari, ma serate di passione, di ardente e curiosità spirituale, come non si ricordavano da molti anni per alcun'opera d'autore italiano»¹⁰³² (v. Appendice 162b; 165). Per di più nell'articolo si accenna al ruolo svolto dai nuovi scrittori rappresentati a teatro per interrompere le vecchie formule del passato. Come avvenne alla Stage Society di Londra che si interessò al teatro moderno, mettendo in repertorio le opere di Ibsen, Maeterlinck, Tolstoj, Joyce e Pirandello¹⁰³³.

Nella «Revue Bleue» del 1926 – articolo riportato in traduzione da «Minerva» - Pirandello è considerato perciò il «grande drammaturgo del mondo»¹⁰³⁴, che occupa lo stesso posto di Ibsen nel teatro contemporaneo. Il critico pensa che lo scrittore si sia spinto molto in avanti, dimostrando il suo disprezzo per l'essere umano che si comporti in quelle circostanze

¹⁰²⁹ *Ibidem.*

¹⁰³⁰ *Ibidem.*

¹⁰³¹ Tranquilli 1926 (2).

¹⁰³² Anonimo 1926 (66).

¹⁰³³ Saponaro, Torsello 2021: 99.

¹⁰³⁴ Rageot 1926: 574.

come i sei personaggi. Con Ibsen di cui Pirandello mette in scena alcune commedie per la modernità dei tempi, si assiste al conflitto tra uomo e società, ma l'individuo avverte dentro di sé la speranza che non troviamo – secondo la «Revue Bleue» – nello scrittore siciliano.

Per quanto concerne la prima a Vienna dei *Sei personaggi* è diretta dall'austriaco Rudolf Beer responsabile del Raimund-Theater. Le voci della critica viennese si espressero con frasi e parole che etichettarono l'opera pirandelliana. Le ragioni furono diverse, ma la decisione del regista di interpretare il testo in chiave espressionista non piacque troppo¹⁰³⁵. Nella stessa monografia prima citata, è riportato un altro parere positivo sulla Abba: «Ultimamente il critico del *New Wiener Journal*, a proposito della interpretazione dei *Sei personaggi* a Vienna, scrisse che una sola volta in vita sua egli aveva ricevuto dalla interpretazione d'una attrice, l'impressione che gli aveva fatto la Abba, quando cioè aveva udito a Vienna con la compagnia russa del terzo Studio di Mosca, la Germanova interpretare *Medea*»¹⁰³⁶. Il giudizio sull'attrice è molto lusinghiero e la sua interpretazione della Figliastrina si riconferma «perfetta».

Di ritorno in Italia, dopo la tournée a Pola, Fiume, Praga, Vienna, Budapest, Pirandello è ricordato dalla stampa di Gorizia come gloria nazionale. Non si discutono più le ragioni del successo pirandelliano, ma si invita il pubblico interessato a ritirare l'invito e/o la tessera fascista. Ma passando alla dimensione internazionale, vale la pena ricordare che in Jugoslavia si era richiamata la positiva accoglienza del Teatro Manzoni di Milano nel 1921 con un articolo di Milan Begovič comparso nella rivista di letteratura «Savremenik»¹⁰³⁷. Franco Čale ha ricordato che «dopo le prime impressioni del pubblico, colto alla sprovvista da così insolite novità, e dopo le diverse reazioni della critica l'interesse per il teatro di Pirandello andò aumentando e si manifestò con nuove rappresentazioni in vari teatri jugoslavi e soprattutto in numerosissimi scritti pubblicati in diverse città jugoslave»¹⁰³⁸.

In Ungheria, invece, Pirandello era particolarmente atteso perché Magyar Távirati Iroda dell'agenzia nazionale ungherese annunciò il suo arrivo a Budapest fin dal 6 novembre 1924¹⁰³⁹. Si deve ricordare che i *Sei personaggi* arrivarono in Ungheria grazie a Reinhardt che aveva stretti contatti con il mondo dell'Est. La commedia venne rappresentata al Teatro Studio e tra gli invitati troviamo anche il regista tedesco. Ciò nonostante, l'opera pirandelliana non ottenne il plauso del pubblico e rimase pochi giorni in cartellone. E ancora nel saggio *La Compagnia*

¹⁰³⁵ Cometa 1986: 33.

¹⁰³⁶ Saponaro, Torsello 2019: 110.

¹⁰³⁷ Čale 1967: 158.

¹⁰³⁸ Ivi, p. 159.

¹⁰³⁹ I *Sei personaggi* furono tradotti in russo nel 1924. Macchia 2004: 17.

del Teatro d'Arte di Roma diretta da Luigi Pirandello (2019) di Dina Saponaro e Lucia Torsello
notiamo:

[...] Ecco come nel dicembre dello scorso anno il Ministro ungherese della Pubblica Istruzione salutò a Budapest Luigi Pirandello:

«Mi onoro di porgerle con sincero affetto e vera ammirazione il saluto del R. Governo Ungherese. Noi ammiriamo nella di lei persona, non solo la genialità del poeta, dello scrittore drammatico, il quale seppe rinnovare il già stanco dramma europeo, dandogli nuove e profonde idee e nuove possibilità tecniche, ma noi vi ammiriamo anche perché con questo nuovo impeto, con questa gloriosa rivincita del teatro italiano in Europa, Ella slancia avanti il volo dell'aquila italiana. Noi vi ammiriamo perché esprimete nel vasto campo delle idee e della divina poesia la robusta rinascita delle forse nazionali, della potenza morale ed intellettuale della nuova Italia, perché la vostra gloria mondiale significa la rivalutazione dell'Italia nel mondo e la sua più larga penetrazione.

[...] Illustre Maestro, Ella trova a Budapest una fresca e prospera vita di teatro, un vivo gusto per il teatro, un ambiente caldo e zelante. Ella ieri e ieri l'altro ha sentito risuonare di fragorosi applausi il teatro Municipale [...]»¹⁰⁴⁰.

Nel novembre del 1926, la rivista «Corriere dell'Arte» annuncia il futuro repertorio pirandelliano che sarebbe stato in scena qualche tempo dopo. «Luigi Pirandello ha pronte cinque commedie “che però non” farà “rappresentare in Italia finché non si sarà moralizzata la vita teatrale di cui solo chi vi sta dentro conosce tutte le miserie e gli orrori” (*sono parole sue*). Saranno rappresentate all'Estero. A Zurigo verrà proposta *Diana e la Tuda*. Le altre quattro si intitolano: *L'amica delle mogli*, *La nuova colonia*, *O di uno o di nessuno* e *La moglie di prima*. In volume uscirà il romanzo *Uno nessuno centomila*»¹⁰⁴¹. Questa breve informazione riconferma lo stile del drammaturgo di informare i lettori di riviste e quotidiani sulla sua produzione e su commedie che sarebbero state rappresentate o pubblicate più avanti. Infatti, la tragedia *Diana e la Tuda* fu conclusa nell'estate del 1926 dopo il ritorno della Compagnia di Pirandello dalla tournée in Germania¹⁰⁴² così come *L'amica delle mogli*. Luigi scrive a Marta ricordando che le opere non erano pronte:

Per la facoltà che possiedo in sommo grado, di astrarmi da tutte le miserie della vita, ho potuto – pure in questi giorni di gran tempesta – rileggere “Diana e la Tuda” e rifare più drammaticamente e, credo, ormai in modo perfetto, tutto la seconda metà del III Atto. Io ho atteso finora la tua impressione, secondo la promessa che mi avevi fatto, di rileggere il lavoro a mente riposata (5.VIII.1926)¹⁰⁴³.

Lavorare, lavorare...

¹⁰⁴⁰ Saponaro, Torsello 2019: 108.

¹⁰⁴¹ Anonimo 1926 (60): 12. La rivista «Il dramma» del 1 novembre 1927 informerà i lettori della prossima rappresentazione di due nuove commedie di Pirandello: *La nuova colonia* e *Adamo ed Eva* (v. Appendice 185).

¹⁰⁴² Andreoli 2019 (3): 69.

¹⁰⁴³ Lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma del 5 agosto 1926. Pirandello 1995: 14.

Vedrai che cosa sarà “L’amica delle mogli”. Spero che la tempesta che attraverso non m’impedisca di finire il III atto (17.VIII.1926)¹⁰⁴⁴.

Mi sono rimesso al III atto de “L’Amica delle mogli” e spero che domani la commedia, anche quest’altra commedia sarà finita (21.VIII.1926)¹⁰⁴⁵.

La *tournée* si colora anche di altri aspetti professionali che vengono comunicati in occasioni di momenti importanti della vita artistica della compagnia.

La stampa italiana si interessa al rapporto tra Pirandello e Paolo Giordani, importante agente teatrale della Zuvini-Zerboni. Il drammaturgo lo accusava di favorire la rappresentazione di testi stranieri e di tenere troppo stretto il mercato per lucravici sopra senza pensare alla reale natura dell’opera d’arte. A questa incomprendione, pose rimedio il direttore del giornale «Il Tevere» di Roma, Telesio Interlandi. I due riallacciarono i rapporti anche se per poco tempo. Il «Corriere della Sera» e «La Stampa», il 1 dicembre, diffusero la notizia della loro riconciliazione, pertanto essi continuarono a lavorare sul progetto di un Teatro Drammatico Nazionale di cui Pirandello aveva discusso più di una volta in articoli e riviste nel 1924¹⁰⁴⁶.

In ogni caso, la Compagnia d’Arte è salutata da alcuni quotidiani al ritorno in Italia perché il viaggio all’estero era considerato importante per la promozione della cultura italiana. Tuttavia, Pirandello avrebbe desiderato un effetto mediatico maggiore da parte della stampa italiana visto che a Vienna e Praga l’incontro con il pubblico era stato caloroso. Il drammaturgo scrive a Ugo Ojetti:

[...] Ricevetti, nel mio ultimo giro a Praga, a Vienna, a Budapest, onori trionfali che tanto più erano da far notare al pubblico italiano in quanto ottenuti in paesi copertamente o apertamente nemici, come Praga e Vienna. A Budapest ebbi finanche un banchetto dal Governo ungherese, con un discorso, a nome del governo, del Ministro della P.I. che, com’ebbe a dirmi S.E. il Conte Durini di Monza, nostro Ministro colà, aveva veramente carattere e valore politico. Nota che, questi giri artistici che io compio con la mia compagnia, a Londra, a Parigi, a Berlino e in altre 18 città della Germania, ora a Praga, a Vienna, a Budapest, non servono affatto a far conoscere la mia opera di scrittore, perché vi rappresento lavori miei *già conosciuti* e giudicati; servono assolutamente per propaganda d’italianità, per far conoscere anche come si recita e si mettono in iscena le opere di teatro in Italia.

Questo, in paesi che spendono diecine di milioni ogni anno per dotare i loro teatri di Stato, o municipali, e che hanno dell’arte drammatica un vero appassionatissimo culto. [...] ¹⁰⁴⁷.

Nella *tournée* in Germania, la Abba ottiene l’attenzione anche di Max Reinhardt che avrebbe proposto all’attrice di rimanere appunto «in Germania, a imparare il tedesco sotto la sua direzione, tanto era rimasto ammirato dalla stupenda interpretazione della parte della

¹⁰⁴⁴Lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma del 17 agosto 1926. Pirandello 1995: 18.

¹⁰⁴⁵Lettere di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma del 21 (sera) agosto 1926. Pirandello 1995: 22.

¹⁰⁴⁶Fioravanti 2017: 341.

¹⁰⁴⁷Pirandello 1980.

Figliastra nei *Sei personaggi* da lui stesso messi in scena a Berlino e rappresentati colà per centinaia di sere. Ancora parecchi mesi dopo quella tournée in Germania, a proposito di una nuova interpretazione del lavoro pirandelliano a Lipsia, il maggior critico drammatico di quella città notava che «nessuna attrice tedesca poteva ormai avere buon giuoco in questa parte della *Figliastra* dopo l'interpretazione della Abba»¹⁰⁴⁸.

La prima città italiana, al ritorno, è Gorizia dove la Compagnia rimane solo alcuni giorni. Il quotidiano «La Voce di Gorizia», il 25 dicembre, informa che il drammaturgo avrebbe dovuto incontrare una scolaresca fiumana lo stesso giorno¹⁰⁴⁹ (v. Appendice 167); e poi la Compagnia d'Arte, il 26 dicembre, avrebbe messo in scena alcuni spettacoli attesi dalla comunità goriziana¹⁰⁵⁰ (v. Appendice 168). Infatti, a teatro, Pirandello rappresenterà i *Sei personaggi* e *Vestire gli ignudi* che ottennero il plauso del pubblico e della critica.

Nuova tappa a Brescia. Il Teatro Sociale propone agli spettatori i *Sei personaggi* il 28 dicembre 1926 (v. Appendice 169). La stampa pubblica altre brevi segnalazioni degli spettacoli, il 29 e 30 dicembre, che richiamano l'attenzione dei lettori sulla scenografia pirandelliana (v. Appendice 170;171). Il quotidiano «Il Popolo di Brescia» gli dedica quasi mezza pagina, ma non si sofferma sugli aspetti teorici del teatro d'avanguardia di Pirandello. Nell'articolo del 31 dicembre, comparso sempre ne «Il Popolo di Brescia», l'articolaista si riferisce all'ospitalità del drammaturgo al Teatro Sociale: «Questo lavoro, che al suo primo apparire, impressionò fortemente platee e critici, suscitando scalpore e discussioni vivissime attorno alla personalità dell'Autore, non è nuovo per il nostro pubblico che lo ha accolto più volte applaudendolo, al pari di altri pubblici»¹⁰⁵¹ (v. Appendice 172).

Nel cartellone del Teatro Eden di Milano, si incontra *Diana la Tuda* che fu rappresentata, il 14 gennaio 1927 e replicata per dieci volte. In quella occasione, Pirandello rilascia un'intervista al quotidiano la «Tribuna» nelle pagine della «Cronaca di Milano» del 18 gennaio 1927 dove discute il tema della tragedia dell'uomo contemporaneo¹⁰⁵². In quella occasione, Renato Simoni osserva che i sei personaggi cercano di trovare la loro realtà attraverso l'arte e la vita che prendono forma in palcoscenico. L'arte, tuttavia, è «ombra della realtà» perché i sei personaggi ricercano nell'arte la propria espressione che diventa un'ombra «goffa e torbida»¹⁰⁵³. Lucio Ridenti nella rivista «Il dramma» del marzo 1927, ricorda che Pirandello

¹⁰⁴⁸ Saponaro, Torsello 2019: 110.

¹⁰⁴⁹ Anonimo 1926 (77).

¹⁰⁵⁰ Anonimo 1926 (78).

¹⁰⁵¹ Anonimo 1926 (80).

¹⁰⁵² Anonimo 1927 (2).

¹⁰⁵³ Simoni 1936.

aveva scritturato Gina Sammarco per interpretare Sara Mendel in *Diana e la Tuda*¹⁰⁵⁴. La rivista è interessata a scoprire anche alcune novità del repertorio che saranno portate al Teatro Argentina di Roma a marzo. Le parole con cui si chiude l'articolo definiscono l'impegno del drammaturgo: «in questi mesi ch'io passerò in Roma, accanto al lavoro per la mia compagnia, dovrò pure iniziare e con vivace alacrità, quello per porre le basi dei Teatri di Stato...»¹⁰⁵⁵. Da ciò, si coglie che Pirandello non aveva perso la speranza di un teatro nazionale di cui discute anche con Marta Abba nel carteggio.

Nel vario e interessante repertorio della stagione al Teatro Carignano dal 29 gennaio al 27 febbraio 1927, compare in cartellone *Il borghese romantico* di Jean Blanchon (traduzione di Flavio Steno). Il commediografo, intervistato dal direttore della rivista «Il dramma», il 15 gennaio 1928, dice che «l'opera venne recitata in Italia e nell'America del Sud dalla Compagnia di Pirandello»¹⁰⁵⁶. Poi nella rubrica: *Teatri e spettacoli oggi* del quotidiano «La Stampa», il 31 gennaio 1927, si segnala la rappresentazione dei *Sei personaggi* al Teatro Carignano¹⁰⁵⁷. Ancora nel «La Stampa» del 2 febbraio Francesco Bernardelli scrive: «Si stava rappresentando i *Sei personaggi*, ed io pensavo a questa curiosa e bizzarra gerarchia spirituale: il poeta, gli attori, le creature del dramma. Si muovevano tutti innanzi a me, si agitavano, si parlavano, ma una inquietante atmosfera d'irrealtà li avvolgeva: v'era tra loro una comunione di sensibilità imbarazzante; mi pareva davvero distinguere o, meglio, dissociare la finzione dagli uomini. Ed un'altra domanda mi incalzava: ove sono i termini di questo mondo spirituale? Ora Pirandello accanto a me sorrideva nel volto increpato, leggermente astratto e assorto. Mi sorrideva forse per una gentile attenzione, intento colla mente ad altro. Ed il padre, la madre, la figliastra, della commedia da fare mi sfiorarono gomito a gomito. Pensai: ma se ci fosse una magia davvero? Se questi sei sciagurati non potessero mai più rientrare in se stessi?»¹⁰⁵⁸ (v. Appendice 175). La sua descrizione ricorda le reazioni del pubblico alle rappresentazioni futuriste che tentavano di catturare l'attenzione con il caos. Il critico è affascinato dal movimento scenico e si sente trascinato dai sei personaggi che attraversano il corridoio della platea per arrivare in palcoscenico.

¹⁰⁵⁴ Ridenti 1927 (2): 46.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁶ Ridenti 1928 (1): 6.

¹⁰⁵⁷ Anonimo 1927 (3).

¹⁰⁵⁸ Bernardelli 1927.

IV.11. *La Compagnia del Teatro Argentina (1927-1928)*

Il 1927 rappresenta un anno di svolta per la compagnia di Pirandello. Lo scrittore firma una convenzione con Vincenzo Morichini, concessionario del Teatro Argentina. Il contratto prevede che il drammaturgo siciliano programmi un ciclo di recite senza interruzioni di circa tre mesi per gli anni 1927, 1928, 1929. Così al posto della denominazione Teatro della Compagnia d'Arte si penserà di utilizzare quella di Compagnia del Teatro Argentina, che si esibisce nella sala parzialmente rinnovata dal Comune di Roma. È una tappa molto attesa, tanto che Pirandello rimane a Roma per quasi due mesi. Dalla città lo scrittore si era congedato nel 1925 con l'*Enrico IV*¹⁰⁵⁹. Scrivono d'Amico e Tinterri nella monografia *Pirandello capocomico*: «I romani hanno continuato a sentir parlare molto della Compagnia di Pirandello, ma non hanno più visto quasi nulla del suo vasto repertorio, hanno perduto contatto con la vicenda»¹⁰⁶⁰.

Filippo Tommaso Marinetti si interessa al repertorio che Pirandello porta in scena. La sua attenzione si rivolge a *Diana e la Tuda*, per il quale testo pubblica un articolo ne «L'Impero» del 12 marzo 1927. Le osservazioni dell'intellettuale sono decise: «Fra i celebri commediografi d'Italia e del mondo, Luigi Pirandello è il più imitato e il più futurista. Dopo molti romanzi e innumerevoli novelle Luigi Pirandello raggiunge nel teatro la sua massima potenza. [...]. Potenza drammatica che sceglie fra tutti i problemi spirituali i più foschi e meno seducenti per piantarli spavalamente sul palcoscenico dove il pubblico passatista vorrebbe si esternasse il cretinismo del triangolo d'adulterio elegante. Potenza di prestigio, ingegnosità e stregoneria scenica che tende questi problemi ritti in piedi come esseri vivi e palpitanti e li impone all'anima smarrita e terrorizzata del pubblico. Potenza tipicamente futurista di simultaneità che fa straripare il dramma fuori dal palcoscenico senza limiti di tempo e di spazio»¹⁰⁶¹. Marinetti interpreta l'opera pirandelliana in chiave estetica perché coglie in *Diana e la Tuda* l'universo dell'arte. Le emozioni dei protagonisti non sono solo riferibili alle relazioni tra i personaggi, ma anche alla vita e alla scena. Perciò accenna all'analogia col *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* per raggiungere il realismo delle cose a volte distanti tra loro come la vita e l'arte¹⁰⁶².

Il quotidiano «Il Tevere» del 5 aprile 1927 informa che Luigi Pirandello è ormai da un mese a Roma: ciò nell'annuncio della prima dell'opera *Il labirinto* di Poliakov al Teatro

¹⁰⁵⁹ D'Amico, Tinterri 1987: 41–42.

¹⁰⁶⁰ Ivi, p. 42–44.

¹⁰⁶¹ Marinetti 1927 (2).

¹⁰⁶² Franco Russoli 1975: 286.

Argentina, il 6 aprile¹⁰⁶³. L'articolista nella rubrica *Cronache del Teatro* dà la notizia della ripresa dei *Sei personaggi* dopo che erano andati in scena a marzo altri spettacoli. Il manifesto del Teatro Argentina riporta diverse informazioni: orario, prezzo dei biglietti e interruzione dello spettacolo (La commedia non ha atti né scene. La rappresentazione sarà interrotta una prima volta allorché il Direttore-Capocomico e il capo dei personaggi si ritireranno per concertare lo scenario e gli attori sgombereranno il palcoscenico; una seconda volta allorché per isbaglio il macchinista tira giù il sipario)¹⁰⁶⁴ (v. Appendice 176).

Il pubblico romano accoglie calorosamente anche *Così è se (vi pare)*, come si sa dalle *Cronache del Teatro*, il 4 aprile, dove il giornalista, sempre de «Il Tevere», comunica ai lettori che il teatro è al completo¹⁰⁶⁵. Inoltre, «Il giornale d'Italia» annuncia che i *Sei personaggi* saranno rappresentati la sera del 6 aprile¹⁰⁶⁶. In più, nella stessa rubrica è segnalata la replica dello spettacolo. Nessun articolo o recensione della recita del 6 maggio accompagna il secondo appuntamento in cartellone. Le repliche dei *Sei personaggi* sono segnalate e recensite da «Il Tevere» che pubblica anche una intervista a Pirandello per approfondire le ragioni della commedia e della poetica. Ne «Il Tevere» compare il 19 aprile una notizia lampo su *Vestire gli ignudi* in cui si invitano i lettori a partecipare alla recita visti i prezzi «stracciati» dei biglietti¹⁰⁶⁷. Nelle recensioni dell'*Enrico IV* Lamberto Picasso è elogiato; in *Vestire gli ignudi* il 22 aprile, invece, ottengono gran plauso del pubblico Marta Abba e Piero Carnabuci. In più, la rivista «Il loggione» ricorda la messa in scena de *L'amica delle mogli* a Roma il 27 aprile¹⁰⁶⁸. All'attrice Abba si dedica poi una serata il 19 maggio, dove per l'occasione ella interpreta *Uno e Due* («Il giornale d'Italia»). Tra le novità in cartellone troviamo *La Croce del Sud* che è rappresentata l'11 maggio (con replica). Il quotidiano «Il giornale d'Italia» in *Cronache Teatrali* informa i lettori che il teatro si sarebbe forse riempito per la notorietà dell'autore¹⁰⁶⁹. Una replica del 21 maggio dei *Sei personaggi* è indicata nella sezione *Spettacoli di questa sera* ne «Il giornale d'Italia». Inoltre, ne «Il giornale d'Italia» del 15 aprile compaiono pareri molto favorevoli sul lavoro della compagnia, che riconfermano il trionfo della messa in scena de *La donna del mare* di Ibsen. Pirandello aveva adattato il personaggio di Ellida per Marta Abba¹⁰⁷⁰, una via già segnata dalla scelta della Duse che aveva puntato sullo stesso testo per ritornare a recitare in

¹⁰⁶³ Anonimo 1927 (5).

¹⁰⁶⁴ Locandina – Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

¹⁰⁶⁵ Anonimo 1927 (4).

¹⁰⁶⁶ Anonimo 1927 (6).

¹⁰⁶⁷ Anonimo 1927 (7).

¹⁰⁶⁸ Anonimo 1927 (8).

¹⁰⁶⁹ Anonimo 1927 (9).

¹⁰⁷⁰ Andreoli 2022 (2): 12–13.

Italia, a Londra e negli Stati Uniti¹⁰⁷¹. Marta è, ancora una volta, applaudita per l'interpretazione della protagonista.

Da giugno a settembre la Compagnia di Pirandello è in tournée a Buenos Aires, Rosario, Cordoba, Montevideo, San Paolo e Rio de Janeiro. In Argentina si verificano alcuni problemi con il gruppo di oppositori al fascismo che erano a conoscenza dell'adesione di Pirandello al partito fascista nel 1924. Lo scrittore appariva equivoco negli anni del fascismo dato che il suo impegno di drammaturgo si confondeva con la promozione della cultura italiana. Come abbiamo detto, un gruppo di antifascisti a Buenos Aires, che si riuniva intorno alla rivista «La critica», si era opposto alla presenza di Pirandello a teatro. Il mondo culturale argentino, tuttavia, sostenne la sua posizione di intellettuale e di letterato¹⁰⁷². La notizia dello scontro ideologico in Argentina è fatta «rimbalzare» in Italia, tanto che il quotidiano l'«Avanti!» scrive il 5 febbraio del 1928: «Gran baccano...in sordina in Italia perché Pirandello, avendo provvisoriamente rinnegato il suo fascismo per non essere fischiato nell'America latina, ed essendone stato severamente rimproverato al ritorno da Turataugustolo, gli ha gridato, in un momento di furore, di vergogna di essere italiano e fascista. Per trovare straordinaria una cosa di tal genere, bisogna che gli italiani abbiano un concetto ben triste del coraggio civile dei loro letterati»¹⁰⁷³. Comunque, Pirandello ebbe «siempre un gran éxito y noches inolvidables de buen espectáculo», secondo Erminio Giuseppe Neglia¹⁰⁷⁴. In Argentina la fortuna del teatro pirandelliano venne accompagnata da due importanti pubblicazioni nel 1927: *El teatro del disconformismo* di Homero M. Guglielmini, e *El teatro de Pirandello* di Octavio Ramírez¹⁰⁷⁵ (v. Appendice 177). E in un'altra area geografica la traduzione dell'*Enrico IV* da parte di Teodoro Manoilescu favorirà la fortuna del drammaturgo a Belgrado. Lucio Ridenti riporta ne «Il dramma» del 1 ottobre 1927 le impressioni dello scrittore agrigentino al ritorno dalla tournée: «Pirandello, nel suo recente viaggio sud-americano, è rimasto sorpreso della sensibilità del pubblico di Buenos Aires, che ha un'opinione propria, e non segue quella arbitraria e non sempre competente dei critici»¹⁰⁷⁶.

¹⁰⁷¹ La rappresentazione ottenne un'accoglienza calorosissima come era avvenuto a Firenze nel settembre del 1926. Inoltre, in «Ariel» luglio/dicembre del 2021, Annamaria Andreoli scrive: «Gli appunti di Marta non sono reticenti, poiché annota con insistenza “Ellida – Fulvia Gelli, additando un metodo di approfondimento basato sulle vite parallele. E, puntualmente, si tratta di prove congiunte: Ellida [*La donna del mare*] va in scena il 28 settembre, Fulvia [*Come prima, meglio di prima*] il 27 ottobre successivo». V. Andreoli 2021 (2): 12.

¹⁰⁷² Conferenza di Enzo Zappulla: Luigi Pirandello in Argentina, Buenos Aires, ottobre del 2011.

¹⁰⁷³ Anonimo 1928 (4).

¹⁰⁷⁴ Neglia 1970: 53.

¹⁰⁷⁵ Ivi, p. 55.

¹⁰⁷⁶ Ridenti 1927 (5): 48.

La voce della critica argentina fu attenta alle novità del teatro italiano dacché gli scrittori del grottesco (Luigi Chiarelli, Rosso di San Secondo, Enrico Cavacchioli e Luigi Antonelli). Ramírez scrisse nel quotidiano «La Nación» del 1 gennaio del 1928 che la produzione pirandelliana era la più avanzata manifestazione scenica moderna¹⁰⁷⁷. Così, «le opere teatrali, più che esser messe in scena erano lette con stupore e talvolta con sbigottimento, risultando oscure al limite del folle, moralmente censurabili, irrepresentabili ma indubbiamente moderne, visto che andavano di gran moda nelle capitali europee»¹⁰⁷⁸. Un critico, che si firma DAN, pubblica un articolo sull'esito del ciclo delle rappresentazioni a San Paolo del Brasile (Teatro Municipale). «Ad altri stabilire quali siano stati esattamente gli elementi dell'eccezionale successo, *Sei personaggi in cerca d'autore* – scrive DAN – è un lavoro che può essere considerato da troppi punti di vista e che altronde è stato già troppo studiato in più opportuna sede, perché sia qui il caso di ripeterne l'esame. Esso appartiene al teatro modernissimo, ed anzi, avvenirista – per non usare il termine futurista – in quanto ha più d'un piano ideale»¹⁰⁷⁹ (v. Appendice 237h).

Dopo la tournée sudamericana, la Compagnia di Pirandello osserva un periodo di riposo dal 16 settembre al 4 ottobre 1927 che corrisponde ai giorni necessari per ritornare in Italia in nave. Il nuovo repertorio per la stagione autunnale è annunciato da Ridenti ne «Il dramma» del 15 giugno 1927 dove sono riportati i titoli delle opere che formavano il cartellone con qualche variazione richiesta dall'impresario o dall'agenzia teatrale. Ecco le nuove commedie di Pirandello: *Ciascuno a suo modo*, *Vestire gli ignudi*, *Così è (se vi pare)*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Pensaci Giacomino*, *Enrico IV*, *Il giuoco delle parti*, *L'uomo, la bestia e la virtù*, *Il piacere dell'onestà*, *La signora Morli*, *uno e due*, *All'uscita*, *L'innesto*¹⁰⁸⁰. Comunque, il drammaturgo continua a considerare i *Sei personaggi* un'opera importante del suo repertorio. Nell'intervista di Filippo Crisciulo a Pirandello, comparsa nel quotidiano «Il Mattino» del 5-6 ottobre 1927, si avverte l'attesa del pubblico partenopeo. Gli spettacoli della tournée erano stati rappresentati in diversi teatri italiani e stranieri, ma non ancora a Napoli. Sicché il critico tenta di sviluppare un discorso intorno alla fortuna del drammaturgo negli ultimi anni per

¹⁰⁷⁷ Ivi, p. 56.

¹⁰⁷⁸ Vannucci 2019: 162–164. La fama di Pirandello era stata preceduta dalle commedie in lingua italiana della Compagnia di Niccodemi, che avevano avuto consensi positivi tra gli intellettuali modernisti come Oswald de Andrade e Alcântara Machado che compresero l'impegno di Pirandello di riformare il teatro. Oswald de Andrade non aveva nel 1924 a Parigi lesinato lodi al lavoro del drammaturgo agrigentino, che aveva a suo pare tradotto una «febbre di cruda realtà» dato che la commedia portava l'attenzione della critica e del pubblico sul disagio creato dallo sviluppo economico.

¹⁰⁷⁹ DAN 1927 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹⁰⁸⁰ Ridenti 1927 (3): 48.

invitare i lettori alla partecipazione delle recite. Il quotidiano «Il Mattino» aveva ricevuto diverse notizie dai corrispondenti di Roma, Milano, Parigi e Berlino, ma Napoli non aveva mai ospitato Pirandello. Crisciulo osserva che c'erano stati grandi esiti: «*Diana e la Tuda*: trenta rappresentazioni di successo; *L'amica delle mogli*: successo di cassetta, di critica, di pubblico; i *Sei personaggi*, *Enrico IV*: nuove creazioni interpretative, giuochi di luci fantastici ... ma, di una *tournée* a Napoli, neanche la più lontana esperienza»¹⁰⁸¹ (v. Appendice 237i). Nelle memorie di Virgilio Marchi sono descritti i primi momenti dell'arrivo della Compagnia d'Arte a Napoli. «La barca dei comici approdò al Mercadante. Dove Pirandello [...] aveva maturato al massimo la curiosità degli intellettuali e del pubblico. Si rinnovano le grandi serate dei *Sei personaggi*, di *Enrico IV*, de *La ragione degli altri*, de *L'amica delle mogli*. Quella dei *Sei personaggi* fu come una prima assoluta»¹⁰⁸² il 5 ottobre 1927. Lo spettacolo fu replicato il 9 e 17 ottobre.

Le notizie sul teatro italiano all'estero sono frequenti nella stampa napoletana che fornisce non solo informazioni sulle *tournées* di Pirandello nel sud, ma anche sulle prossime messe in scena delle opere di d'Annunzio a New York (v. Appendice 184). Lo spettacolo al Mercadante incontra il favore del pubblico grazie all'interpretazione di Marta Abba, Lamberto Picasso e degli altri interpreti. I giudizi sull'interpretazione degli attori furono positivi, in particolare sulla traduzione scenica della Abba. All'Istituto di Studi Pirandelliani di Roma si conserva un ritaglio di giornale dove il critico, che si firma solo con le sigle L.C., riporta: «L'interpretazione che ella dà del personaggio della *Figliastr*a è specialmente notevole per l'incisività dell'accento, la giustezza dei toni e la varietà delle tinte e delle venature. Fu la principale trionfatrice della serata e fatta segno a feste oltremodo vibranti e significative»¹⁰⁸³ (v. Appendice 179). Anche *Due in una* ottiene il plauso del pubblico e della stampa locale. L'attrice riuscì a interpretare il personaggio di Evelina con un forte senso di umanità. Ne «Il Mattino» di Napoli, l'8-9 ottobre, Leone Cipolletta scrive che «la Abba ci apparve ieri un'interprete pienamente degna dell'autore, e contribuì evidentemente allo schietto, grande successo di *Due in una*»¹⁰⁸⁴ (v. Appendice 181).

¹⁰⁸¹ Crisciulo 1927.

¹⁰⁸² Marchi 1987: 420.

¹⁰⁸³ L.C. 1927.

¹⁰⁸⁴ Cipolletta 1927 (1). La rivista «Il dramma» qualche tempo prima delle rappresentazioni a Napoli aveva accennato a *La vita che ti diedi* che aveva affaticato Alda Borelli per il cerebralismo dell'autore. Il successo arrivò, invece, a Pirandello con la stessa opera grazie alla performane scenica di Marta Abba. Ridenti riporta le parole dell'attrice per commentare la rappresentazione «in questo mare chissà quali donne si sono annegate perché ogni pesce abbia potuto ingoiare un pettine simile». V. Ridenti 1927: (4) 47. La critica si espresse con qualche riserbo sulla sua interpretazione di Anna Luna in *La*

Nel quotidiano «Il Mattino», il 14-15 ottobre del 1927, Leone Cipolletta scrive: i sei personaggi sono «come la fiamma centrale del sistema filosofico di Luigi Pirandello»¹⁰⁸⁵ (v. Appendice 182a). Più in là, «Il Mattino», il 15-16 ottobre, annuncia: «Lunedì grande spettacolo popolare, *Sei personaggi in cerca d'autore*»¹⁰⁸⁶. La stessa notizia è diffusa attraverso il quotidiano «Il giornale» del 15 ottobre¹⁰⁸⁷. Alberto Consiglio sempre ne «Il Mattino» di Napoli, il 15-16 ottobre del 1927, pubblica un'intervista a Pirandello che considera il simbolo della gloria italiana. Nel sottofondo dell'articolo si coglie che l'agrigentino viene messo sull'«istesso piano degli altri quattro o cinque scrittori europei che rappresentano la modernità»¹⁰⁸⁸ (v. Appendice 182b). I *Sei personaggi e Diana e la Tuda* sembrano accentuare a un contrasto tra vita e forma che appare insanabile. La recensione non dà il giusto rilievo al desiderio erotico che spinge il Padre a entrare nel retrobottega di Madama Pace e a mostrare in palcoscenico i suoi istinti lascivi. Il senso tragico, presente anche nei romanzi pirandelliani, è tradotto in termini reali affinché rappresenti il dramma della conoscenza che si esplicita tra «cosa in sé ed apparenza delle cose»¹⁰⁸⁹. Dall'altro canto, scrive ancora Consiglio, i *Sei personaggi* rappresentano una classica opposizione al «mondo ottocentesco che si prolunga nel Novecento con quasi tutte le scuole passionali o cerebrali dette d'avanguardia»¹⁰⁹⁰. La compagnia di Pirandello rimarrà al Teatro Mercadante fino al 1 novembre 1927.

La brillante carriera ottenuta con Pirandello spingerà Marta Abba a formare una sua compagnia nella stagione 1928-1929 con un repertorio nuovo dove compaiono nella programmazione i nomi di George Bernard Shaw, Gabriele d'Annunzio e Carlo Goldoni. Alla formazione del cartellone collaborerà anche Pirandello, indicando gli autori che più potevano darle successo a teatro. Così nel 1933 si leggerà nel cartellone del Teatro Casinò di San Remo: Compagnia Stabile di San Remo-Marta Abba, il nome di Pirandello in qualità di collaboratore¹⁰⁹¹. L'attrice attua la promozione degli spettacoli in cartellone attraverso la stampa locale che informa i lettori sui prezzi, a volta popolari, delle serate a teatro come al

vita che ti diedi perché convincente. V. D'Amico, Tinterri 1987: 203. Inoltre, la rivista «Il dramma» riporta la notizia, il dicembre 1926, che «il pittore Crespi ha disegnato per Alda Borelli un cartello murale dove l'attrice a braccia aperte, regge con le mani due maschere bellissime». V. Ridenti 1926 (4): 46. E ancora, la rivista «Comoedia», il 20 febbraio 1927, pubblica in copertina la sua fotografia. Nel dicembre dello stesso anno, sempre «Il dramma» nomina brevemente Alda Borelli. V. Ridenti 1927 (6): 46.

¹⁰⁸⁵ Cipolletta 1927 (2).

¹⁰⁸⁶ Anonimo 1927 (12).

¹⁰⁸⁷ Anonimo 1927 (11).

¹⁰⁸⁸ Consiglio 1927.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁹¹ Andreoli 2022 (2): 27.

Teatro Petruzzelli di Bari (v. Appendice 234). Alcuni suoi interventi pubblici a sostegno del teatro nei quotidiani riguardano le agevolazioni per gli ingressi a teatro con lo scopo di invitare molte persone a partecipare alle rappresentazioni¹⁰⁹².

Tornando alle rappresentazioni, quando i *Sei personaggi* passano in Sicilia al Teatro Biondo di Palermo, non ottengono la stessa attenzione di altre recite in cartellone. I giornalisti locali pubblicano alcune informazioni sull'evento serale. Il quotidiano «L'ora» del 2-3 novembre cita il debutto¹⁰⁹³ (v. Appendice 186). I *Sei personaggi* sono, anche, ricordati dal «Giornale di Sicilia», il 2-3 novembre 1927 benché l'annuncio verta su un'altra opera: «Da venerdì si comincerà a dare la stura (?) alle novità, la prima è dello stesso Pirandello: *Due in una* magnifica commedia»¹⁰⁹⁴ (v. Appendice 187). Nell'articolo *Teatri. Pirandello al Biondo* nel «Giornale di Sicilia» del 3-4 novembre, ritroviamo la menzione del testo: «L'inaugurazione avrà una speciale solennità perché fatta dalla Compagnia d'Arte di Roma diretta da Luigi Pirandello. L'autore insigne con i suoi lavori ha ottenuto ovunque successi entusiastici. Il lavoro prescelto è: *Sei personaggi in cerca d'autore* del quale la Abba, Picasso e tutti gli altri danno

¹⁰⁹² Comincia ad aleggiare sopra Pirandello l'ipoteca freudiana. Anni dopo, in *Dialoghi confidenziali* del 1991, Alberto Moravia commenta alcune esperienze della civiltà occidentale che ritornano utili per comprendere il carattere introspettivo di alcuni personaggi della letteratura, dunque anche di Pirandello. L'intellettuale e scrittore romano osserva che Freud ha «influenzato tutta la letteratura contemporanea, anche quella che non seguiva i dettami della psicoanalisi». V. D'Isa 1991:106. Il compito dello scrittore è dare un ordine alla realtà; perciò i sei personaggi cercano un autore che li possa rappresentare. L'alter ego di Pirandello è identificabile nel Padre che pronuncia delle lunghe battute o nel capocomico che desidera mettere in scena altre commedie, ma non può perché è costretto per sopravvivere a rappresentare *Il giuoco delle parti*. Dall'altra parte, Pirandello riscrive alcune sue novelle ampliando la dimensione psicologica dei personaggi che l'arte e i processi creativi hanno prodotto inconsciamente grazie alla fantasia. Gli attori non indossano la maschera tragica come negli spettacoli Greci. V. Consiglio 1927. E anche, il complesso edipico del Figlio che alcuni studiosi hanno discusso, sembra assente: il ragazzo è un estraneo per il Padre perché era vissuto lontano dalla famiglia e non si era creato mai un legame affettivo. Il giovane era cresciuto tra le braccia di una balia in campagna. La Madre, ritornata in casa del Padre dopo molti anni, era diventata per il ragazzo una figura sconosciuta, mentre l'immagine del Padre era vaga perché non si era mai occupato del figlio. Così la pistola, che il giovane porta in tasca con l'intento di sparare, è un mezzo per mettere fine all'indifferenza. Questo particolare porterebbe indurre a pensare all'influsso pirandelliano su *Gli Indifferenti* dello stesso Moravia nella scena in cui Michele prende la pistola per uccidere. Comunque, in questo caso Pirandello intende mostrare a teatro i problemi di una famiglia borghese che non è riuscita fino a quel momento a dialogare per risolvere i conflitti sentimentali. Il colpo di pistola, quindi, si rivela come lo strumento per sbarazzarsi del suo passato affinché non compaiano più il Padre né la Madre che hanno innescato il conflitto ed hanno generato il caos. Nella rivista «Hystrio» del 30 luglio–settembre 2017, Roberto Alonge osserva che si trova nelle commedie di Pirandello molto frequentemente il triangolo adulterino moglie–marito–amante. «Questa è una tipologia largamente diffusa nel teatro europeo fra Otto e Novecento, ma Pirandello la piega nella direzione di un fantasma ossessivo, quello della maternità, dell'assoluta centralità della donna–madre». V. Alonge 2017: 33.

¹⁰⁹³ Anonimo 1927 (13).

¹⁰⁹⁴ Anonimo 1927 (14).

esecuzione meravigliosa»¹⁰⁹⁵ (v. Appendice 188). Giacomo Cagliano dedica un interessante articolo dal titolo *Il debutto della Pirandelliana al Teatro Biondo* in «L'ora» del 4 e 5 novembre: «quattro anni or sono chiedemmo a Pirandello come nacquero i sei personaggi, ci rispose che li aveva vissuti intensamente e amaramente per sei anni: Sentivo che si agitavano disperatamente, che volevano essere messi fuori, per vivere una loro vita vera e propria. [...] Nell'interpretazione di Marta Abba e di Lamberto Picasso, noi iersera per la prima volta, abbiamo sentito quanto sia angoscioso il dramma che i sei personaggi vivono e trascinano dietro di loro. Li abbiamo visti veramente agganciati al loro tremendo destino»¹⁰⁹⁶. Comunque, gli elogi per la Abba sono riportati in diverse testate giornalistiche. Basti pensare che l'attrice conservò tra i ritagli di giornale della *tournée* con la compagnia di Pirandello un articolo sulle recite al Biondo di Palermo dove si sottolinea nella parte finale il suo talento: «È una artista che sa essere, volta ... il suo personaggio, interamente, compiutamente»¹⁰⁹⁷ (v. Appendice 189).

Anche a Canicattì i *Sei personaggi* furono rappresentati il 1 dicembre del 1927, ottenendo l'adesione del pubblico. La presenza di Pirandello al Teatro Sociale fu sentita come un fatto eccezionale per la notorietà del drammaturgo tanto che l'incasso della serata fu elevatissimo e servì a coprire i costi dello spettacolo e per opere di beneficenza locali¹⁰⁹⁸ (v. Appendice 190). Le critiche di Canicattì ricordano l'unico appuntamento della compagnia nel teatro della cittadina. Nella breve descrizione si sottolineano i costumi di scena che evocano la Sicilia ma si tralascia la scenografia. La cronaca locale del giornale «Notiziario Canicattinese», l'11 dicembre 1927, riporta le seguenti notizie: «alle ore 21 in punto un pubblico numeroso che gremiva letteralmente il Teatro Sociale attendeva ansioso di assistere a una delle migliori produzioni del grande genio dei *Sei personaggi in cerca d'autore*»¹⁰⁹⁹ (v. Appendice 191). Occorre ricordare che recitarono i grandi attori che erano presenti fin dalle prime messe in scena: Lamberto Picasso, Marta Abba e Gina Graziosi e poi Emanuele Santini che ritroviamo nella locandina del Teatro Argentina del 1927. Lo spettacolo fu accolto positivamente dal pubblico come si nota anche dagli incassi della serata nel documento a beneficio di Vincenzo Palumbo¹¹⁰⁰.

La successiva tappa della *tournée* è il Teatro Sangiorgi di Catania. Le informazioni sul ciclo delle recite sono pubblicate l'11 dicembre nel «Corriere di Catania» quando il

¹⁰⁹⁵ Anonimo 1927 (15).

¹⁰⁹⁶ Gagliano 1927.

¹⁰⁹⁷ f.s. 1927.

¹⁰⁹⁸ Lodato 2005.

¹⁰⁹⁹ Anonimo 1927 (16).

¹¹⁰⁰ Archivio privato Gaetano Augelli di Canicattì.

drammaturgo si trova al teatro di Messina dove non vennero, però, rappresentati i *Sei personaggi*. La stampa locale tenta di promuovere il primo appuntamento il 12 dicembre. La critica discute sulla poetica pirandelliana che ha interessato il pubblico internazionale. Vito Mar Nicolosi, che scrive nel «Corriere di Catania», il 13 dicembre 1927, osserva che le battute dei personaggi evocano il conflitto dell'uomo moderno tra Vita e Forma¹¹⁰¹. Ma la verbosità di certe scene rende difficile la comprensione per il pubblico dello spettacolo. La stampa locale ironizza sulle commedie pirandelliane, offrendo al lettore un ritratto del drammaturgo che sintetizza il relativismo presente nella commedia *Così è (se vi pare)* rappresentata il 14 dicembre. Nicolosi osserva che «si è sentita soprattutto la mano dell'autore e il suo cervello parlare per essi»¹¹⁰². Tra le argomentazioni proposte ai lettori, il critico fa emergere la contrarietà di Pirandello all'interpretazione di Tilgher della sua poetica delle maschere e del relativismo. Silvio d'Amico, in «Comoedia» del 1927, riaffrontava il tema della vita e della forma. L'articolo dal titolo *L'ideologia di Pirandello* ribadisce l'importanza di considerare l'estetica dell'opera d'arte¹¹⁰³. D'Amico scrive: «gli sciocchi possono scambiare per profondità il sorriso ironico di Pirandello sui suoi personaggi, ma chi ha buon gusto non si lascia ingannare». Nicolosi recupera le teorie di d'Amico nell'articolo *Diana e la Tuda di Luigi Pirandello (Teatro Sangiorgi – Compagnia Pirandello)*, comparso in «Corriere di Catania», 20 dicembre 1927: «La sofferenza di non potere essere ciò che vogliamo, vuol essere il centro ispiratore di *Diana e la Tuda*, una delle più recenti opere di Luigi Pirandello, recitata ieri sera per la prima volta a Catania. Motivo questo, del resto, che si ritrova nella maggior parte del teatro pirandelliano e dal quale lo scrittore ha tratto materia per dar vita ai suoi personaggi. Accanto ad esso però è accennata, e gli serve quasi il coro e di completamento, un'altra concezione, quella dei *Sei personaggi*, troppo cara alle discussioni estetiche e che ha fatto versare fiumi d'inchiostro: la vita e l'arte, la possibilità di tradurre in forma d'arte la vita, l'inferiorità di quelle di fronte a questa»¹¹⁰⁴ (v. Appendice 193). In cartellone, il 18 dicembre, troviamo *L'amica delle mogli* (matinée) e i *Sei personaggi* (serale), mentre il giorno successivo passa *Diana e la Tuda*, che pone esplicitamente in scena il conflitto tra la Vita e la Forma.

¹¹⁰¹ Nicolosi 1927 (1).

¹¹⁰² *Ibidem*. Nicolosi pubblica un altro articolo nel «Corriere di Catania» il 20 dicembre del 1927 sempre su *Diana e la Tuda*, mentre A. Barbera disegna una caricatura di Pirandello, ispirata a *Così è (se vi pare)*, che esce il 23 dicembre nella pagina degli spettacoli del quotidiano catanese (v. Appendice 194;195).

¹¹⁰³ D'Amico S. 1927: 7.

¹¹⁰⁴ Nicolosi 1927 (2).

Nella «Gazzetta» del 13 dicembre del 1927 Pietro Orestano pubblica un giudizio positivo sulla recitazione di Marta Abba e sui critici che «si affrettano a definire, per non pensarci più; e quindi, nei riguardi della Abba eccoli pronti a “chiamarla”, “attrice”, “artista” con qualche aggettivo iperbolico laudatorio. E questo è tutto. Ma non può, né deve essere tutto, quando si è presi a poco a poco, e poi conquistati totalmente, da questa «personalità spirituale armoniosa e “vibrante”, che dal confuso sfondo fa staccare dal teatro italiano contemporaneo, questa nobilissima creatura, che non recita, che non impersona le parti, che non rappresenta le scene, ma che vive, palpita, soffre, gioisce in un martirio spirituale ed in una elevazione costante dell’anima sulla scena. Così nella vita»¹¹⁰⁵ (v. Appendice 192).

Due segnalazioni sui *Sei personaggi*: la prima nel «Corriere di Catania» che annuncia brevemente lo spettacolo del 3 gennaio del 1928 nella rubrica *Spettacoli Teatrali*: «L’Ultima della Pirandelliana con *Sei personaggi in cerca d’autore*. [...]. È inutile dirvi che l’attesa è vivissima»¹¹⁰⁶; la seconda sempre nel «Corriere di Catania» dove si presenta, il 4 gennaio, ai lettori l’opera pirandelliana. Il giornalista considera la rappresentazione un evento importante per il Teatro. L’anonimo articolista si sofferma brevemente sull’effetto di evasione che produce il teatro pirandelliano grazie alla fantasia creatrice dell’autore. I personaggi immaginati raccontano il travaglio della creazione che è continuo e vivo in lui. Il drammaturgo rappresenta il soggetto che maggiormente possa descrivere l’idea dello spirito per cercare una forma da cui si vuole liberare nel tempo perché si sente imprigionato. La vita fluisce e la forma imbriglia i sentimenti dell’uomo nelle consuetudini sociali¹¹⁰⁷. Inoltre, nel giornale si ricorda la commedia *Ciascuno a suo modo* che andò in scena per la prima volta al Politeama Giacosa di Napoli, il 26 gennaio 1928. Il drammaturgo siciliano decise di rappresentare l’opera completa con la Premessa, ma gli esiti della serata rimangono imprecisati (almeno nel giudizio di Luigi Squarzina interpellato al riguardo)¹¹⁰⁸. Ha osservato Giovanni Macchia che è inspiegabile come lo spettacolo nasca e muoia «in quell’ultima serata di Napoli. Non verrà ripreso neppure durante la lunga permanenza a Roma»¹¹⁰⁹. Tuttavia, nelle *Cronache di Teatro* di «Comoedia» del novembre 1927 si riporta la notizia dell’esito positivo dell’insieme delle recite a Napoli.

Comunque fossero le cose, Carlo De Flaviis sostiene che la sensibilità del pubblico si era risvegliata. «Un grande e salutare richiamo d’Arte. Pirandello, che doveva rimanere a Napoli,

¹¹⁰⁵ Orestano 1927 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹¹⁰⁶ Anonimo 1928 (1).

¹¹⁰⁷ Anonimo 1928 (2).

¹¹⁰⁸ Rosati 1987: 97.

¹¹⁰⁹ Macchia 2004: 38.

appena una decade, in omaggio a questa costante ed entusiastica simpatia napoletana ha protratta la stagione fino alla fine del mese, rappresentando molte sue commedie, parecchie delle quali nuovissime per Napoli»¹¹¹⁰. E ancora nell'articolo di Leone Cipolletta troviamo un interessante giudizio: «Il pubblico che si pigiava letteralmente nell'ampia sala del Politeama in ogni ordine di posti, fece in grandissima maggioranza ed a parte qualche lieve contrasto, accoglienze fragorose ed entusiastiche al lavoro dopo il primo atto, il primo intermezzo corale e il secondo atto, evocando innumerevoli volte al proscenio Luigi Pirandello e gli interpreti»¹¹¹¹.

Come si sa, l'opera era stata tuttavia rappresentata per la prima volta nel 1924 dalla compagnia di Niccodemi. Di questo spettacolo, contrariamente a quello del 1928, si posseggono diverse informazioni come la curiosa presenza di Luchino Visconti¹¹¹². In *Ciascuno a suo modo* il drammaturgo, secondo Giovanni Calendoli, sviluppa scenicamente un fatto di cronaca tra nera e rosa. Lo spettacolo, che era stato allestito in diversi spazi del teatro, ricordava gli allestimenti futuristi¹¹¹³. Luigi Squarzina nota che il drammaturgo aveva intensificato la sperimentazione in *Ciascuno a suo modo* dove si intravedevano le «avanguardie di quegli anni, soprattutto futuriste: il teatro della sorpresa, il teatro avvenimento anziché codificato, lo scontro col pubblico, la vita che predomina sul teatro anche nel momento in cui si fa teatro»¹¹¹⁴. Nell'opera si notano degli elementi comuni al Teatro della Sorpresa, che invitano allo scontro con il pubblico. Infatti, «l'idea del ribaltamento – commenta ancora Squarzina – tra platea e palcoscenico in Pirandello risale agli anni della gioventù e alla commedia, poi distrutta, “Gli uccelli dell'alto” »¹¹¹⁵.

È chiaro che Pirandello crea una opera scenica nuova in *Ciascuno a suo modo*, come ha notato Saverio Procida: «Lo spettatore è, così, costretto ad una fatica opprimente per raccogliere le membra sparse. Gli interlocutori della commedia disputano su di un caso che solo in ultimo si presenta qual è: miseria di passioni che si vorrebbe soffocare e che esplodono forsennatamente, con una duplice catastrofe: nella finzione del drammaturgo e nella realtà contingente di cui l'arte è specchio. O viceversa. In questo, il Pirandello ha rinnovato la sensazione potente di *Sei personaggi in cerca d'autore*. Fantasmi e creature vive si confondono, così come l'azione e il commento, nella trovata degli intermezzi corali, che succedono alla rappresentazione scenica e la integrano senza soluzione di continuità quasi a risolvere

¹¹¹⁰ De Flaviis 1927: 42–43.

¹¹¹¹ Cipolletta 1928.

¹¹¹² Intervista a Luigi Squarzina, *Pirandello e le avanguardie*. Rosati 1978: 98.

¹¹¹³ Calendoli 1967: 16.

¹¹¹⁴ Ivi, p. 94.

¹¹¹⁵ Ivi, p. 95.

modernamente [...] il problema del coro greco e a realizzarlo come riverbero immediato del principio che governa la commedia [...]»¹¹¹⁶. In ogni caso, nel breve trafiletto che compare nel «Corriere di Napoli» del 28 gennaio del 1928, si annuncia brevemente lo spettacolo dei *Sei personaggi* al Teatro Giacosa, dove sono lodate le capacità di interpretazione di Marta Abba¹¹¹⁷. Inoltre, si ricorda una brillante traduzione scenica dell'attrice in *La bambola francese* di Schimdt al R. Politeama. Il critico scrive nel «Corriere di Napoli» un elogio alla Abba: è apparsa «una “Bambola francese” di seducente grazia e malizia e di intesa emotività»¹¹¹⁸. Non dimentica nemmeno di ricordare Lamberto Picasso: «come sempre, sobrio, incisivo, correttissimo, vario di tinte e di toni, atteggiamenti giusti nelle controcene»¹¹¹⁹.

Successivamente, la stagione al Teatro della Pergola di Firenze è seguita dalla stampa che pubblica diversi articoli sulla poetica e sulle rappresentazioni nella rubrica di teatro. Nel ciclo delle recite dal 31 gennaio al 14 febbraio troviamo, accanto al repertorio pirandelliano, opere di Yager Schmidt, di Solomon Poliakov e alcuni lavori di Henrik Ibsen in occasione del suo centenario. Si nota una sovrapposizione di informazioni tra le cronache teatrali di Firenze e quelle di Siena perché nelle stesse giornate sono pubblicate notizie sugli spettacoli e gli spostamenti della Compagnia d'Arte. Al Teatro della Pergola, il lavoro di Pirandello è accompagnato da alcune recensioni. Il cartellone si apre con *Come prima, meglio di prima* che Pirandello decise di mettere in scena su consiglio dell'attrice Fulvia Gelli¹¹²⁰. Il successo della commedia che debutta, al Teatro Garibaldi di Padova, il 27 ottobre 1926, continua in diverse piazze italiane e a Pola e Fiume. Il 31 gennaio, al Teatro La Pergola, lo spettacolo è segnalato dalla critica e rimase nel repertorio fino allo scioglimento della Compagnia d'Arte con circa 33 repliche¹¹²¹.

Lusinghieri furono gli altri giudizi sul ciclo delle recite come quella di *Diana e la Tuda* dove ancora una volta si rimarcarono le qualità interpretative della Abba e di Almirante. Silvio d'Amico, che scrive una recensione sulla serata ne «La Tribuna» del 5 febbraio 1928, sottolinea la bravura e la tradizione della famiglia Almirante impegnata nel mondo dell'arte teatrale. In

¹¹¹⁶ Procida 1928 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹¹¹⁷ Anonimo 1928 (3).

¹¹¹⁸ g.t. – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹¹¹⁹ *Ibidem*.

¹¹²⁰ La commedia era stata portata in scena al Teatro Goldoni di Venezia il 24 marzo 1920 dalla compagnia Ferrero–Celli–Paoli. L'attrice ricorda il periodo di preparazione dello spettacolo nella lettera: Lettera di Marta Abba a Luigi Pirandello da Milano del 8 agosto 1926. Abba, Pirandello 2021: 1.

¹¹²¹ D'Amico, Tinterri 1987: 219.

più la scenografia, disegnata da Salvini, fu senz'altro complice del successo della rappresentazione¹¹²² (v. Appendice 237a).

In una recensione di Giulio Buccolini ne «Il Nuovo Giornale» del 1928, si riflette sulla recitazione degli attori: ciò induce a pensare alle variazioni che Pirandello introdusse dell'edizione del 1927 o del 1933 dei *Sei personaggi* dove notiamo interventi espressivi su virgole, punti, punti e virgola ecc.: «L'interpretazione da parte di Marta Abba fu veramente squisita: vivace, fresca, incantevole. Peccato che questa intelligente e versatile artista non curi sufficientemente la pronuncia, che non è sempre chiara e schietta come sarebbe desiderabile»¹¹²³. Invece, nel quotidiano «La Nazione» dell'11 febbraio si discute il successo dei *Sei personaggi* che sono accolti positivamente, anche, a Firenze il 13 febbraio 1928. Pirandello, intervistato, ripensa al successo statunitense dell'opera e ricorda che l'editore di un quotidiano di cui non fa menzione gli propose di pubblicare una sua storia. L'articolista menziona il suo arrivo in Sudamerica: «una deputazione di giornalisti, salita a rendergli omaggio sul piroscafo in arrivo, gli presentò un ampio studio critico sulla sua opera compilato dal critico della “Nación”, Ramirez»¹¹²⁴. Il drammaturgo fornì allora dei dettagli sulla sua poetica in quanto si dichiarava «scrittore di cose»¹¹²⁵.

La rivista «Il dramma» del 1 febbraio 1928 si interessa anche a Lina Paoli che aveva interpretato il ruolo della prima attrice nei *Sei personaggi* in Argentina. Lucio Ridenti riporta la notizia: «Abbiamo subito telegrafato a Lina Paoli, presso la Compagnia Pirandello, affinché possa unirsi al gruppo familiare. Il nostro amico Ferdinando d'Amore, direttore della “Domenica del Corriere” lascerà pubblicare a noi la fotografia»¹¹²⁶. Però, la critica sembra adesso meno interessata a sostenere l'opera pirandelliana visto che a Siena le notizie furono davvero esigue. Va detto che la censura fascista aveva limitato molto le libertà di comunicazione, sopprimendo alcune testate giornalistiche della città. Era rimasto attivo solo «Il Popolo Senese» che nelle pagine di cronaca locale diffonde la prima notizia l'11 febbraio 1928: «al Teatro della Lizza, il noto commediografo Luigi Pirandello terrà una conferenza sul suo teatro – tanto ammirato e pur discusso – e, subito dopo, la sua compagnia rappresenterà i *Sei personaggi in cerca d'autore* una delle più originali commedie dell'autore siciliano. Ci ripromettiamo di parlarne più diffusamente nel prossimo numero»¹¹²⁷ (v. Appendice 199).

¹¹²² D'Amico S. 1928.

¹¹²³ Buccolini 1928 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV. Rassegna stampa.

¹¹²⁴ Giocondo 1928.

¹¹²⁵ *Ibidem*.

¹¹²⁶ Ridenti 1928 (2): 48.

¹¹²⁷ Anonimo 1928 (5).

Pirandello rappresenterà solo una commedia al Teatro Lizza di Siena, ossia i *Sei personaggi* il 15 febbraio (v. Appendice 201). E il quotidiano «Il Popolo Senese», lo stesso giorno dello spettacolo, informa i lettori sulla rappresentazione, considerandola straordinaria: «La commedia, per quanto molto discussa dalla maggior parte del pubblico (abbastanza adatto ed in grado di capire l'intima essenza) è stata applaudita insieme al commediografo siciliano che ha detto poche parole dopo il II atto»¹¹²⁸ (v. Appendice 200). Inoltre, la redazione de «La Nazione» informa brevemente, il 15 febbraio, sulla serata. L'articolista conclude così il pezzo: «All'illustre commediografo si preparano calorose accoglienze»¹¹²⁹ (v. Appendice 202). Sempre, «La Nazione», il 17 febbraio, riporta la notizia che il pubblico ha accolto calorosamente la messa in scena tanto che al secondo intervallo Pirandello ha fornito alcune spiegazioni sull'opera¹¹³⁰ (v. Appendice 204). Poi dopo il debutto dei *Sei personaggi*, lo scrittore è stato accompagnato a visitare l'Accademia dei Rozzi per discutere sulla sua poetica¹¹³¹ (v. Appendice 203).

A Roma. La stagione pirandelliana incomincia il 23 febbraio e si chiude il 31 marzo del 1928. La prima serata dei *Sei personaggi* è il 4 marzo, con replica il 19. Nella stessa giornata va in scena *La ragione degli altri* alle ore 17. Il manifesto ha la stessa grafica delle rappresentazioni passate (v. Appendice 205). Nel programma degli spettacoli compaiono delle novità: *In alto mare* di Sutton Vane¹¹³² e *Le vergini* di Marco Praga con *La nuova colonia* di Pirandello. Ora il drammaturgo si orienta verso una nuova forma di scrittura che è stata definita il teatro dei miti. La produzione de *La nuova colonia* dimostra che egli sentiva fortemente il desiderio di sperimentare un nuovo linguaggio scenico, senza temere l'insuccesso. L'allestimento è costruito sulla complessa macchina scenografica di Virgilio Marchi. L'Archivio dell'Istituto Luce ha pubblicato un video del marzo 1928 dove si vede Pirandello che spiega alcune scene del copione. Si nota l'elaborata scenografia di Marchi che ricrea le pendici dell'isola vulcanica dove era ambientata la vicenda¹¹³³. La rivista «Il dramma» annuncia nel novembre del 1927 una messa in scena imminente al Teatro Argentina per il 24 marzo del

¹¹²⁸ Anonimo 1928 (6).

¹¹²⁹ Anonimo 1928 (7).

¹¹³⁰ Anonimo 1928 (9).

¹¹³¹ Anonimo 1928 (8).

¹¹³² L'edizione italiana di *In alto mare* (*Outward Bound*) al Teatro d'Arte ebbe invece tiepida accoglienza. Due sole repliche. Riconosciuta l'originalità della trovata, se ne lamentò l'ingenuità dello svolgimento. Lodata l'interpretazione di "complesso" degli attori. V. D'Amico, Tinterri 1987: 271.

¹¹³³ Documento video del marzo 1928 – Archivio dell'Istituto Luce.

1928¹¹³⁴ (v. Appendice 195). In uno degli articoli usciti sulla «Tribuna» di Roma, il 26 marzo del 1928, firmato da Alberto Cecchi, si stronca Marta Abba nel ruolo de *La Spera* al debutto della commedia al Teatro Argentina. Il critico si distacca dalla maggior parte del pubblico che considerava la recitazione dell'attrice di «primo ordine»¹¹³⁵.

Il ritorno a Milano al Teatro Manzoni dal 7 al 30 aprile vede il trionfo de *La nuova colonia* che tra le opere di Luigi Pirandello è «una delle più grandiose, - scrive Renato Simoni - delle più ispirate, di quelle che raggiungono una maggiore potenza drammatica e un maggiore splendore poetico. Il prologo ha avuto un successo grandissimo. Dopo il primo e il secondo atto gli applausi diminuirono e ci furono anche dei contrasti; ma queste piccole opposizioni non tolgono all'opera il grande valore che essa ha»¹¹³⁶.

La rivista «RadioRario» n. VI del 1928 ha riportato le parole di Pirandello che consentono di comprendere la differenza esistente tra filosofo e artista poiché i *Sei personaggi* continuano a fare discutere la critica sul linguaggio degli attori. Si osserva, riferendosi alle parole pronunciate in passato da Pirandello, che: «una cosa è il concetto, e un'altra cosa è l'immagine. Il filosofo parte sempre da un concetto. L'artista, da una immagine»¹¹³⁷. E questo è evidente nell'aspetto evocativo su cui Pirandello ritorna più di una volta nelle opere letterarie. Basti pensare ai *Colloqui con i personaggi* o alla *Tragedia di un personaggio*, alle più chiare affermazioni pubblicate nella rivista: in «tutti i miei lavori sono sempre partito da un'immagine, e potrei dire quale per ogni lavoro»¹¹³⁸.

Il quotidiano «Il Tevere» al quale Pirandello aveva collaborato offre, il 3 marzo del 1928, delle esigue informazioni: sulle recite de *La ragione degli altri* alle ore 17 e dei *Sei personaggi* alle ore 21 al Teatro Argentina. Un'altra uscita de «Il Tevere», il 19 marzo, in *Spettacoli di questa sera*, basterà a ricordare l'appuntamento serale. Un po' più di spazio viene riservato dal quotidiano «Corriere d'Italia» del 3 marzo 1928: «Domani alle ore 21; *La ragione degli altri* commedia in tre atti di Luigi Pirandello, nella speciale interpretazione della Compagnia d'Arte. Le parti principali sono affidate a Marta Abba, Lamberto Picasso, Gilda Marchiò e Arnaldo Martelli». Domenica 4 marzo 1928, il «Corriere d'Italia» annuncia per l'indomani due rappresentazioni: «alle ore 18 replica de *La ragione degli altri* e alle 21 *Sei personaggi in cerca*

¹¹³⁴ La rivista riporta la notizia della commedia *La nuova colonia*; interpreti Marta Abba e Lamberto Picasso. Dopo il debutto romano, l'opera sarà rappresentata a Milano, il 18 aprile 1928 (cinque repliche); a Venezia, 25 maggio 1928 (due repliche). V. D'Amico, Tinterri 1987: 278.

¹¹³⁵ Cecchi 1928.

¹¹³⁶ Simoni 1952: 434.

¹¹³⁷ Anonimo 1928 (14): 3.

¹¹³⁸ *Ibidem*.

d'autore»¹¹³⁹. Al fine di promuovere lo spettacolo, il teatro vende i biglietti a prezzi popolari. Per la serata del 20 marzo, il quotidiano «Corriere d'Italia» informa: «Questa sera al teatro Argentina serata a prezzi popolari come da concordato con il Governatore di Roma si darà: *Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia da fare di Luigi Pirandello. Fervono intanto le prove del nuovo lavoro *La nuova colonia* al quale prendono parte grandi masse. La estrema difficoltà della messinscena consiste appunto nel disciplinare questo ondeggiamento or violento e concitato di masse, or solennemente aperto a vasti respiri, del coro, in modo che su esso possano affiorare col necessario risalto le complesse e potenti figure dei protagonisti. Pirandello è assistito in questa fatica da Franco Liberati, che cordialmente coadiuva nello inquadrare i movimenti dei “cori” e i loro toni. È annunciato per la sera dell'avvenimento l'arrivo dei critici e dei corrispondenti dei maggiori giornali europei e americani»¹¹⁴⁰.

In cartellone per il 16 e 17 marzo, Pirandello rappresenta un adattamento della novella *Un vero uomo (Nada menos que todo un hombre)* di Miguel de Unamuno¹¹⁴¹. Una sua opera che aveva avuto successo a Madrid e in Argentina, in Italia era in scena al Teatro Costanzi di Roma nel 1926. Al rientro dalla *tournee* sudamericana, dopo una breve tappa a Napoli, Pirandello parte per la Sicilia dove mette in scena la riduzione di Gilberto Beccaria di *Questo è un uomo!* che inserirà nel cartellone di Napoli e Roma il 16 marzo 1928¹¹⁴². *Un vero uomo* suscitò la disapprovazione del critico de «Il Messaggero», il 17 marzo, perché Pirandello aveva stravolto il racconto. «Pirandello, nella sua qualità di artista e di scrittore, avrebbe avuto il dovere di vegliare gelosamente ad una rigorosa realizzazione della novella che è invece quasi irriconoscibile nel dramma. Questo, lo diciamo subito, appare così come è, inumano, antipatico, non comunicativo, privo di passione e di poesia, ibrido di informi velleità caricaturali e di grossolana falsità»¹¹⁴³. Comunque, le reazioni della stampa di fronte a *Un uomo vero* furono di gran lunga differenti da quelle dei *Sei personaggi*: la voce della critica romana si era limitata a riportare qualche «notiziola» sulla serata. Dall'articolo di Alberto Cecchi, invece, ne «Il Tevere», il 17 marzo, si evincono i momenti più salienti dell'opera di Unamuno¹¹⁴⁴ che hanno incontrato il favore del critico.

¹¹³⁹ Anonimo 1928 (10).

¹¹⁴⁰ Anonimo 1928 (12).

¹¹⁴¹ La traduzione del testo è di Gilberto Beccaria esperto ispanista che «garantiva quindi quel principio di fedeltà all'autore tante volte evocato da Pirandello nei suoi interventi critici, nello stesso tempo era una vistosa deroga da quei principi». V. De Fusco 2009: 235.

¹¹⁴² De Fusco 2009: 261.

¹¹⁴³ Anonimo 1928 (11).

¹¹⁴⁴ Cecchi 1928.

Il ritorno al Teatro Manzoni è meno seguito dalla critica milanese; alcuni brevi articoli compaiono, in effetti, sul repertorio nuovo rispetto alla prima tournée. Si trovano pubblicate notizie sulle opere e impressioni sulla recitazione di Marta Abba raccolte relativamente dalla rappresentazione *La bambola francese* nel quotidiano «Il Sole», il 16-17 aprile del 1928¹¹⁴⁵ e ne «Il Popolo d'Italia» il 15 aprile. Dopo qualche giorno, invece, la stessa testata giornalistica pubblica un articolo sull'opera *Scrollina*. Il quotidiano «Il Popolo d'Italia» segnala lo spettacolo i *Sei personaggi*, il 17 aprile 1928: «MANZONI (Comp. Pirandello) *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello ore 21»¹¹⁴⁶.

La nuova colonia, in seconda serata, accende la curiosità di Prezzolini, che si firma con le sigle g.P.: si individua nel lungo articolo un *fil rouge* tra la commedia *La Sagra del Signore della Nave*, *Le Vergini* e *La nuova colonia*. La voce corale, l'eco dell'autore, la verità descritta attraverso diverse sfumature, la maternità [...] scatenano «una perigliosa preziosità teatrale». *La nuova colonia* rappresenta chiaramente il mito: «Un senso di religione umana è nell'aria. Una fede è sul vertice: bisogna credere ciecamente nella invincibile maestra della vita»¹¹⁴⁷. Invece, per il ritorno a Parma, la Compagnia di Pirandello non propone i *Sei personaggi*, ma un repertorio che ha la stessa programmazione degli ultimi appuntamenti in cartellone al Teatro Manzoni di Milano. Dunque, troviamo: *Come prima, meglio di prima*, *Le ragioni degli altri*, *Le vergini*, *Diana e la Tuda*, *La bambola francese*, *La vita che ti diedi* e *Scrollina*. Tra i critici locali più mordaci, si deve ricordare Cesare Zavattini che già nella «Gazzetta di Parma» del 16 ottobre 1927 ironizzava sui *Sei personaggi in cerca d'autore* (v. Appendice 183).

Nel volume *Le voglie letterarie* del 1974, Zavattini parla apertamente del suo desiderio di emergere, stroncando la messa in scena dell'5 maggio 1928 a Parma di *Diana e la Tuda*¹¹⁴⁸. Così i lettori del «Gazzettino» si sarebbero accorti di lui (v. Appendice 207; 173). Tuttavia, gli effetti desiderati non ci furono perché l'articolo non corrispondeva davvero alle novità delle

¹¹⁴⁵ a.f. 1928.

¹¹⁴⁶ Anonimo 1928 (13).

¹¹⁴⁷ Prezzolini 1928. Nella rivista «Hystrio» del 2017, Alonge sviluppa questo tema che corrisponde a due momenti importanti. In primo luogo, il drammaturgo affronta scenicamente il tema della sterilità della donna che cerca di «contrastare» con l'adulterio (*Liola* del 1916, *Il piacere dell'onestà* del 1917, *L'innesto* del 1917). E poi la nuova produzione che si apre con *La signora Morli, uno e due* e i *Sei personaggi* si concentra sul conflitto familiare: il marito allontana la moglie o si allontana. «Dunque, all'altezza del 1920–1921, Pirandello acquisisce la consapevolezza di un tema ingombrante, che da quel punto in poi non lo abbandona più. Lo ritroviamo infatti anche nei testi più tardi, per esempio in *Lazzaro* (1928). Naturalmente tutto è detto con il linguaggio misurato di un autore che scrive fra Otto e Novecento, ma sarebbe ingenuo e sbagliato credere che l'attualità sia una questione di linguaggio (o di stile)». V. Alonge 2017:33. Analogamente la licenziosità di una prostituta, La Spera, attraversa quasi tutta la commedia *La nuova colonia* dove un gruppo di emigrati cerca la salvezza in un'isola. Il debutto fu il 24 marzo del 1928 e lo spettacolo rimase «in piedi» per sette serate consecutive al Teatro Manzoni.

¹¹⁴⁸ Zavattini 1928.

opere pirandelliane che erano state salutate dagli spettatori parmensi e di quasi tutto il mondo: «Calava la sera e dentro il Caffè Centrale c'era Pirandello circondato dagli altri miei amici, discorrevano tranquillamente e io non potevo entrare perché Pirandello si era indignato contro quel *Vice* per il modo approssimativo della sua nota¹¹⁴⁹. Vedevo il gruppo attraverso i vetri, vi si erano aggiunti alcuni giovanotti che da parecchio studiavano il modo di accordarsi a noi, come erano felici. Altri critici, si erano espressi nel 1928 su *Diana e la Tuda*, come avvenne per Gino Rocca nell'«Almanacco enciclopedico del Popolo d'Italia» che affermò l'esatto opposto¹¹⁵⁰. Al contrario, Rocca crede che esista una continuità filosofica tra le produzioni precedenti e *Diana e la Tuda*. (v. Appendice 196).

A Parma al Teatro Garibaldi la direzione dello spettacolo dei *Sei personaggi* è lungamente applaudita il 14 maggio. Il giornale «Il Veneto» pubblica nella rubrica, il 14-15 maggio del 1928, la notizia dello spettacolo e un brevissimo approfondimento¹¹⁵¹ (v. Appendice 208). L'articolista scrive «La nota commedia pirandelliana ha interessato moltissimo e l'interpretazione anche. La *mise en scène*, elegante e ricca di luci, completò il successo»¹¹⁵² (v. Appendice 209). Invece, il quotidiano «La Provincia di Padova», del 15-16 maggio 1928, ricorda l'interpretazione di Marta Abba e Lamberto Picasso che furono protagonisti eccellenti dell'opera pirandelliana¹¹⁵³ (v. Appendice 210).

La fortuna dell'opera pirandelliana fu favorita anche dalle rappresentazioni di altre compagnie, come la Compagnia Almirante-Rissone-Tòfano, che portarono in scena la produzione pirandelliana a Brescia, Torino, Roma e Venezia e in altre città. Dunque, la voce della critica, questa volta, si interessa non a Pirandello, bensì alle sue opere e alle altre compagnie di giro. Ma rimane centrale l'interesse per i *Sei personaggi*. Nella stampa di Udine si trova una brevissima interessante notizia da cui si coglie la sensazione di attesa che si era creata intorno alla Compagnia d'Arte. I *Sei personaggi* vanno in scena, il 3 giugno del 1928, al Teatro Puccini. L'articolista del quotidiano «Giornale di Udine», il 30 maggio, scrive: «Si avvicina il giorno che segna il più importante avvenimento teatrale della stagione: venerdì 1° giugno inizierà le sue brevi recite la Compagnia del Teatro d'arte di Roma, diretta da Luigi Pirandello. La prima opera rappresentata in serata di gala sarà *Il giuoco delle parti* del Pirandello stesso. Seguiranno altri due lavori del medesimo autore, una commedia di Marco

¹¹⁴⁹ Zavattini 1980 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹¹⁵⁰ Rocca 1928: 441.

¹¹⁵¹ Anonimo 1928 (15).

¹¹⁵² *Ibidem*.

¹¹⁵³ Anonimo 1928 (16).

Praga (*Le Vergini*) e un dramma di Ibsen (*Hedda Gabler*)»¹¹⁵⁴ (v. Appendice 213). Dal suo canto, il quotidiano «La Patria del Friuli» ricorda solo la serata a teatro senza recensire lo spettacolo di cui viene data la notizia della recita diurna dei *Sei personaggi*. Il giornalista chiude il pezzo con una breve informazione che rivela l'accoglienza calorosa della prima attrice: «Oggi, serata in onore di Marta Abba, con il potente dramma di Ibsen *Hedda Gabler*»¹¹⁵⁵ (v. Appendice 212). L'11 giugno «La Patria del Friuli» pubblica una notizia brevissima: «Il teatro Licinio ieri sera zeppo di un pubblico veramente eletto convenuto anche dai vari paesi circoscriviti per assistere alla prima rappresentazione della Compagnia di Pirandello con “Sei attori in cerca di un autore” del Pirandello. Il pubblico ... applaudì e chiamò alla ribalta più volte anche l'autore al quale furono tributate grandi ovazioni»¹¹⁵⁶ (v. Appendice 214).

Il Teatro Licinio di Pordenone ospita la Compagnia di Pirandello dal 9 al 10 giugno 1928. Le notizie non sono molte sulle messe in scena nel quotidiano «Giornale d'Italia». Una brevissima segnalazione esce il 10-11 giugno (v. Appendice 213), e poi c'è un articolo sulla poetica pirandelliana il giorno dopo, dove l'articolaista si concentra nella seconda parte del testo sull'opera *Hedda Gabler* di Ibsen¹¹⁵⁷ (v. Appendice 215).

Il ritorno della Compagnia d'Arte a Venezia è accolto tiepidamente dalla stampa e non troppo vivo è l'interesse per i *Sei personaggi*. In breve, nella segnalazione in «Retrosceca» nel luglio 1928 è riportato il repertorio della stagione pirandelliana per sottolineare che il pubblico veneto ha applaudito calorosamente lo spettacolo e la regia di Pirandello¹¹⁵⁸ (v. Appendice 211). Breve è stata la permanenza della Compagnia d'Arte a Reggio Emilia al Teatro Ariosto dove sono andati in scena *Diana e la Tuda* e i *Sei personaggi* (v. Appendice 216). Il plauso del pubblico va, comunque, al personaggio della Tuda che è ricordato con un lungo articolo dalla stampa locale. Una breve segnalazione esce, il 21 giugno, ne «Il Solco Fascista», sullo spettacolo serale¹¹⁵⁹ (v. Appendice 217). Mentre lo stesso giorno l'articolaista del «Giornale di Reggio» discute le innovazioni sceniche con un tono velenoso: «Detto ciò, acconsentiamo volentieri all'opinione espressa dal capo dei futuristi, Marinetti, che a proposito dell'arte del drammaturgo siciliano ebbe ad osservare che per ottenere successo doveva ricorrere all'arte passatista»¹¹⁶⁰ (v. Appendice 216; 218).

¹¹⁵⁴ Anonimo 1928 (17).

¹¹⁵⁵ Anonimo 1928 (18).

¹¹⁵⁶ Anonimo 1928 (19).

¹¹⁵⁷ Anonimo 1928 (20).

¹¹⁵⁸ Anonimo 1928 (25).

¹¹⁵⁹ Anonimo 1928 (21).

¹¹⁶⁰ Anonimo 1928 (22).

Nel programma delle recite pirandelliane, il 23 giugno, il Teatro Sociale di Rovigo mette nel cartellone i *Sei personaggi* e *La vita che ti diedi* (v. Appendice 219; 220). Il quotidiano «La Voce del Mattino» del 23 giugno 1928 pubblica un paio di articoli, illustrando la poetica pirandelliana. In realtà, si tratta di una breve descrizione dei contenuti della Prefazione dei *Sei personaggi* del 1925 con qualche accostamento a passi del saggio *L'umorismo* dove lo scrittore si definisce scrittore di cose. Dopo aver presentato lo spettacolo, l'articolo si chiude con una interessante osservazione: «La Società del Teatro non poteva in modo migliore iniziare la sua attività. Agli egregi amici che si sono addossati il grave fondo della gestione del Teatro il nostro augurio. Sappiamo che la nuova Società ha dato il catenaccio a [...] tutti gli ingressi di favore. Soltanto i soci, la stampa e le persone designate della legge avranno l'ingresso libero. Benissimo»¹¹⁶¹. Inoltre, il giornalista scrive: «ricordiamo che questa sera alle ore 21, al Teatro Sociale, avrà luogo l'annunciata recita della Compagnia Drammatica di Marta Abba che interpreterà *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello»¹¹⁶². La chiusura dell'articolo non corrisponde alla situazione reale della compagnia perché non era stata sciolta ed era sempre sotto il capocomicato di Pirandello. Da queste informazioni, si coglie che il teatro aveva cambiato gestione e per rilanciare la stagione aveva scelto il nome di un drammaturgo importante. La titolazione dell'articolo, uscito il giorno dopo ne «La Voce del Mattino», informa che lo spettacolo ha avuto una buona accoglienza: *Il Teatro di Pirandello al Sociale. Il successo de "I sei personaggi in cerca d'autore"*¹¹⁶³ (v. Appendice 220). Anche questa recensione non è firmata; il testo però riporta delle considerazioni sull'aspetto degli attori che vanno al di là del giudizio sullo spettacolo¹¹⁶⁴.

Davvero esigue sono le informazioni sulla rappresentazione a Viareggio segnalata brevemente da «La Nazione», il 9 agosto 1928: «*Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia da fare di Luigi Pirandello, con speciale interpretazione della Compagnia». La città saluta la Abba organizzando una serata in suo onore, il 14 agosto, applaudendola a lungo. La notizia *flash* è pubblicata nel quotidiano «La Nazione» dell'11 agosto 1928. Al Teatro Politeama di Viareggio lo spettacolo ha successo, nonostante le critiche non siano sufficientemente sviluppate. Sia la stringata notizia del 3 agosto¹¹⁶⁵ (v. Appendice 221) che la cronaca del 9 agosto¹¹⁶⁶ nel quotidiano «La Nazione» informano i lettori che le opere continuano a essere

¹¹⁶¹ Anonimo 1928 (23).

¹¹⁶² *Ibidem*.

¹¹⁶³ Anonimo 1928 (24).

¹¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹¹⁶⁵ Anonimo 1928 (26).

¹¹⁶⁶ Anonimo 1928 (27).

rappresentate: «Marta Abba, Lamberto Picasso e gli altri riscossero ripetuti applausi dal numeroso pubblico» (v. Appendice 222). Ugualmente, l'articlista de «La Nazione» menziona la giovane attrice che «riscuote calorosi applausi dal pubblico che affolla questo bel teatro». La Abba fu festeggiata dal pubblico e omaggiata con fiori per il ciclo delle recite¹¹⁶⁷ (v. Appendice 223). La rappresentazione dei *Sei personaggi* va poi in scena il 9 agosto; la notizia è diffusa il giorno stesso da «La Nazione»¹¹⁶⁸.



Figura 23. Marta Abba a Montevideo (Uruguay), agosto 1927. Momento di riposo dagli impegni della tournée. Istituto Pirandelliano di Roma.

¹¹⁶⁷ Anonimo 1928 (28).

¹¹⁶⁸ Anonimo 1928 (27).

IV.12. *Il passaggio in Istria*

Nei giorni che precedono l'arrivo di Pirandello in Istria, la stampa locale italiana segue i suoi spostamenti per informare i lettori. Gli spettacoli in cartellone sono sette per il Teatro Ciscutti di Pola e tre per il Teatro Verdi di Fiume. Nei teatri locali e nei Balcani prima dell'arrivo della compagnia erano stati rappresentati solo i *Sei personaggi in cerca d'autore* nel 1924 (tradotti da Milan Begović) al Teatro Nazionale Croato di Zagabria¹¹⁶⁹. Il viaggio a Fiume e Pola viene annunciato dal drammaturgo ai *media* nel corso della *tournée* italiana. Infatti, il giornalista Ubaldo Fagioli del «Corriere Adriatico» di Ancona, il 13 ottobre 1926 intervista Pirandello, impegnato al Teatro Duse di Pesaro nella serata inaugurale sia con un discorso, sia con il ciclo delle recite. Il drammaturgo accenna alla *tournée* all'estero nelle piazze istriane: «Andrò a Venezia, a Trieste, a Pola e quindi a Fiume, da Fiume passerò a Vienna, quindi a Budapest, e dopo alcune recite a Budapest, mi fermerò per qualche tempo a Varsavia e di là per via di mare porterò la compagnia ad Atene»¹¹⁷⁰.

Le città della costa adriatica, Ancona, Pesaro, Venezia e Trieste sono lungo l'itinerario di viaggio verso l'est Europa. La *tournée* a Pola e Fiume è perciò ricordata negli articoli e nelle interviste rilasciate da Pirandello e dagli attori. Michele Risolo ne «Il Piccolo» nell'edizione della sera di Trieste, il 27 novembre 1926, intervista Marta Abba per suscitare interesse nei lettori sulle novità del nuovo repertorio (agosto 1926 – 1927) e sui successi internazionali della Compagnia d'Arte. Così Ferdinando Pasini ne «Azione» dell'Istria, il 4 dicembre 1926, commenta il debutto di *Diana e la Tuda* a Zurigo in tedesco, in prima mondiale. Scrive Pasini: «Si annunzia un periodo d'italianismo da mettere in seconda linea la gloria dei nostri dei più secoli»¹¹⁷¹. La notizia dell'accoglienza internazionale viene fatta rimbalzare sulle testate giornalistiche locali per aumentare l'interesse del pubblico intorno al ciclo delle recite: infatti, ne «Il Popolo di Brescia» del 29 dicembre 1926, esce un breve articolo sulle vicende teatrali della compagnia¹¹⁷². Gli accordi contrattuali dell'8 marzo 1926, con l'agenzia teatrale Revere & Gallina di Trieste che gestisce il Teatro Ciscutti di Pola, non saranno completamente rispettati¹¹⁷³. Pirandello propone un ciclo di recite dal 1 al 10 dicembre che però non riuscirà a mettere in atto forse perché l'interesse del pubblico andava diminuendo. Comunque, il cartellone del Teatro di Trieste, che precede le recite di Pola, si allunga fino ai primi giorni di

¹¹⁶⁹ Il Teatro di Pirandello nei Balcani:

<http://www3.unisi.it/ricerca/prog/canone/pirandello/BALCANI.htm>.

¹¹⁷⁰ Fagioli 1926 (2).

¹¹⁷¹ Pasini 1926.

¹¹⁷² Anonimo 1926 (79).

¹¹⁷³ Archivio Luigi Pirandello. Sezione III. 3.1.10.

dicembre¹¹⁷⁴ come si deduce dagli incassi e dai documenti contabili della stagione 1926-1927¹¹⁷⁵. Pirandello ricava dalla vendita dei biglietti il 75% e deve anche sostenere le spese di promozione degli spettacoli che condividerà con l'imprenditore¹¹⁷⁶.

Le rappresentazioni in cartellone al Teatro Nazionale Ciscutti di Pola diventano infine sei e sono annunciate il 3 dicembre 1926 dal quotidiano «Azione» che informa i lettori sul quasi esaurito della serata. Il drammaturgo apre il ciclo delle recite a Pola con *Due in una*, *Ma non è non è una cosa seria*, *Il berretto a sognagli*, *Così è (se vi pare)*, *Come prima, meglio di prima* e *Il piacere dell'onestà*. «È facilmente prevedibile – scrive il giornalista anonimo dell'«Azione» - un debutto eccezionale che culminerà con le feste a Luigi Pirandello»¹¹⁷⁷. Nello stesso quotidiano, l'indomani si riporta la notizia che il pubblico ha accolto con «vivi applausi» *Due in una*¹¹⁷⁸. Il teatro era pienissimo e dai documenti contabili della stagione, si apprende che Pola è la piazza dove la commedia ha incassato di più: quasi il doppio rispetto a Firenze e a Roma (Pola: 4228.10 lire; Firenze: 2385.85 lire; Roma: 2892.25 lire)¹¹⁷⁹. Il cast è d'eccezione, con Marta Abba (Evelina Morli) e Camillo Pilotto (Ferrante Morli, suo marito) che aveva sostituito Uberto Palmarini¹¹⁸⁰ (v. Appendice 162a). Il giornalista de «Il Piccolo», il 5 dicembre, accenna all'intreccio iniziale della storia quando Ferrante tenta di riconquistare la moglie. «L'interpretazione e l'intreccio della commedia hanno soddisfatto pienamente il pubblico che gremiva il teatro»¹¹⁸¹. Il senso del dramma emerge nei dialoghi tra i due coniugi che discutono sulla loro vita. La maschera pirandelliana di cui la critica istriana discute brevemente in alcuni articoli è una chiave di lettura dell'opera per favorire la comprensione degli spettacoli che sono – a dire del giornalista – cerebrali, intellettualistici.

Nella seconda serata, il 5 dicembre, in cartellone troviamo *Ma non è una cosa seria*. Pirandello sceglie un'opera del repertorio portata in scena nel periodo febbraio - luglio 1926. Il pubblico rivela però un altro atteggiamento. I documenti contabili mostrano che la partecipazione è quasi dimezzata e la stampa istriana non recensisce lo spettacolo. Il giorno successivo è quello de *Il berretto a sonagli*, (commedia del nuovo repertorio: 30 agosto 1926 - febbraio 1927). Il giornalista di «Azione», il 7 dicembre, scrive un breve articolo in cui tenta di

¹¹⁷⁴ Nella locandina del Teatro G. Verdi di Trieste sono indicate le date: dal 20 al 30 novembre. Archivio del Civico Museo Teatrale «Carlo Schmidl» di Trieste.

¹¹⁷⁵ D'Amico, Tinterri 1987: 438–448.

¹¹⁷⁶ Archivio Luigi Pirandello. Sezione III. 3.1.10.

¹¹⁷⁷ Anonimo 1926 (67).

¹¹⁷⁸ Pasini 1926.

¹¹⁷⁹ Archivio Luigi Pirandello. Sezione IV. 4. 1.25. Si veda anche: d'Amico, Tinterri 1987: 441.

¹¹⁸⁰ Archivio del Civico Museo Teatrale «Carlo Schmidl» di Trieste. Questa informazione si può ricavare anche dalle locandine del Teatro di Trieste del 20 e del 29 novembre 1926

¹¹⁸¹ Anonimo 1926 (68).

fornire una interpretazione della commedia¹¹⁸². Si sofferma sul personaggio Beatrice Fiorica, che sposata con il Cavalier Fiorica, uomo facoltoso, diventa pazza di gelosia perché sospetta di una probabile relazione con Nina, moglie dello scrivano Ciampa, impiegato del marito. Il mondo femminile raccontato da Pirandello è popolare e risente forse della tradizione siciliana della prima versione del testo in dialetto. Il giornalista poi annuncia lo spettacolo del giorno dopo: *Come prima, meglio di prima*. La notizia è confermata anche il giorno stesso dello spettacolo sempre nel quotidiano «Azione» dell'8 dicembre. Si informano i lettori che sarà l'ultima commedia rappresentata. «La compagnia, che doveva restare sulla piazza fino a venerdì, - scrive il giornalista anonimo - deve sospendere le sue recite perché ad onta della discreta frequentazione le spese della compagnia, che intendiamoci è di lusso, sono così forti da obbligarla a raggiungere altre piazze più redditizie»¹¹⁸³. L'esito della serata è positivo: «Il Piccolo» nell'edizione del mattino del 9 dicembre riporta: «la commedia è molto piaciuta. Autori e artisti sono stati applauditi alla fine di ogni atto»¹¹⁸⁴. Il fatto che Pirandello sia stato in grado di trasportare nell'arte teatrale l'irrazionale nell'opera crea un rinnovamento dello spirito e delle idee («Azione» del 9 dicembre)¹¹⁸⁵.

Così è (se vi pare) ottiene un altro riguardo da parte della stampa locale: un lungo articolo e una breve chiosa finale invitano il pubblico di Pola a non mancare perché il drammaturgo avrebbe manifestato l'intenzione di lasciare la città visti gli scarsi introiti rivelatisi insufficienti a coprire le spese della compagnia. Pirandello attraverso il personaggio di «Lamberto Laudisi, [mostra] che i pazzi non esistevano – scrive il giornalista anonimo dell'«Azione», l'8 dicembre – come non esisteva la verità: E perché dunque non accettare questa cosa semplice e tanto facile piuttosto che andare a cercare... l'impossibile. Ma Luigi Pirandello, da uomo di genio, ha voluto far parlare a quel modo Lamberto Laudisi perché desse la chiave di volta allo spettatore senza obbligarlo troppo a considerazioni difficili»¹¹⁸⁶. Infine l'«Azione», il 10 dicembre, informa i lettori sulla rappresentazione della serata precedente, quella con *Il piacere dell'onestà*. Il confronto dei documenti contabili e la notizia mostrano un *gap* delle informazioni: il teatro era meno affollato, ma l'opera è accolta dal pubblico con «entusiastiche ovazioni»¹¹⁸⁷. Il giornalista non lesina elogi all'attore Alessandro Ruffini nel ruolo di Baldovino. «L'interpretazione è stata ottima specialmente - scrive il giornalista anonimo - da parte di

¹¹⁸² Anonimo 1926 (69).

¹¹⁸³ Anonimo 1926 (70).

¹¹⁸⁴ Anonimo 1926 (72).

¹¹⁸⁵ Anonimo 1926 (71).

¹¹⁸⁶ Anonimo 1926 (70).

¹¹⁸⁷ Anonimo 1926 (73).

Ruffini nella parte del marito Baldovino. Non avevamo ancora visto recitare così il Ruffini»¹¹⁸⁸. Ne «Il Popolo di Trieste» – Cronaca di Pola, il 10 dicembre, la stampa locale congeda il drammaturgo: «La Compagnia Pirandello ottenne dei successi veramente enormi al nostro Politeama Ciscutti. Tanto l'autore Luigi Pirandello, quanto i suoi artisti furono rimeritati di vivi e calorosi applausi»¹¹⁸⁹.

Anche a Fiume, Pirandello non ottiene il successo sperato. Nel contratto firmato con l'impresario Sbisà, amministratore del teatro per conto della stessa agenzia che opera al teatro di Pola, il drammaturgo si impegna a rappresentare un ciclo di recite dall'11 al 23 dicembre al Teatro Giuseppe Verdi¹¹⁹⁰. Invece, la compagnia rimarrà solo per tre giorni (11-13 dicembre) e gli introiti degli spettacoli fissati al 70% sono inferiori a quelli di Pola. Nella prima serata, *Due in una* ottiene, da quanto descritto nel trafiletto de «Il Piccolo» nell'edizione della sera, il 11-12 dicembre, un'accoglienza calorosa: «Il pubblico, che affollava il Teatro Verdi, tributava vivi applausi»¹¹⁹¹. *Due in una* è segnalata da Arturo Marpicati nel quotidiano «La Vedetta d'Italia» del 10 dicembre. Il critico scrive un articolo dove illustra la poetica di Pirandello prima di addentrarsi nell'opera teatrale. La sua voce è interessante per il fatto che crea delle relazioni con autori del passato come Dostoevskij e Leopardi, intravedendo in essi come in Pirandello un comune denominatore sulla verità¹¹⁹². Lo stesso Marpicati firma la recensione dello spettacolo il giorno dopo, 11 dicembre, sempre ne «La Vedetta d'Italia». Così nell'opera la verità appare semplice, ma in realtà essa, che ha dei risvolti psicologici, è difficile da “raggiungere”¹¹⁹³. Inoltre, il critico pubblica un lungo articolo ne «La Vedetta d'Italia» del 12 dicembre 1926 sui *Sei personaggi*, rilevando alcuni aspetti della fortuna internazionale del drammaturgo grazie al suo capolavoro¹¹⁹⁴. Riprende dei passi della prefazione del 1925 su come «siano venuti al mondo» i sei personaggi per ricordare ancora una volta le innovazioni sceniche del testo teatrale che vive sulla scena. Per lui la scenografia e la recitazione degli attori sono discusse dai personaggi stessi con acute osservazioni psicologiche in ogni parte del testo. Occorre, anche dire che l'enfasi intorno all'opera è da ricercare nella pubblicazione dell'articolo [prefazione] *Come e perché scrissi i Sei personaggi in cerca d'autore* pubblicato nella rivista

¹¹⁸⁸ *Ibidem*. Nella locandina del Teatro di Trieste, invece, si vede il nome di Alessandro Ruffini in cartellone anche nella commedia in *Due in una*. Archivio del Civico Museo Teatrale «Carlo Schmidl» di Trieste.

¹¹⁸⁹ Anonimo 1926 (74).

¹¹⁹⁰ Archivio Luigi Pirandello. Sezione III. 3.1.12.

¹¹⁹¹ Anonimo 1926 (75).

¹¹⁹² Marpicati 1926 (1).

¹¹⁹³ Marpicati 1926 (2).

¹¹⁹⁴ Marpicati 1926 (3).

«Obzar» («L'Orizzonte») nel n. 31 del 1925 con una nota d'avvertenza che informava sul testo fino a quel momento inedito¹¹⁹⁵. I *Sei personaggi* avrebbero avuto un influsso anche sulla drammaturgia croata – questo secondo Frano Čale – almeno in due opere: *Il Prologo di un dramma non scritto* (1925) di Ivo Vojnović e *L'avventuriero davanti alla porta* (1926) di Milan Begović¹¹⁹⁶.

Lo spettacolo *Così è (se vi pare)* del 12 dicembre ottiene l'attenzione de «La Vedetta d'Italia» che pubblica, il 13 dicembre, la recensione della serata¹¹⁹⁷. Pur avendo interrotto il ciclo delle recite, contrariamente a quanto stabilito dal contratto, Pirandello ritorna a Fiume il 23 dicembre per incontrare gli studenti dopo gli spettacoli di Budapest. Il breve trafiletto comparso nel quotidiano «Il Piccolo» - edizione del mattino, il 24 dicembre 1926, - dimostra che l'accoglienza tiepida del ciclo di recite non aveva impedito allo scrittore di rappresentare i *Sei personaggi in cerca d'autore*. La notizia dello spettacolo è riportata in una veste diversa anche da «Il Piccolo» - ed. della sera del 29 dicembre: «Luigi Pirandello e Marta Abba ... hanno voluto elargire un importo di denaro per i bimbi di Fiume. L'elargizione è andata in favore delle piccole italiane»¹¹⁹⁸. In cartellone, troviamo, anche, il 25 dicembre *Come prima, meglio di prima*; il 26 *Il piacere dell'onestà* e *Il berretto a sonagli*, *L'uomo dal fiore in bocca*; il 27 *Vestire gli ignudi*. Il giornale «La Voce di Gorizia» ricorda, nel numero del 25 dicembre, che Pirandello aveva interrotto il ciclo delle recite per poi riprendere l'attività al ritorno dalla *tournee* all'estero e presto sarebbe arrivato anche al teatro di Gorizia¹¹⁹⁹.

¹¹⁹⁵ Čale 1978: 52.

¹¹⁹⁶ Čale 1967: 166. La rivista «Il dramma» del 1 giugno 1942 pubblica l'opera di Begović che fu rappresentata da Anton Giulio Bragaglia al Teatro delle Arti di Roma.

¹¹⁹⁷ Anonimo 1926 (76).

¹¹⁹⁸ Archivio Luigi Pirandello. Sezione IV. 4.1.25.

¹¹⁹⁹ Anonimo 1926 (77).

IV.13. I «Sei personaggi» nelle Marche

Nelle interviste comparse nei giornali marchigiani Pirandello annuncia le prossime tappe della sua tournée in Italia e all'estero e discute insieme ai giornalisti le ragioni del successo internazionale. Le informazioni anticipano le prossime pubblicazioni, servono ad attirare l'interesse del pubblico e respingere qualche attacco velenoso della critica alla quale risponde invitandola a ritornare a riflettere sull'opera. Al riguardo, l'intervista di Adolfo Franci, comparsa ne «Il Resto del Carlino» del 22 novembre 1925, descrive il pubblico che partecipa ai suoi spettacoli, talvolta mettendo a fuoco le problematiche della ricezione, talaltra sublimando il rapporto con il pubblico: «La primavera scorsa, a Parigi, appena i Francesi scoprivano dalla nostra pronunzia, che s'era italiani, ci si buttavano addosso donne e uomini, a domandarci quasi senza fiato, notizie di Pirandello»¹²⁰⁰ (v. Appendice 237a). Attraverso la stampa, Pirandello cerca di sollecitare delle risposte nei lettori del quotidiano affinché diventino futuri spettatori dei suoi spettacoli o lettori delle sue opere. Tanto che pubblica nel «Corriere Adriatico» del 12 ottobre 1926 alcuni passi del romanzo *Uno nessuno centomila* che era uscito a puntate nelle «Fiera letteraria», ma non ancora in volume (v. Appendice 149). Le messe in scena nei numerosi teatri italiani diventano l'occasione di parlare dei suoi progetti futuri, anticipando titoli e forme. Lo scrittore «dimostra di essere compiacente verso i media per i vantaggi promozionali che ne ricava, arrendevole nei confronti dei suoi intervistatori perché gli garantiscono comunicazione pubblicitaria a buon mercato»¹²⁰¹.

Dopo la tappa al Politeama di Firenze, la Compagnia d'Arte si sposta nel mese di ottobre a Macerata al Teatro Marchetti Piccinini dove gli spettatori assisteranno a cinque commedie¹²⁰²: *Sei personaggi*, *Due in una*, *Il piacere dell'onestà*, *Vestire gli ignudi*, *Così è (se vi pare)* (v. Appendice 137). Le stesse opere saranno rappresentate, anche, al Teatro delle Muse e al Teatro Eleonora Duse di Pesaro. E nello stesso mese la compagnia apporterà delle piccole variazioni al programma, riducendo il numero delle rappresentazioni per il Teatro di Rimini, mentre per il Teatro Garibaldi di Padova dove rimarrà un periodo più lungo, *Vestire gli ignudi*, *La vita che ti diedi*, *Il berretto a sonagli*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *Come prima meglio di prima*.

Dal 26 settembre 1926, si incomincia a parlare nella stampa locale dell'arrivo della compagnia nel giornale «L'Azione Fascista» cui la redazione diffonde la notizia delle recite della Compagnia di Pirandello. Il pubblico era informato sulle novità del repertorio teatrale e la

¹²⁰⁰ Franci 1925.

¹²⁰¹ Pupo 2002: 43.

¹²⁰² La Compagnia di Pirandello ha inviato al teatro il programma degli spettacoli. Così il pubblico di Macerata è informato per la prima dal «Corriere Adriatico», il 28 settembre 1926, che il repertorio è quello della nuova stagione, ossia 30 agosto 1926 – 27 febbraio 1927. D'Amico, Tinterri 1987: 335.

promozione culturale svolta dal teatro che aveva raggiunto dei buoni risultati: «sarà fra noi per un breve corso di recite, la celebre compagnia di prosa italiana diretta dall'illustre commediografo Luigi Pirandello»¹²⁰³. Il tono dell'articolo è encomiastico e al contempo rivela l'entusiasmo per la presenza del drammaturgo al Teatro Marchetti Piccinini. Il debutto dei *Sei Personaggi*, il 1 ottobre, rappresenta un evento d'eccezione (v. Appendice 138). Le novità artistiche che il drammaturgo propone sono lodate per la scenografia e le luci. Il teatro era pieno e le recite avevano sollecitato il confronto di idee e la discussione tra gli spettatori. Per il fatto che Pirandello era apparso come un rinnovatore del teatro italiano, il pubblico era rimasto impressionato dallo spettacolo, perciò si rimase fino a tardi per confrontarsi, [perché] la presenza di Pirandello in palcoscenico è considerata «un vero e proprio avvenimento»¹²⁰⁴ (v. Appendice 137). Inoltre, Pirandello il 6 ottobre 1926 annuncia nel «Corriere Adriatico» il suo arrivo in altre piazze d'Italia e d'Europa, incominciando dalle città marchigiane: Ancona e Pesaro (v. Appendice 237c).

Le ragioni del successo sono da ricercarsi nel dramma umano che evidenzia «una nuova vera e propria battaglia artistica per la verità, una dolorosa esperienza, in forma d'arte, del tragico», secondo la redazione dell'«Azione Fascista» del 3 ottobre 1926¹²⁰⁵ (v. Appendice 142). La rottura della quarta parete ha un impatto forte sul pubblico visto che il teatro ha delle strutture mobili in platea come riusciamo a vedere dalla foto di Carlo Balelli (v. Appendice 141). Il testo riveduto del 1925 prevedeva un rapporto diverso con l'auditorium degli spettatori: prima entra il direttore dal fondo della sala e poi la prima attrice in ritardo per le prove; e successivamente i sei personaggi, che salgono le scalette, infrangendo le regole del mistero del teatro. La platea, progettata per utilizzare apparati mobili, permette di allargare o restringere lo spazio sulla base delle esigenze del regista o del pubblico. Inoltre, Pirandello sottoscrive con l'impresario del teatro un contratto dove sono indicati gli oggetti di scena presenti nelle didascalie (v. Appendice 132). Il Portoghese scrive nell'«Azione Fascista» del 10 ottobre 1926 di essere rimasto sorpreso e di compiacersi con il pubblico maceratese della viva partecipazione alle serate e di «aver volontà non solo di conoscere l'effetto teatrale, ma anche di penetrare, finché possibile, il significato intimo»¹²⁰⁶ e gli scopi dell'opera pirandelliana (v. Appendice 146). L'originalità della quale ha suscitato l'interesse degli spettatori del Teatro Piccinini Marchetti perché lo stile delle commedie è apparso moderno rispetto alle novelle. Dunque, si

¹²⁰³ Anonimo 1926 (52).

¹²⁰⁴ *Ibidem*.

¹²⁰⁵ Anonimo 1926 (53).

¹²⁰⁶ Il Portoghese 1926.

scorge un pubblico di lettori che segue la narrativa pirandelliana attraverso le riviste e i giornali o le pubblicazioni dei racconti da parte di case editrici. Insomma, una platea che cerca di essere aggiornata e conoscere le novità editoriali del momento¹²⁰⁷.

La situazione ad Ancona è invece diversa. I materiali conservati nell'Archivio del Teatro delle Muse restituiscono un quadro piuttosto interessante che dimostra da un lato l'interesse degli spettatori per il grandguignolesco, dall'altro lato proposte di impresari di teatro che sostengono anche le opere di Pirandello. La lettera di Carlo Cofi alla direzione del Teatro introduce il tema del macabro che ricordano alcune opere di Pirandello tali *Così è se (vi pare)*, *Sei personaggi in cerca d'autore* oppure alcune scene di *Diana e la Tuda* e della *Saga del Signore della Nave* (v. Appendice 24). L'originalità di certe opere non incontrava il favore degli imprenditori della scena che temevano un insuccesso. Per questo, la Compagnia d'Arte non riuscì a esibirsi in diversi teatri d'Italia. Le vicende anconetane mostrano la stessa situazione quando vennero rappresentati *L'uomo la bestia e la virtù* e *Il giuoco delle parti* nel 1924. All'imprenditore Cav. Arturo Cabiati fu consigliato di valutare il Teatro Vittorio Emanuele II. Le ragioni potevano essere diverse, senonché la più plausibile è la vocazione delle Muse alla lirica. Tanto che la promozione culturale della stagione teatrale è rivolta soprattutto alla musica di cui si parla anche nella stampa nazionale grazie alla collaborazione dell'ufficio stampa del teatro. L'imprenditore Roberto Paganini, scrivendo al Teatro delle Muse il 12 aprile del 1924, cita la stagione del Teatro Niccolini di Firenze, appena terminata¹²⁰⁸. Occorreva suscitare l'interesse per il repertorio messo in scena nei teatri delle città più importanti visto poi che il piccolo teatro si trovava nel centro storico. Inoltre, in autunno il pubblico ricercava situazioni di evasione e la stagione teatrale era considerata un momento fondamentale della vita culturale anconetana (v. Appendice 41). Dalla corrispondenza tra le compagnie di spettacolo e il teatro ci accorgiamo che le opere di Pirandello era già state proposte, il 23 giugno 1923, dal Cav. Arturo Cabiati dell'Associazione Compagnia Arte Drammatica. Nella lettera, l'impresario menziona *L'uomo la bestia e la virtù* e *Il giuoco delle parti* e indica, altresì, il nome di Ruggero Ruggeri, quale importante interprete pirandelliano¹²⁰⁹ (v. Appendice 45).

¹²⁰⁷ Il giornalista Ubaldo Fagioli del «Corriere Adriatico» che aveva seguito la tournée di Pirandello ad Ancona, riportando delle notizie sulle rappresentazioni a Pesaro e in altre città italiane interverrà nel 1938 per ricordare il drammaturgo siciliano a Macerata. La notizia è del «L'Azione Fascista» del 12 dicembre 1938.

¹²⁰⁸ Lettera di Roberto Paganini alla Deputazione del Teatro delle Muse del 12 aprile 1924.

¹²⁰⁹ Lettera inviata da Arturo Cabiati all'imprenditore del Teatro delle Muse del 23 giugno 1923 – Archivio del Teatro delle Muse di Ancona.

I *Sei personaggi* ottennero nel 1926 l'approvazione dell'impresario del teatro e l'attenzione del pubblico perché l'opera era considerata tra le più originali tra quelle del drammaturgo. Nel documento che Pirandello inviava agli impresari i *Sei personaggi* sono indicati come «Repertorio Novità Assolute» della Compagnia d'Arte (v. Appendice 50). Gli spettatori furono tenuti a pagare una quota per la partecipazione delle rappresentazioni; nella rendicontazione è la data del 14 ottobre 1926 (v. Appendice 100;101). L'articolista scrive nel «Corriere Adriatico» del 5 ottobre 1926 che «il pubblico è chiamato a una serata intellettuale e cerebrale»¹²¹⁰ (v. Appendice 143). In città le recite pirandelliane erano attese con entusiasmo (v. Appendice 144). Nell'intervista rilasciata ad Ubaldo Fagioli, dal titolo *Le prime rappresentazioni alle «Muse». Sei personaggi in cerca d'autore*, nel «Corriere Adriatico» del 7 ottobre 1926, è riportato un giudizio critico del prof. Modena che Pirandello non aveva condiviso. Il critico crede che l'analisi dell'opera pirandelliana sia appropriata, avendo corrisposto probabilmente alle aspettative del pubblico: «L'urto formidabile fra l'illusione e la realtà non si manifesta tanto sul palcoscenico quanto nel cervello del direttore Capocomico che vuole essere e non può, sempre per l'impossibilità di sostituir la finzione alla realtà, il cervello dell'autore dove si assommano tutti i tragici contrasti fra la natura e l'arte»¹²¹¹ (v. Appendice 145). Sul valore della lettura delle opere pirandelliane, il pubblico considera importante vedere gli spettacoli, quanto la discussione sulla recitazione degli attori e la riflessione sull'opera perché tenta di essere aggiornato sulle nuove creazioni artistiche. In effetti, il pubblico dorico si è era fermato a lungo a parlare dell'interpretazione e dei diversi passaggi del testo che forse erano incomprensibili. E Fagioli è sorpreso del comportamento degli anconetani che erano soliti, invece, trascorrere qualche momento al foyer del teatro per rilassarsi. Il giornalista ricorda che «i sei personaggi sono venuti dal pubblico, e questa è stata una innovazione. Da dove vengono? Mistero. Ma farli entrare da un buio di una platea è già qualche cosa, è avvicinarli un po' più a quel mondo indefinibile dal quale vengono»¹²¹². Elogi per l'intera compagnia che ha utilizzato alcuni attori sostituti che non compaiono nel «Elenco artistico della Compagnia d'Arte diretta da Luigi Pirandello» (v. Appendice 50): «La Abba è stata una figliastra deliziosa. Fine, elegante, squisitamente signorile nei suoi atteggiamenti e nella sua impeccabile dizione. Il Pilotto ha impersonato la parte del padre perfettamente. La Chellini, il Ruffini, il Banchelli,

¹²¹⁰ Anonimo 1926 (54).

¹²¹¹ Fagioli 1926 (1).

¹²¹² *Ibidem*.

la Graziosi, il Riva e la Pantano sono ottimi elementi di questa compagnia perfettamente affiatata»¹²¹³.

Anche ad Ancona, Pirandello cerca di promuovere il suo lavoro di scrittore attraverso la stampa locale. L'agrigentino pubblica alcuni passi del romanzo *Uno nessuno centomila* nella rivista «La Lucerna» che organizza un banchetto per la compagnia teatrale che lascia nel drammaturgo un buon ricordo (v. Appendice 148). Il direttore del «Corriere Adriatico» si interessa al drammaturgo e chiede ai collaboratori di intervistare Pirandello dopo gli spettacoli. La presenza della Compagnia di Pirandello ad Ancona è ricordata anche diversi anni dopo. Nel 1933 Ottavio Morici pubblica ne «Il Popolo di Roma», Roma, il 30 marzo 1932, un articolo sulle grandi opere andate in scena ad Ancona al Teatro delle Muse. Tra gli appuntamenti del 1926 si menziona il nome del drammaturgo che firma un album insieme alla Abba (v. Appendice 231)¹²¹⁴.

Aldo Della Chiara scrive a Pirandello un paio di mesi prima delle *tournées* nelle Marche per invitarlo alla serata dell'inaugurazione del «Teatro Eleonora Duse» di Pesaro. La lettera è del 4 agosto 1926 e viene inviata dopo la stipula del contratto, in data 12 maggio 1926, con l'impresa Luigi Splendiani & C. concessionaria del Teatro Duse. La proposta di Della Chiara avviene dopo che il drammaturgo ha definito il programma delle recite in altri teatri marchigiani (v. Appendice 129). La data del contratto per le messe in scena pesaresi è del 20 settembre 1926 e il «cartellone artistico, il repertorio definitivo ed il manifesto della prima rappresentazione dovranno essere spediti, a mezzo raccomandata, per la opportuna pubblicità, al Ig. Carlo Lugli 10 giorni prima dell'arrivo della Compagnia sulla piazza»¹²¹⁵ (v. Appendice 133).

Più eccitato appare il pubblico pesarese che attendeva Pirandello al Teatro «Eleonora Duse» per il discorso inaugurale il 12 ottobre, alle 20.30 (circa), cui hanno partecipato le autorità politiche ed amministrative della città. La rappresentazione è applaudita da un pubblico numeroso impressionato dalle scenografie e dai colori. La *tournee* della Compagnia d'Arte è un evento importante per la città di Pesaro che ha richiamato un pubblico d'élite. La notizia è quasi strillata dai giornali che pubblicano comunicati stampa o articoli e interviste a Pirandello. L'articolista del giornale «L'ora» del 17 ottobre 1926 richiama il mistero di un'altra opera di Pirandello, *Così è (se vi pare)*, quando Lina o Giulia indossa il velo per coprirsi il volto davanti

¹²¹³ *Ibidem*.

¹²¹⁴ Morici 1932 – Archivio di Stato di Ancona, Archivio dell'Amministrazione del Teatro delle Muse, V, *Giornali e fotografie*, busta 41, fasc.320.

¹²¹⁵ Contratto tra Luigi Pirandello e Il Teatro Eleonora Duse di Pesaro – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

al prefetto¹²¹⁶. A Pesaro gli spettacoli accolsero il plauso del pubblico e l'attenzione della critica, che volle ricordare grazie anche ad un'intensa attività giornalistica il successo internazionale del drammaturgo. Occorre dire che la critica aveva notato gli aspetti moderni dell'opera che richiamavano, però, la disposizione dei musicisti sotto il palcoscenico di Otto Wagner ovvero il golfo mistico. L'orchestra prima si trovava ai lati del palcoscenico, mentre ora si erano formate le condizioni per una nuova relazione tra scena e spettatore di cui Pirandello sembra recuperare alcune esperienze per adattare alla recitazione.

L'arrivo della Compagnia d'Arte Rimini è preannunciato da «Il Resto del Carlino» di Bologna del 13 ottobre. Pirandello al Politeama ottenne molti applausi da un «folto uditorio, anche per la recitazione impeccabile ed efficacissima di A. Ruffini, signorina M. Abba, sig. Pilotto, G. Riva»¹²¹⁷. L'articolista de «Il Resto del Carlino», il 22 ottobre 1926, tratta brevemente la rappresentazione (v. Appendice 153). Invece, non mancarono le critiche del giornale «L'Ausa», il 30 ottobre 1926, che vede nei riminesi più interesse nella vita di caffè che nel teatro. L'articolista ricorda che il «gestore del teatro, il Conte Guarini, si dà d'attorno e fa del suo meglio per procacciarsi e scritturare quanto di meglio è disponibile sul mercato comico che sembra non sempre compreso dal pubblico locale»¹²¹⁸. (v. Appendice 154).

IV.14. Eleonora Duse

Pirandello si dimostra contrario alle pratiche di autofinanziamento del teatro che cerca di sostenere le produzioni teatrali attraverso la vendita di spazi pubblicitari. Nell'opuscolo della stagione del Teatro Valle, il nome di Eleonora Duse in scena come Mirandolina, gli sembra offuscato dal nome di una azienda che ha sostenuto economicamente la pubblicazione. Le osservazioni dello scrittore sono contenute nell'articolo dal titolo *Variazioni*, pubblicato nella rivista «Ariel» il 23 gennaio 1898 dove lo scrittore dimostra la sua ammirazione per l'interpretazione dell'attrice e al contempo manifesta la sua avversione alla poca sensibilità degli amministratori e dell'impresario che cerca di aumentare la sua visibilità attraverso il divismo delle star. Il drammaturgo si firma con lo pseudonimo di Caliban, ossia il personaggio shakespeariano della «Tempesta», considerato da tutti brutto e tribale. Così, attraverso la tragedia shakespeariana, Pirandello affronta il tema del sublime incarnato dalla Duse. In precedenza, era riuscito a criticare il lavoro di d'Annunzio che aveva scelto la Duse per

¹²¹⁶ Anonimo 1926 (56).

¹²¹⁷ Anonimo 1926 (57).

¹²¹⁸ Anonimo 1926 (58).

interpretare diversi ruoli. Nelle prime righe del suo intervento, infatti, incomincia a parlare di lei:

[...] Non vide forse volentieri il pubblico certi sforzi di introdurre simbolici atteggiamenti convenzionali perfino nella *Dame aux camélias* e nella *Locandiera*, cioè in quelle produzioni sorte in tempo in cui siffatti artificiosi intendimenti pur non si concepivano [...] ¹²¹⁹.

Ha una grande considerazione per lei fin da giovane quando la vide a Palermo recitare al Teatro Bellini nel 1887. Pensava di scrivere una commedia da «proporre nientemeno che alla Duse che con la sua compagnia agisce nell'aprile-maggio di quell'anno a Palermo portando sulle scene, tra l'altro, la *Pamela nubile* del Goldoni» ¹²²⁰. E la stima per l'attrice cresce sempre con gli anni quando la stampa italiana e internazionale parla di lei. La linea drammaturgica dannunziana appare a Pirandello astorica e artificiale e inadeguata alla grande diva. Lo scrittore non intende tradire il testo, perciò la recitazione deve essere fedele all'opera scritta dall'autore.

[...] La Duse rimane sempre una grande artista in ogni produzione, né certamente v'era bisogno per accrescere l'ammirazione del pubblico di distribuire nei palchetti un opuscolo in cui fra le novità dei magazzini Finzi Bianchelli, i biscotti e il vino santo chinato, è scritto di lei con altre curiosissime cose [...] ¹²²¹.

Nello stesso articolo leggiamo un altro episodio accaduto a teatro quando l'attrice rifiuta di ricevere nel suo camerino il re del Württemberg che voleva «rallegrarsi» della sua interpretazione. Il divismo di quegli anni era molto forte e il *look* contribuiva alla notorietà dell'attrice amata, anche, tra il pubblico femminile. Le riviste di teatro descrivono il fenomeno, diffusosi in tutta Europa e oltreoceano, dell'emulazione delle giovani, che erano affascinate dalle dive. Lucio Ridenti intitola un articolo *Attrici vestite di niente*, pubblicato ne «Il dramma» del 1 aprile 1928 in cui si parla dei sogni delle ragazze: «“vorrei essere attrice per indossare tutte le sere tre o quattro abiti di sogno”. Sembrerà, forse, inverosimile, ma per moltissime donne il teatro è tutto, o quasi, in quelle vesti a volte smaglianti di pagliuzze colorate, che indossano le attrici. Non altro appare ai loro occhi curiosi; tutto quanto riguarda la vita del teatro è ignoranza perfetta, eloquente incompienza di quel retrobottega che è il palcoscenico dove, faticosamente, si preparano le piccole vittorie e le grandi sconfitte» ¹²²². E le attrici non potevano

¹²¹⁹ Pirandello 1898.

¹²²⁰ Barbina 1992: 221.

¹²²¹ Pirandello 1898.

¹²²² Ridenti 1928 (3): 4.

deludere le loro *fans* che erano state abituate a sognare a occhi aperti quando apparivano in teatro le attrici acclamate in quasi tutto il mondo¹²²³.

L'attrice, che si preoccupò per la prima volta del *look* per apparire più brava, fu Lyda Borelli. «Ella capì che bisognava persuadere con un fascino nuovo quelle platee che, abituate alla eccelsa superiorità tragica di Eleonora Duse e Irma Gramatica, non riuscivano a interessarsi al nuovo astro che aveva forme perfette ma arte mediocre»¹²²⁴. Sebbene la Duse non trascurasse l'aspetto edonistico della toilette e degli abiti, recitava anche il ruolo della diva come si capisce dal rifiuto di fare entrare nel suo camerino il re tedesco. A livello internazionale, la Duse interpreterà opere drammatiche francesi che le compagnie italiane immettevano nel loro repertorio nella buona parte della seconda metà dell'Ottocento. Dumas, Scribe, Legouv , Meilhac e Hal vy le forniscono copioni con nuove formule teatrali per rappresentare personaggi, aspetti culturali e tradizionali, senza dimenticare i temi della modernit ¹²²⁵. La produzione teatrale straniera rappresenta una opportunit  per la carriera artistica e professionale dell'attrice. Occorre dire che i testi del suo repertorio, come *Le Scribe* prima e poi quelli di Dumas figlio e di Sardou, sono scelti anche dalle compagnie italiane che ricercano temi nuovi ed estranei alla cultura teatrale del nostro paese. La drammaturgia francese pone al centro il sesso e il denaro con un repertorio di immagini estranee al pubblico e alla critica italiana. In tal senso, si giustifica la messa in scena di *Divorziamo!* del febbraio 1881 al teatro Carignano da parte della Compagnia dalla Citt  di Torino dove troviamo la Duse tra le interpreti¹²²⁶.

Accanto a ci , la pittura del realismo accresceva l'interesse per l'indagine della realt  attraverso la mimesi e sottolineava il divario sociale accentuato dalla ricchezza prodotta dalla meccanica e dall'industria e purtroppo nelle mani di poche persone. Parigi era la capitale indiscussa della cultura europea che produceva delle novit  artistiche che l'Italia attendeva:

IL Direttore

(*balzando in piedi sulle furie*).

«Ridicolo! ridicolo!». Che vuole che le faccia io, se dalla Francia non ci viene pi  una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, in cui non si capisce nulla, fatte apposta dall'autore per ridersi di me, di lei, del pubblico? [...]. (Pirandello 1921: 11).

Insomma, nelle piazze d'Italia, si risentiva delle nuove idee francesi che erano accolte con entusiasmo dalle compagnie e dal pubblico. Basti anche ricordare che Victorien Sardou

¹²²³ *Ibidem*.

¹²²⁴ *Ibidem*.

¹²²⁵ Orecchia 2007: 64.

¹²²⁶ Ivi, p. 63.

esercitò un forte influsso su Puccini nella scrittura della *Tosca* del 1899 che si tradusse in linguaggio letterario-artistico e musicale. Parigi è una città, tuttavia, carica di contraddizioni sociali che erano state aumentate dal benessere economico raggiunto dalla nuova borghesia di fine Ottocento. L'esposizione di Londra del 1851 e di Parigi del 1855 rappresentò lo sfoggio del lusso, dello stile e della moda in quegli anni che invase, anche, altri ambiti artistici. Anche il teatro risentì di questa nuova condizione sociale sovvertendo lo stile di vita delle persone. Pirandello sembra contrastare questo fenomeno che divenne quasi incontrollabile almeno nei primi anni del Novecento per poi ricercarne le novità. Nel 1924 Pirandello aveva scritto un articolo dal titolo *L'arte di Eleonora Duse*, pubblicato nel giornale «The Century Magazine», dove volle ricordare il plauso del pubblico per lei:

A quel tempo ella sembrava nata, spontaneamente predisposta, per divenire la più perfetta interprete di quel teatro che fioriva in Europa, e più particolarmente in Francia, negli ultimi trent'anni del secolo scorso, e che si adornava di nomi quali Augier, Dumas fils, Sardou, Porto-Riche, Donnay, e, con metodi e vedute un po' diversi, Henri Becque. Era un teatro romantico, sentimentale, psicologico – un teatro di costume, con qualche tendenza alla satira sociale. Nei suoi vari aspetti ebbe una eco anche in Italia, con autori notevoli come Ferrari, Giacosa, Rovetta, Praga, Bracco e con tre inconfutabili capolavori da accreditare al nome di Giovanni Verga: *Cavalleria Rusticana*, *La Lupa*, *Dal tuo al mio*. [...].

La recitazione della Duse in ogni attimo della rappresentazione era simile alla superficie di un'acqua profonda e immobile, da un momento all'altro sensibile ai più sottili tremori della luce e dell'ombra¹²²⁷.

I rapporti con l'attrice si sviluppano attraverso qualche lettera e telegrammi: la più importante è quella in cui le chiede una risposta per la messa in scena dell'opera *La Vita che ti diedi* che venne consegnata a Silvio d'Amico, intermediario del drammaturgo. La Duse non accettò di interpretare il testo, così l'opera fu rappresentata per la prima volta a Roma dalla compagnia di Alda Borelli il 12 ottobre del 1923¹²²⁸. Del testo teatrale, la rivista «Comoedia» del 20 ottobre 1921 aveva riportato la trama ma non informava i lettori sul titolo, ovviamente per volontà dell'autore:

Di tutt'altra natura è il dramma che Luigi Pirandello ha pensato per Eleonora Duse. Il titolo pare che sia deciso. Il dramma ha per protagonista una madre; e il sentimento che vi predomina è l'amore materno, non in contrasto, ma in armonia con l'amore che un'altra donna, buona e bella e giovane nutre per il figlio suo che è morto. [...]¹²²⁹.

¹²²⁷ Pirandello 1924.

¹²²⁸ Lo Leggio 2011.

¹²²⁹ FIM 1921: 36.

Una storia lunga tra Eleonora Duse e Luigi Pirandello che non riesce, quindi, a maturare scenicamente. Va da sé, inoltre, ricordare che Pirandello era stato invitato, il giorno dell'inaugurazione del Teatro «Eleonora Duse» di Pesaro, il 12 ottobre del 1926, a pronunciare un discorso in ricordo dell'attrice scomparsa il 21 aprile del 1924 (v. Appendice 147; 237d). Dalle ricerche svolte purtroppo non è stato conservato il testo all'Archivio del Comune di Pesaro; il suo intervento fu forse scritto in qualche foglietto o dattiloscritto e conservato chissà dove. Penso che si trattasse di un discorso rivolto al pubblico prima dell'inizio delle recite come riportano i giornali locali perché al termine dell'intervento - in prima serata - andarono in scena i *Sei personaggi* e i giorni successivi altre rappresentazioni (v. Appendice 151). Nel numero unico del giornale «Duse», pubblicato per quella occasione, Antonio Conti ricorda quel discorso in una prosa piuttosto asciutta (v. Appendice 130):

[...] Pirandello ha il suo posto ideale nella nuova generazione. E, infatti, furono i giovani a capir meglio il suo tumulto e sono i giovani che più si appassionano al nuovo tormento creatore. Quelli del suo tempo, invece, continuano a invecchiare, sia pur nobilmente fedeli a sé stessi¹²³⁰.

L'idea che il drammaturgo sia uno scrittore moderno è messa in evidenza anche nel sottotitolo:

Luigi Pirandello, l'artista dalle concezioni assolutamente moderne, l'unico scrittore dei nostri tempi che nulla ha tratto dell'antichità classica, ha inaugurato solennemente il nuovo Teatro "Duse"¹²³¹.

L'imprenditore Della Chiara aveva scelto due interpreti del teatro italiano famosi per promuovere le attività culturali del suo teatro. Le sue attese furono rispettate visto che i principali quotidiani locali elogiarono l'interpretazione degli attori pirandelliani. Infine, il drammaturgo, qualche tempo dopo le recite, scrive al figlio Stefano:

[...] A Macerata, ad Ancona, a Pesaro, a Rimini si è fatto bene: festeggiamenti, banchetti, entusiasmo: nessuno ne sa mai nulla. [...]¹²³².

IV.15. *Marta Abba in abiti di scena*

Le parole rivolte a Marta Abba per lo spettacolo *Nostra Dea* a Roma nella recensione di Silvio d'Amico dell'aprile 1924 sono di elogio:

¹²³⁰ Conti 1926.

¹²³¹ *Ibidem*

¹²³² Lettera da Padova del 25 novembre 1926. Zappulla–Muscarà 2008: 111.

[...] L'attesa rivelazione della serata era Marta Abba: la giovanissima, che il Teatro d'Arte ha fatto conoscere al pubblico di Roma e che gli si è presentata con una sicurezza, una scioltezza, una verità di toni e d'accenti, ammirabili sotto ogni aspetto. E bisogna pensare che se c'è parte in cui ci sia modo di giudicare delle qualità formali d'un'attrice, questa è senza dubbio la parte di Dea: dove abbiamo volta a volta conosciuto una Abba monella, passiva, dolce, sognante, perfida, compunta, implorante, e via dicendo¹²³³.

L'irrazionalità dell'uomo moderno, che antepone il principio dell'esteriorità alla vita e agli affetti, è condivisa da Pirandello anche nei *Sei personaggi*. La protagonista Dea ha una visione utilitaristica della vita e non possiede uno slancio sincero verso la società e i principi morali: i suoi comportamenti sono determinati dall'abito che diventa una regola di vita. Nel 1926, l'articolaista de «Il Popolo di Brescia» osserva che «*Nostra Dea* è il primo studio scenico che, si può affermare, s'avvicini alla concezione dei *Sei personaggi*»¹²³⁴. In quest'ultima commedia così come in *Nostra Dea* si rispecchiano le considerazioni personali del drammaturgo sulla cultura del tempo: I *Sei personaggi* e *Nostra Dea* rispecchiano le considerazioni personali del drammaturgo sulla cultura del tempo: i costumi, invece di essere semplici indumenti di scena, diventano importanti elementi del racconto. Dunque, gli abiti dettano le regole di comportamento esteriori delle ragazze che sono “costrette” a seguire per vivere in società, proprio come *Nostra Dea*, che cambiandosi d'abito, si trasforma nel modo d'essere e nell'umore¹²³⁵. Al provino della Compagnia d'Arte, Marta Abba scelse di interpretare appunto la protagonista di *Nostra Dea* e forse, come è stato detto, questa commedia interessava particolarmente a Pirandello rispetto al resto del repertorio, composto non solo di opere dello stesso drammaturgo siciliano, ma anche di altri autori italiani e stranieri. Anche la critica si accorse che esistevano aspetti comuni alle due commedie¹²³⁶. Lo scenografo Virgilio

¹²³³ D'Amico S. 1924.

¹²³⁴ Anonimo 1926 (13). Pirandello assegnò le parti nella commedia dei *Sei personaggi* qualche giorno prima del debutto. Non tutti gli interpreti erano nuovi al repertorio pirandelliano perché alcuni di loro avevano recitato la stessa commedia nella compagnia di Niccodemi, come Jone Frigerio nel ruolo della Madre, mentre Lamberto Picasso con una sua compagnia aveva interpretato il Padre nel 1922. Fin dalle prime recensioni, la Abba è accolta positivamente dalla critica per quella sua traduzione scenica dei *Sei personaggi* che venne descritta con parole di elogio. Ne «Il Mattino» del 19 maggio 1925, la sua interpretazione della figliastra viene ricordata perché l'attrice riuscì a trascinare il «pubblico a grandi applausi». V. Vice 1925.

¹²³⁵ Giudice 1963: 470

¹²³⁶ Il ruolo di Dea aveva richiesto alla Abba una preparazione alquanto rigorosa della parte perché il personaggio mutava quando indossava un nuovo abito suggerito da Vulcano, alter ego del drammaturgo. V. Abba 1936:17. «Il Popolo di Brescia», il 30 gennaio 1926, elogia l'interpretazione della attrice: «un pubblico distinto e affollatissimo ha applaudito alla fine di ogni atto con entusiasmo, pur non sapendo se comprometersi ad approvare il lavoro o decidersi a classificarlo pazzesco. La tesi è presto enunciata: la *Nostra Dea* è la donna, la quale, a seconda del vestito che porta, esercita una diversa influenza sulla nostra fantasia. Dall'altro canto la donna è così schiava dell'abito che indossa, da variare persino le estraniamenti della sua coscienza a norma del figurino prescelto». V. Anonimo

Marchi ricorda l'interpretazione dell'attrice: «Appena Marta giunse da Milano l'accompagnai subito da Montorsi, casa di moda in via Condotti, per le misure degli abiti da indossare in *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli: un armadio vivente dove si condensava la gamma multiforme della capricciosa psicologia femminile. Marta Abba era stata come l'aurora. La verità è l'astro che doveva, in poco dominare la mente del nostro maestro e provocare un indirizzo diverso della situazione. *Nostra Dea* fu il debutto. Successo caloroso. L'attrice apparve particolarmente adatta alla interpretazione multiforme degli stati d'animo del personaggio»¹²³⁷. La *performance* fu memorabile¹²³⁸. In Francia il critico Gabriel Boissy, il 10 luglio 1925, descrive l'attrice in palcoscenico al Théâtre Édouard VII di Parigi come una figura allegorica, utilizzando delle immagini metaforiche per tradurre la sua bravura particolarmente nell'interpretazione della figliastra nei *Sei personaggi* che andarono ugualmente in scena¹²³⁹.

Intorno alla Compagnia d'Arte, alla Abba e alle novità della stagione pirandelliana, la voce della critica si dimostrò impegnata a coglierne le peculiarità. Il «Corriere della Sera», il 17 settembre 1925, pubblica la notizia dell'attrice che a Milano stava per «iniziare con i *Sei personaggi in cerca d'autore* un corso di recite» al teatro Filodrammatici¹²⁴⁰. Il critico di «Comoedia» pubblica, il 29 luglio 1925, una recensione, citando l'aspetto fisico e le capacità interpretative della Abba. In palcoscenico, lei sembra alta, snella, nervosa, vestita elegantemente e la lunghezza della gonna corta mostra le gambe perché è sopra il ginocchio; e sono proprio le gambe esili e le calze nere a rendere l'attrice seducente. Il suo personaggio appare misterioso, volubile e impetuoso: una passione improvvisa esplose quando il comico e

1926 (13). In ogni caso, Pirandello è sensibile al tema dell'abito che seduce le donne. Ciò emerge anche nel romanzo *L'esclusa*: Marta, diventata maestra, vive un'altra vita a Palermo dove si veste elegantemente e indossa dei cappellini alla moda. Sempre nella seconda parte del romanzo, sono emblematici proprio i cappellini che creano delle analogie con la scena del retrobottega di Madama Pace nei *Sei personaggi*

¹²³⁷ Marchi 1987: 413. Lo scritto di Virgilio Marchi comparve per la prima volta in «Teatro Archivio», n. 4 maggio, Bulzoni, 1981. Qui, è stata utilizzata la pubblicazione *Pirandello capocomico*, op. cit..

¹²³⁸ «L'istinto potente, la curiosità della nuova interprete, le attenzioni rivoltele dal Maestro, – scrive Marchi – vincevano sulla intelligenza generale dei compagni d'arte, dominando anche su quella acuta e colta di quell'attore scaltro e profondo che risponde al nome di Picasso. I personaggi immedesimati in Marta scoprivano la loro sofferenza: la sofferenza dell'attrice ne scaturiva palese dalle intime fibre dove nessuna pratica di mestiere d'attore riesce». V. Marchi 1987: 413. Anche Vincenzo Cardarelli la elogia ne «Il Tevere» del 1925: «chi spiccò più di tutti ieri sera fu la signorina Abba, la quale diede una rivelazione del suo impetuoso e ricco temperamento d'artista».

¹²³⁹ Boissy 1925 (1).

¹²⁴⁰ Anonimo 1925 (30). La Abba racconta la sua vita in palcoscenico attraverso i personaggi che creavano delle «nuove identità». Nell'intervista di Augusto Cesareo del 4–5 ottobre 1927 ne «Il Mezzogiorno», dice: «io amo cimentarmi soprattutto nelle parti difficili, ed anche in quelle che, a prima vista possono sembrare ingrate. L'attrice – non è vero? – può o migliorare l'opera d'arte, o, invece diminuirla, quando non rende ciò che l'A. ha voluto» (v. Appendice 180).

il tragico non hanno confini definiti. Sorprendono molto i suoi sbalzi di umore perché ride e grida e poi si lamenta e piange come avviene raramente a teatro¹²⁴¹. Ma guardando al repertorio fotografico, pubblicato nella monografia *Pirandello capocomico* e dalla rivista «Ariel» del 2022, i costumi indossati dalla Abba nella *tournée* del 1925 sono diversi da quelli delle altre produzioni straniere (fig. 24).

L'immagine della "diva" tra Olivieri (Direttore-capocomico) e Picasso (Padre) è molto intensa. Nella direzione dello spettacolo, Pirandello si discosta dalla descrizione della didascalia visto che lei indossa una collana nella scena del retrobottega¹²⁴². Inoltre, il soprabito la rende seducente, sfrontata e aggressiva mentre il trucco, che le delinea il contorno delle labbra e degli occhi, crea maggiore profondità allo sguardo¹²⁴³. Sorprende la stretta somiglianza tra il *look* di Abba con quello di Ludimilla Pitoëff nella rappresentazione francese di Georges Pitoëff e con gli abiti di Franziska Kinz nella messa in scena del 1924 diretta da Max Reinhardt. Le fotografie di scena dove si vedono gli abiti indossati dalla Abba, accentuano l'ambiguità del personaggio. Il *look* è complice della bellezza della ragazza che suscita l'interesse del pubblico e favorisce la ricezione dell'opera. Così la Figliastro poteva assomigliare ad una ragazza qualsiasi di una città europea¹²⁴⁴.

Pur avendo recitato un repertorio vario di soggetti proposti dal Maestro, Marta Abba divenne famosa per il ruolo della Figliastro. La commedia dei *Sei personaggi* è la «più caratteristica – scrive Luigi Bonelli - dell'arte pirandelliana, quella che somigliava di più al suo intimo genio, al giuoco magico della sua fantasia, quella che riassumeva il suo credo teatrale che, dalla caducità mutevole, dal relativo e dal passeggero trae fantasmi eterni; è il contrasto tra i fantasmi creati dal genio e la loro realizzazione teatrale; è il contrasto tra il personaggio e l'autore e tra il personaggio e l'interprete; la commedia che ha percorso il mondo ed ha reso celebre il nome di Pirandello in tutti i Paesi, la sua commedia tipo, *Sei personaggi in cerca d'autore*»¹²⁴⁵. Il nome della prima attrice è citato nel «Times», del 1 giugno del 1925¹²⁴⁶ e viene

¹²⁴¹ Boissy 1925 (2).

¹²⁴² D'Amico, Tinterri 1987: 135.

¹²⁴³ *Ibidem*.

¹²⁴⁴ Ivi, pp. 135; 143; 147 (fotografie di scena). Si accorge della bravura dell'interprete anche il critico francese Fortunat Staróski che osserva: «Il n'est pas seul. Pirandello doit chérir cette merveilleuse Marta Abba, qu'il a découverte, il y a huit mois?, et qui sait, elle aussi, rire et pleurer. Je regardais, dans les *Six personnages*, ses mains qui se crispent, ses yeux bleus que l'anxiété et la fièvre élargissent». Il ritratto di Marta è emblematico per il fatto che Staróski sottolinea come rapidamente sia diventata la prima attrice. Infatti, la stampa la menzionava come figlia del genio creativo del Maestro mentre le altre attrici come Jone e Maria Morino vicino a lei sembravano «les enfants d'adoption». V. Staróski 1925.

¹²⁴⁵ Bonelli 1937: 22.

¹²⁴⁶ Anonimo 1925 (12).

fatto «rimbalzare» da una testata all'altra. La voce del «Daily News» del 16 giugno 1925 è entusiasta della «Marta Abba's Stepdaughter, for instance, has long moments when she is wrapped in silent communion with herself. Signora Abba is a wonderfully expressive actress, and gradually as the impromptu play rises slowly to its final tragedy she becomes the very embodiment of tragic emotion»¹²⁴⁷ (v. Appendice 56).

Dopo la *tournée* all'estero, la giovane interprete ritorna a Milano per recitare ancora una volta i *Sei personaggi* e la stampa riserva alla sua arte una particolare attenzione¹²⁴⁸. Il suo impegno nel teatro sembra non avere uguali; Pirandello infatti scrive al figlio Stefano: «ho finito il romanzo; ho finito *Diana e la Tuda*; ho ripreso e condurrò presto a fine *La nuova colonia*. Conto d'aver finito in pochi mesi tutti gli altri lavori annunciati» (lettera del 6 maggio 1926)¹²⁴⁹. Nello stesso mese, la «Rivista di Commedie» pubblica in prima pagina una fotografia di Marta Abba per l'opera che debutterà solo nel gennaio del 1927 al Teatro Eden di Milano (fig. 25).

Alcune tappe della *tournée* della Compagnia di Pirandello sono sulla via dei grandi teatri andando da una costa all'altra della penisola italiana. Da alcuni giudizi critici, si capisce che le stagioni pirandelliane sono accompagnate da un interesse particolare per la promozione della sua produzione in prosa e teatrale¹²⁵⁰. Il repertorio frequentato da Abba non è solamente pirandelliano – recita *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo, *La donna del Mare* di Henrik Ibsen e altri lavori ancora. *La donna del Mare* la interpreta in maniera personalissima»¹²⁵¹ (v. Appendice 237f). Nell'intervista di Enrico Roma, l'attrice racconta: «anche Ibsen è rimasto imprigionato nel suo tempo. I suoi problemi sono stati ormai risolti, le sue questioni sociali non ci riguardano. È sempre un graditissimo poeta, un tecnico del teatro

¹²⁴⁷ E.A.B. 1925.

¹²⁴⁸ D'Amico, Tinterri 1987: 137. L'attrice sembra interessarsi di più ai teatri delle capitali europee che alla sperimentazione e alla rottura delle vecchie formule del teatro. Nel volumetto *La vita d'attrice* (1936), Abba racconta il desiderio di Pirandello di essere conclamato drammaturgo nelle capitali del teatro, in Italia e all'estero. E tuttavia, Pirandello considerava anche il mondo della provincia – pur se per ragioni economiche e per allargare il suo progetto sul teatro nazionale attraverso la sperimentazione – in un momento in cui ci si affacciava alla modernità e alla «cultura» già con la costruzione di cinema-teatri.

¹²⁴⁹ Lettera da Torino del 6 maggio 1926 a Stefano e Fausto. Zappulla–Muscarà 2008: 98.

¹²⁵⁰ Nelle interviste che sono rilasciate dal drammaturgo non ci si dimentica di raccontare la Abba nei suoi successi, come avviene nel quotidiano «L'Ora» di Pesaro del 1926. Il giornalista commenta alcuni momenti della carriera artistica di Pirandello, prima di dargli la parola: «Il suo primo successo lo ebbe quando era con la Compagnia Talli e precisamente nel *Gabbiano* di Čechov» (v. Appendice 237f); v. f.m. 1926.

I bozzetti di Guido Salvini del 1926 mostrano un paesaggio marino che si vede tra le pareti di un fiordo. Le tonalità dei colori, utilizzati dallo scenografo, evocano il mistero dell'uomo che Ellida aspetta proveniente forse dal mare. Sia nella recitazione, sia nella scenografia per il secondo e il terzo atto convivono aspetti del simbolismo e del naturalismo che furono accolti positivamente dal pubblico fiorentino.

naturalista. Ma la donna non ha più bisogno di paladini della sua libertà che, specialmente in America, è perfino eccessiva. Se mai, direi che si potrebbe capovolgere il problema...»¹²⁵². Nella «Tribuna» del 1927, Silvio D'Amico ha osservato che Luigi Pirandello «ha chiamato in soccorso raffinate scene [*La donna del Mare*] e abiti piuttosto fantasiosi, a esprimere questo canto oceanico, a farci respirar la salsedine di quest'opera, così pregena e fradicia di acqua marina. E dell'onde, la donna fragrante di mare, abiti e capelli sciolti, e occhi fissi al miraggio dell'Ignoto»¹²⁵³ (figg. 26, 27).

Il debutto, che rese comunque famosa l'attrice e per il quale era vivissima l'aspettativa, è in *Sei personaggi in cerca d'autore*¹²⁵⁴ (v. Appendice 136). Dall'immagine della ragazza esuberante e trasgressiva della Figliastrà, Abba non è più riuscita a liberarsi. Le *tournées* in diversi paesi europei e nel sud America avevano notevolmente accresciuto la sua notorietà perché era apparsa perfetta per il repertorio pirandelliano (v. Appendice 237i-j). Il fatto che avesse incontrato la simpatia del Maestro fin dal primo incontro a teatro, aveva creato delle fantasie nella critica che alludeva a situazioni personali¹²⁵⁵. La stampa fuori dal palcoscenico tende a fare pettegolezzi e allusioni per diffondere delle notizie sulla vita privata di Pirandello e Abba. Qualche fotografia di alcuni momenti di riposo durante la *tournee* conquistano le

¹²⁵² Roma 1930: p.32.

¹²⁵³ D'Amico, Tinterri 1987: 216. Inoltre, nel quotidiano «La Provincia pavese» del 1925, l'attrice è considerata una figura di valore insieme a Lamberto Picasso, pur partecipando a «tre sole rappresentazioni con tre fra le produzioni più celebrate di Luigi Pirandello» (v. Appendice 70); v. Anonimo 1925 (42). Anche a Bologna Marta Abba e Lamberto Picasso ottennero il plauso del pubblico. Nel 1926 «La provincia di Como», il 20 maggio, ricorda: «la magnifica interpretazione di Marta Abba, veramente grande sotto i succinti panni della Figliastrà» (v. Appendice 110); v. Anonimo 1926 (27). A Firenze, l'attrice ebbe un enorme successo. Il critico de «La Nazione», il 15 settembre 1926, elogia: «Marta Abba, la giovane intelligentissima artista che i fiorentini conoscono e Camillo Pilotto una ottima nostra conoscenza».

¹²⁵⁴ Anonimo 1926 (49). Ancora ne «Corriere Adriatico» di Ancona del 7 ottobre 1926, troviamo: «Marta Abba continua ad avvincere con la sua arte». V. Anonimo 1926 (55). Poi, uno sconosciuto recensore che si firma Il Portoghese scrive ne «L'Azione Fascista» di Macerata, il 10 ottobre 1926, «Marta Abba, la geniale prima attrice, ci è apparsa specialmente in questo lavoro, una interprete perfetta del prisma pirandelliano» (v. Appendice 147); v. Il Portoghese 1926. Ancora, i *Sei personaggi* sono, secondo Renato Di Sangro, l'opera che ha «maggiormente resistito sui palcoscenici italiani» (v. Appendice 227); v. Di Sangro 1930.

¹²⁵⁵ Il riferimento è all'interprete pirandelliana per definizione, ovviamente Marta Abba. Il drammaturgo aveva progettato un «teatro d'eccezione» e le sue opere avevano acceso diverse discussioni sia tra il pubblico, sia tra la critica più accreditata e militante. A tale scopo si possono ricordare l'apologo *L'uomo, la bestia e la virtù*, poi *Il giuoco delle parti* e *L'innesto*, «paradossale commedia nella quale il pubblico non riesce a spiegarsi la complicazione e la astruseria della condotta dei personaggi involuti, trasognati e fuori affatto della vita comune». V. Di Sangro 1930. Il critico Leo D'Alba osserva nel 1930 ne «Il Popolo di Roma»: che «Marta Abba [è] una e cenerentola. Guardando quella fotografia esposta nelle vetrine della città e che riproduce l'artista in diverse pose, nei diversi atteggiamenti delle sue varie interpretazioni, ripenso a questa espressione pirandelliana che nel mio cervello risuona ogni volta che ricordo l'attrice; due parole che a lei aderivano come la più sottili delle vesti: *una e centomila*» (v. Appendice 228); v. D'Alba 1930.

pagine dei giornali. Le notizie creano interesse nei lettori che vogliono sapere di più sulla vita degli attori per assistere agli spettacoli. Il quotidiano «Il Mattino Illustrato» del 1927 pubblica due fotografie: nella prima, l'attrice gioca a bocce con Luigi Pirandello; nella seconda, in «viaggio di ritorno Marta Abba, a bordo, gusta le banane di Santos» (didascalia del quotidiano)¹²⁵⁶. La stessa fotografia è pubblicata nella rivista «Comoedia» 15 novembre - 15 dicembre 1930, dove si ricordano le brillanti interpretazioni dell'attrice¹²⁵⁷. Intorno a lei nascono illusioni che giudicano il suo comportamento sia a teatro, sia nella vita pubblica. Fa eccezione il quotidiano «La Stampa» del 27 dicembre 1930 che pubblica una fotografia dell'attrice corredata da una interessante didascalia per la stagione al Teatro Carignano: «sfoggiando un nuovo e fine repertorio, in cui la ricca e moderna personalità di questa giovane prima attrice, già affermandosi nel teatro drammatico, rivela qualità comiche inattese e interpretazioni psicologiche, che escono dalla stereotipia convenzionale»¹²⁵⁸. Il critico intende dimostrare che le sue capacità interpretative sono raffinate, perché è riuscita a tradurre scenicamente i personaggi del repertorio pirandelliano. Invece, nell'intervista pubblicata ne «Il Mattino» di Napoli dell'8 marzo 1930, si trovano delle risposte sulla scelta del repertorio che lei avrebbe rappresentato con la sua compagnia al Teatro Fiorentini qualche giorno dopo. Riporto dal quotidiano le sue parole:

- “Venga fuori la bella commedia americana ed applaudiremo. Ma non sono certo gli autori americani che possono fare paura agli autori italiani”.

[...].

- “Abbiamo in Italia tante belle figliole e tanti tipi caratteristici che non v'è proprio bisogno di andarli a reclutare oltre frontiera ed oltre Oceano!” Se questi sono rimedi alla cosiddetta “crisi” non è da essi, secondo Marta Abba che può venire la salvezza, la quale riposa altrove; come hanno nomi, i pionieri che si sono susseguiti a Milano alle repliche ininterrotte di “Come tu mi vuoi”¹²⁵⁹.

Malgrado le critiche, che potevano essere mosse all'attrice, Giuseppe Patanè rimase dell'idea che solo la Abba aveva un forte senso drammatico in grado di far vivere il personaggio pirandelliano («Giornale dell'Isola», 6 maggio 1930). Una qualità interpretativa utile a tradurre il tormento interiore che si manifesta nei gesti e nei tentativi di liberare il corpo dal fardello interiore (v. Appendice 229). Considerando che la commedia si gioca sul tema del doppio verità

¹²⁵⁶ Anonimo 1927 (1).

¹²⁵⁷ Roma 1930: 32.

¹²⁵⁸ Anonimo 1930 (2) – Biblioteca–Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini. Inoltre, il critico Giuseppe Bevilacqua pubblica nel giornale «Il Settimanale» del 1928 un articolo in difesa dell'attrice: «s'è fatta un nome ed è giovanissima, è prima attrice di una compagnia che paga le cinque, calca i teatri maggiori e gode quel po' di protezione e s'è conquistata la stima di quel po' di autore ch'è Luigi Pirandello». V. Bevilacqua 1928: 13.

¹²⁵⁹ G.S. 1930.

e finzione, la passionalità della Abba rendeva le sue traduzioni speciali¹²⁶⁰, a conferma che lei rimaneva in un'aura pirandelliana. Intelligentemente, il quotidiano «Il Nuovo Giornale», il 30 gennaio 1930, accenna alla formazione dell'attrice, che essendo avvenuta accanto al Maestro agrigentino, risentiva delle scelte e del repertorio pirandelliano¹²⁶¹. Giulio Bucciolini riferendosi a *La Morsa* osserva che «Marta Abba recitò con un senso drammatico, sottile e profondo dando alla sua interpretazione una voce ed un atteggiamento di desolato dolore e di commossa ambascia. Ebbe a collaborare misurato ed assai efficace il valoroso Zambuto»¹²⁶². Qui, è affermata la bravura dell'attrice in qualità di interprete, che avrebbe dovuto recitare in *Scrollina* di Achille Torelli dove «dimostrò di possedere una bellissima personalità»¹²⁶³. I teatri svolgevano un'intensa attività nei giornali locali per divulgare la notizia del ciclo delle recite cui si accompagnavano iniziative di promozione per l'acquisto dei biglietti. La Abba era consapevole che il cinema si stava facendo strada a prezzi popolari, perciò pensava che fosse necessario sostenere il teatro. Quasi a sostegno di questa posizione esce nel giornale «Regime Fascista» del 15 novembre del 1929 un articolo sulle messe in scena a Cremona dove si ricorda la proposta della Direzione del Teatro Verdi di favorire la partecipazione alla stagione offrendo al pubblico dei biglietti a prezzo agevolato¹²⁶⁴ (v. Appendice 224). Il repertorio della Compagnia della Abba era a volte discutibile se si pensava alla modernità dei *Sei personaggi* salutati positivamente in molti teatri d'Europa¹²⁶⁵ (v. Appendice 226). L'articolista de «Il Popolo» del 1 dicembre 1929 scrive una critica positiva del suo lavoro: «L'arte somma della giovane interprete ci ha svelato bellezze nuove col magistero della sua personificazione, colla voce armoniosa, giustamente coloritrice dei vari sentimenti, colla mimica espressiva, col gesto e colle movenze appropriate»¹²⁶⁶ (v. Appendice 225). Questa bravura risalta anche nel passaggio nell'intervista di Michele Risolo all'attrice, comparsa nel quotidiano «Il Piccolo della Sera» di Trieste, il 27 novembre 1926: «Ho detto a Londra, nello spazio di 15 sere, i *Sei*

¹²⁶⁰ Patanè 1930. Un altro giudizio molto favorevole viene rilasciato all'anno successivo dal giornalista che scrive per «Il Messaggero» il 31 marzo 1931: «questa giovane attrice è l'unica sulla quale il teatro italiano poteva contare per le qualità veramente singolari del suo temperamento, della sua sensibilità, della sua intelligenza; ma che disgraziatamente, per un complesso di cause e di ragioni che sarebbe inutile analizzare anche perché si possono riassumere in una sola: mancanza di scuola e di disciplina, ella va continuamente deludendo le grandi e giuste speranze suscitate al suo primo apparire» (v. Appendice 230). La Abba sembra ormai avere conquistato il pubblico, la critica e soprattutto la scena italiana.

¹²⁶¹ Bucciolini 1930.

¹²⁶² *Ibidem*.

¹²⁶³ *Ibidem*.

¹²⁶⁴ Anonimo 1929 (1).

¹²⁶⁵ e.d.t. 1930.

¹²⁶⁶ Anonimo 1929 (2).

personaggi, Vestire gli ignudi, e Così è (se vi pare). A Parigi, i *Sei personaggi*; quindi a Berlino e in venti altre città della Germania. Recitavamo naturalmente in italiano, ma i teatri erano sempre gremiti e vibranti, le feste e gli entusiasmi senza limite. Tanto che ho riflettuto a questa cosa strana della mia carriera: mi son trovata all'estero con una grande fama di prima attrice...»¹²⁶⁷ (v. Appendice 237g). Nel libro *La vita d'attrice* Marta Abba accenna alla stagione teatrale in diverse piazze d'Italia e all'estero. Le grandi realtà come Roma, Milano e Torino e le capitali del Nord Europa diventano una destinazione importante per la Compagnia d'Arte.

Il carteggio tra Pirandello e la Abba si è dimostrato interessante per cogliere alcuni aspetti relativi alle *tournées* della Compagnia d'Arte¹²⁶⁸. Nella lettera del 20 agosto del 1926, il drammaturgo informa l'attrice di aver firmato il contratto per Firenze con tappe intermedie che non vengono comunicate subito¹²⁶⁹. Nella lettera del 13 luglio 1928, le racconta di avere tutto in mente per la sceneggiatura del film *Sei personaggi* e di aver pensato alla Abba come prima attrice:

L'ho quasi tutta in mente, ormai; e appena saremo insieme, a Genova, te l'esporrò per avere la tua approvazione e, chi sa, anche la tua collaborazione, perché voglio che in tutto e per tutto questo lavoro sia NOSTRO, nato da NOI DUE, una cosa sola e NOSTRA. Vedrai quante cose ho pensato, e come verrà bene; e come tutto sarà chiaro, e d'una straordinaria potenza fantastica e drammatica!¹²⁷⁰

Pirandello è consapevole che quella sia una grande opportunità non solo per lui, ma per l'intero paese e per il cinema. Ne parla con l'attrice in una lettera dell'11 luglio 1928:

Sì, cara Marta, si possono fare col cinematografo cose veramente meravigliose; ne sono convinto da un pezzo; e vedrai che riuscirò a farne, da sbalordire tutti, se mi ci metto. Ho in mente cose straordinarie¹²⁷¹.

¹²⁶⁷ Risolo 1926.

¹²⁶⁸ Nella lettera del 20 agosto del 1926, il drammaturgo informa l'attrice di aver firmato il contratto per Firenze con tappe intermedie che non vengono comunicate subito. V. Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma del 20 agosto 1926. Pirandello 1995: 19–20. Il discorso è sulle messe in scena prima al Teatro Margherita di Genova, poi al Politeama Nazionale di Firenze e alle successive tappe verso le Marche. Ma è incalzante per entrambi, drammaturgo e attrice, anche il tema di un loro coinvolgimento nell'arte filmica. Pirandello si dimostra entusiasta del cinema come strumento per promuovere la sua produzione teatrale come i *Sei personaggi*, e dell'amicizia e collaborazione con Marta Abba. Nel pensiero del drammaturgo si formano nuove idee che sottopone all'attrice.

¹²⁶⁹ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma del 20 agosto 1926. Pirandello 1995: 19–20.

¹²⁷⁰ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Nettuno del 13 luglio 1928. Pirandello 1995: 46.

¹²⁷¹ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Nettuno del 11 luglio 1928. Pirandello 1995: 44.

Pirandello racconta ancora a Marta che le case cinematografiche tedesche sono interessate ai *Sei personaggi*; ovviamente, la condivisione di questa notizia ha un significato perché lo scrittore aveva in mente sempre lei nel ruolo della Figliastra. In più, il drammaturgo scrive:

L'altra notizia è di Bernstiel che mi annunzia il suo ritorno a Milano da un viaggio all'estero e si mostra molto costernato per il gran parlare che si fa in Germania del film dei "Sei personaggi" dov'io prenderò parte come attore¹²⁷².

Lei si era già orientata verso l'adattamento teatrale di un paio di romanzi: «mi sono divorata in pochi giorni *Il fu Mattia Pascal* e *L'esclusa*, da cui si potrebbe trarre una bellissima commedia, in quattro atti mi pare. Che ne pensa?»¹²⁷³. Oltre che la parte di prima attrice nel film *Sei personaggi*, la Abba attende anche di recitare il ruolo di Marta Ajala nel film *L'esclusa*. Le scrive Pirandello:

Io non penso, in questo momento, che a scenari da comporre per la cinematografia. Ne ho già pensati sette, tutti per disteso, quasi quadro per quadro, e suddivisi in quattro e cinque parti. Anche *L'Esclusa*, non dubitare. Interessantissimi tutti, pieni di movimento, di trovate e d'intensissima drammaticità. Bisogna che riescano a meraviglia; e la fortuna è fatta¹²⁷⁴.

Le lettere rappresentano l'occasione per discutere anche su fatti del passato, per es. le *tournées* o le teorie sul cinema e Marta è un'interlocutrice e un'interprete perfetta per lo scrittore siciliano¹²⁷⁵. L'attrice ricorda le aspettative nate intorno alla produzione della pellicola che venne presentata al Festival Cinematografico di Venezia nel 1934: *Il caso Haller*. Ne «Il dramma» del 1 marzo viene pubblicato un articolo dal titolo *Marta Abba e Memo Benassi*¹²⁷⁶ e nel numero del 15 settembre, nella stessa rivista, Lucio Ridenti scrive: «A pochi mesi di distanza, durante il riposo dalla sua attività teatrale, Marta Abba interpreta un nuovo film, che suscita, al Festival Cinematografico di Venezia, grandissima ammirazione ed entusiasmo per l'attrice. La critica è unanime nel riconoscere che il film riesce ad avere un suo particolare valore soprattutto per l'interpretazione. [...]»¹²⁷⁷.

Nella monografia *Pirandello e Marta Abba* (2018), Myriam Trevisan ha voluto dare rilievo al tema del cinema. La studiosa nota che Pirandello utilizzava la scrittura come «un

¹²⁷² Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma del 23 novembre 1928. Pirandello 1995: 55.

¹²⁷³ Lettera di Marta Abba a Luigi Pirandello Milano dell'8 agosto 1926. Abba, Pirandello 2021: 1.

¹²⁷⁴ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma del 26 novembre 1928. Pirandello 1995: 57.

¹²⁷⁵ Nel numero di marzo de «Il dramma», Lucio Ridenti cerca di descrivere i desideri e i tentativi dell'attrice verso la cinematografia: «In questa settimana è stato presentato su tutti gli schermi italiani "Il caso Haller" cioè l'unico film che la nostra grande attrice Marta Abba ha «girato» unitamente con Memo Benassi [...]». V. Ridenti 1934 (1) 3.

¹²⁷⁶ Ridenti 1934 (2): 3.

¹²⁷⁷ *Ibidem*.

mezzo di transizione di quanto è già totalmente formato nell'immaginario artistico e proprio per essere partorito nella sua concretizzazione materiale, cartacea»¹²⁷⁸. La lettera di Pirandello a Marta Abba del 26 novembre 1928 riporta due informazioni interessanti: in primo luogo il drammaturgo sa che presentarsi bene in pubblico significa avere una *chance* in più: «domani dedicherò tutta la giornata fino alle cinque del pomeriggio alla preparazione dei due bauli che mi porterò. Sono fornito d'abiti. Me ne farò almeno due a Milano, sotto la tua guida. Bisogna presentarsi bene in Germania. A Milano troverò certamente da vestirmi meglio che a Roma»¹²⁷⁹. E poi aggiunge: «Libri, ne porterò pochi; ma scelti; e intanto prenderò con me tutti i miei, specialmente le novelle che mi potranno servire per gli scenari cinematografici»¹²⁸⁰.

Marta è una figura che è presente nell'immaginario pirandelliano per ragioni che si possono spiegare anche attraverso le sue opere. La prima è di carattere estetico, perché l'attrice era rossa di capelli e al drammaturgo piaceva il suo colore naturale¹²⁸¹. La seconda ragione è legata alle capacità imprenditoriali che sembrano più spiccate in Marta. L'attrice è figlia di un commerciante milanese che non vive nell'agio. E il drammaturgo trasforma questo particolare della vita di lei in qualcos'altro e forse in una pulsione particolare. Infine, la Abba è consapevole che la forza dell'attore è nell'interpretazione dei diversi soggetti e nell'impegno profuso: «Studiare e studiare volta a volta – scrive Annamaria Andreoli – di fronte a una nuova opera, dimenticare quello che si sa, per creare con i propri mezzi. Perché, credetemi, ogni nuova parte che si affronta, è come ricominciare da capo. Nessun personaggio somiglia a un altro»¹²⁸².

Nella commedia *Trovarsi*, dedicata a Marta Abba, messa in scena, il 4 novembre del 1932, al Teatro Fiorentini di Napoli, Pirandello cerca di far convergere le sue idee sul teatro

¹²⁷⁸ Trevisan 2018: 100.

¹²⁷⁹ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma del 26 novembre 1928. Pirandello 1995: 57.

¹²⁸⁰ *Ibidem*.

¹²⁸¹ Sia nelle novelle, sia nel romanzo i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, si trovano donne fatali che seducono gli uomini. Nella novella *Il Ventaglinio* della raccolta *lo Scialle nero* e in *Dono della Vergine Maria* e *Volare* della raccolta *L'uomo solo*, le donne hanno qualcosa di esoterico e misterioso oppure trasgrediscono le regole morali. È «appunto questa passione – scrive Annamaria Andreoli – a unirli all'istante, più ancora del fatto che l'attrice non solo ha il nome della protagonista del primo romanzo di Pirandello (la Marta Ajala dell'*Esclusa*), ma anche le somiglia – capelli di rame, occhi verdi – come se l'artista l'avesse creata con la fantasia, tanti anni prima». V. Andreoli 2019 (4): 5. Donna seduttrice è anche Varia Nestoroff nei *Quaderni* dove lei sembra «divorare» gli uomini. Sennonché la forza seduttiva della femminilità, che Pirandello evoca nei racconti anche più angoscianti, tende ad appiattire il ruolo della donna, grata del fatto che egli costruisce delle immagini così cariche di tragicità da alterarne il senso della precarietà della vita nell'istante in cui il lettore si avvicina alla prima descrizione. Serve per i ruoli femminili, un'ulteriore molla per andare verso il simbolismo ibseniano. Ma all'inizio, il drammaturgo attinge dalle novelle per dare vita alla sua immaginazione sulla scena dove egli stesso diventa un personaggio come Don Nuccio della novella *Dono della Vergine Maria* e dove il protagonista ha poco senso degli affari.

¹²⁸² Roma 1930: 32.

moderno all'interno del testo. Ne coglie gli aspetti essenziali Giuseppe Patroni Griffi che nelle «Note di regia» di *Trovarsi*, pubblicate in un programma di sala della stagione teatrale 1992/1993, scrive: «Dopo il grande impegno che mi ha portato alla rappresentazione coordinata delle tre opere di Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, per realizzare quella trilogia del teatro nel teatro che si configura come il più grande saggio drammaturgico sull'essere o non essere del teatro e come scrittura e come rappresentazione, ho sempre pensato che *Trovarsi* ne dovesse essere la naturale conclusione. Ma *Trovarsi* portava con sé un problema: l'attrice. L'attrice che avrebbe dovuto offrire al pubblico la verità del suo straziato messaggio, quindi un'attrice che avrebbe dovuto essere quell'Attrice e tutte le Attrici, un'attrice che avrebbe dovuto rappresentare innanzi al pubblico italiano la riconoscibile macerata immagine di quella dedizione al teatro, superiore ad ogni privata esigenza»¹²⁸³. Dunque, la problematica dell'Attrice venne a saldarsi con quella della scena pirandelliana nel modo in cui essa era apparsa nei *Sei personaggi* e come si era configurata nelle opere della Trilogia. La collaborazione della Abba con Pirandello era forse solo un fatto esteriore, ma anche l'innesto determinante nell'evoluzione del suo teatro. L'attrice ha indubbiamente ispirato il Maestro, nonostante i diversi giudizi critici, a volte negativi, sulla sua recitazione che sottolineano il carattere dell'improvvisazione in palcoscenico.

Ebbene: quanto di questa problematicità, legata direttamente alla poetica e alla drammaturgia pirandelliana, è stata a suo tempo colta dai numerosi recensori che hanno seguito le vicissitudini sceniche del testo pirandelliano e specificatamente dei *Sei personaggi*? Non molto, verrebbe fatto di rispondere. E quando essi hanno capito del ruolo avuto dalla Abba nell'aiutare la definizione di quella tipologia di Attrice che, dopo il Teatro nel Teatro, è parte essenziale della poetica teatrale di Pirandello, e quanto, vorremmo aggiungere noi, avevano mostrato di capire loro stessi? La questione rimane a nostro parere ancora impregiudicata, da esplorare sul piano critico ma intanto quella sofferenza nell'interpretare il ruolo della Figliastra si è accentuata e tradotta grazie a lei in una marcatura espressionistica delle singole parole che per questo sono risultate cerchiare da una siepe fittissima di segni di interpunzione (nel suo personale copione). Ma non c'è unicamente in questo suo apporto una articolazione espressiva, come avviene in genere per gli attori. Ciò che è stato essenziale nella sua condotta di interprete è l'essersi immessa nel tessuto drammaturgico anche testuale con una natura e una corporeità di un interprete che è parte determinante, o che si fa parte determinante, del processo scenico

¹²⁸³ Libretto: Valeria Moriconi: *Trovarsi* di Luigi Pirandello – Fondo Valeria Moriconi. Centro Studi Valeria Moriconi di Jesi (An).

pirandelliano. L'attrice di quel testo è l'anima misteriosa, l'uguale da cui germina la poesia (*Trovarsi, La vita che ti diedi, I giganti della montagna*), e quella parola che lei assume e che le arriva da una vita profonda si prolunga icasticamente in una gestualità e teatralità che ci riconducono al terreno su cui si è giocata la vicenda dei *Sei personaggi*: quello del teatro, del divenire scenico, del maturare e crescere della lingua tutto attraverso le rappresentazioni tanto in Italia (anche nei piccoli centri, come voleva e capiva Pirandello) quanto sulle grandi ribalte internazionali. Ma in quanto Attrice e donna, Abba può assumere quasi naturalmente le valenze del simbolismo ibseniano prestamente tradotte da Pirandello nel suo teatro. La conclusione può essere un riconoscimento dell'intima partecipazione alla creazione pirandelliana nel senso di essere lei il Personaggio e l'Interprete che ne incarna la vita e l'evoluzione. Il modello, se non passivo, invece vivente e concreto, al quale si debbono non poche modifiche e innovazioni nella testualità dei drammi pirandelliani.



Figura 23. Marta Abba nella Figliastro dei “Sei personaggi in cerca d’autore” (riprod. copertina della rivista «Ariel» n. 5 del 2021).



Figura 24. Rivista «Comoedia». Marta Abba in copertina, 20 maggio 1926, anno VIII, n.5. Istituto Pirandelliano di Roma.



Figura 25. Marta Abba nel ruolo di Ellida in «La donna del mare» di Ibsen. La tragedia è nel repertorio della Compagnia di Luigi Pirandello e in scena per la prima volta il 28 settembre 1926. Istituto Pirandelliano di Roma.



Figura 26. Marta Abba nel ruolo di Ellida in «La donna del mare» di Ibsen. Istituto Pirandelliano di Roma.

IV.16. *Lamberto Picasso in palcoscenico e alla radio*

Lamberto Picasso è stato uno degli interpreti pirandelliani che deve senz'altro la sua notorietà alla Compagnia d'Arte e alle critiche teatrali che ne hanno fatto emergere «la figura artistica»¹²⁸⁴, ma apprezzabili furono le sue qualità come vicedirettore della compagnia di Pirandello¹²⁸⁵. L'attore ligure diviene primo attore tra il 1906 e il 1909 nella compagnia di Virgilio Talli dove prende il posto di Ruggero Ruggeri e lavora insieme a Irma Gramatica, direttore della compagnia Mimì Aguglia, con una *tournée* nel Sud America; poi entra nella compagnia Gandusio-Borelli-Piperno diretta da Flavio Andò. Dopo il primo conflitto bellico, costituisce nel 1920-1921 una sua compagnia, la «Spettacoli d'Arte». Nel 1924 l'attore entra nello Stabile di Roma. Tuttavia, il successo internazionale gli arride nel 1925 quando Pirandello decide di scritturarlo per numerose *tournées*¹²⁸⁶.

L'attore fu definito uno delle figure importanti del teatro europeo proprio grazie anche alla sua partecipazione ai *Sei personaggi*¹²⁸⁷. Anche l'interpretazione di Picasso del Signor Ponza in *Così è (se vi pare)*, al Teatro Sangiorgi di Catania, fu accolta calorosamente. Le prime notizie del suo arrivo in città vennero riportate nel quotidiano «Corriere di Catania» del dicembre 1927¹²⁸⁸. Ugualmente la critica internazionale si espresse positivamente sulla sua recitazione, a volte addirittura più favorevolmente rispetto a quella della Abba¹²⁸⁹. Recitò altri ruoli in *L'amica delle mogli*, *La nuova colonia*, *Diana e la Tuda* e *Lazzaro*. Oltre a ciò, riportò in scena altre commedie pirandelliane: *Così è (se vi pare)*, *La morsa*, *L'innesto*, *L'uomo, la bestia e la virtù*, *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti* e i *Sei personaggi* in cui la critica riconobbe le sue capacità nella traduzione scenica del suo personaggio¹²⁹⁰. Le recensioni teatrali erano favorevoli alle rappresentazioni della Compagnia d'Arte nei diversi teatri d'Europa. La

¹²⁸⁴ Bragaglia 1969: 156.

¹²⁸⁵ Si veda l'Ordine del giorno della Compagnia d'Arte

<http://www.bibliotecateatralesiae.it/bibliotecadigitale/38/index.asp#page/4/mode/2up>.

¹²⁸⁶ Ivi, p. 158.

¹²⁸⁷ Bernardelli 1962: 95.

¹²⁸⁸ Anonimo 1927 (17).

¹²⁸⁹ Possenti 1987: 208.

¹²⁹⁰ Bragaglia 1969: 155. Nella stagione del 1927/1928, Picasso fu primo attore della Compagnia d'Arte di Pirandello, interpretando un vasto repertorio di opere, tra cui l'*Enrico IV* con cui ottenne numerosi consensi in Germania. V. Bragaglia 1969: 155. Anche il giornale «O Estado» di San Paolo, il 6 settembre 1927, ricostruisce la produzione artistica di Pirandello e ricorda la brillante interpretazione di Picasso e Abba in *tournée* in Brasile (v. Appendice 178); v. Anonimo 1927: (10). Ugualmente, il critico DAN, che si firma con una sigla, rilascia, il 26 agosto 1927, un parere positivo: «Il primo attore Picasso è stato degno della sua fama e delle sue migliori creazioni personali profonde, curate sempre, nel ruolo del "Padre"» (v. Appendice 237h); v. DAN 1927 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

presenza straordinaria di Ruggero Ruggeri nell'*Enrico IV* cessò dopo la prima *tournée* a Londra e Parigi e al suo posto venne scritturato Picasso in Germania e in Sud America. Pirandello sostituì nella *tournée* all'estero anche Bruno Santini (Arialdo) e Francesco Gennaro (Giovanni, vecchio servitore).

Il quotidiano «The Star» del 16 giugno 1925 recensì entusiasticamente la interpretazione di Picasso nel ruolo del Padre al New Oxford Theatre¹²⁹¹. Anche Saviotti della «Gazzetta di Parma», il 2 dicembre, valuta le sue interpretazioni al Teatro Reinach: i «*Sei personaggi in cerca d'autore* non erano nuovi sulle nostre scene, dove ebbe a portarli non molti anni fa lo stesso Lamberto Picasso, che ieri sera ha impersonato con tanta intelligenza e con tanta bravura il personaggio del Padre»¹²⁹² (v. Appendice 71). Gli elogi non si limitano solo al ruolo del Padre e il riconoscimento entusiastico per Picasso è anche nel caso de *La nuova colonia*, che è segnalata da Alberto Cecchi nella «Tribuna» (Roma). Anche a Verona, Picasso «fu veramente un “personaggio” - scrive Gabr.. - nel senso pirandelliano della parola, non un “attore” qualsiasi»¹²⁹³ (v. Appendice 78).

Nel 1928-1929, Lamberto Picasso diresse il Teatro d'Arte di Milano e divenne interprete di scrittori contemporanei come Luigi Chiarelli, Massimo Bontempelli e Ugo Betti dei quali registrò alcune opere alla radio¹²⁹⁴. Quelle registrazioni radiofoniche confermano le capacità interpretative che le voci della critica teatrale avevano sottolineato. La scelta del repertorio, le soluzioni drammaturgiche, la ricercatezza espressiva, l'intonazione della voce e il monologo conducono spesso a riflettere sulla formazione dell'attore accanto a Pirandello. I ruoli interpretati da Picasso alla radio sottolineano il tono umoristico in alcune battute dei copioni pirandelliani. La comicità accentua la vanità del personaggio che perde la morale a causa dei continui stimoli e tentazioni della società moderna¹²⁹⁵. Nelle Teche Rai si conservano alcune

¹²⁹¹ A.E.W. 1925.

¹²⁹² Saviotti D. 1925.

¹²⁹³ Gabr. 1926.

¹²⁹⁴ Nel 1928–1929, Lamberto Picasso diresse il Teatro d'Arte di Milano e divenne interprete di scrittori contemporanei come Luigi Chiarelli, Massimo Bontempelli e Ugo Betti di cui registrò alcune opere alla radio. Gino Cervi ricorda – nell'intervista alla Rai del 1961 – il suo apprendistato alla Compagnia d'Arte di Pirandello e alla compagnia di Picasso che furono esperienze importanti per il suo futuro lavoro di attore. V. Teche RAI: intervista a Gino Cervi dell'11 giugno 1961. È evidente che Picasso respiri l'aria del teatro di poesia e senta vivo il genere del grottesco per es. de *La Maschera e il volto* di Chiarelli. Le opere rappresentate dall'attore e capocomico sono spesso salutate dalla stampa con favore tanto che la «critica ha visto – dice Marcello Verdenelli – nella triade Pirandello, Rosso di San Secondo, Betti le voci più autorevoli della drammaturgia italiana del XX secolo in proiezione anche europea, pensando a nomi come Cechov, Ibsen, Maeterlinck». V. Verdenelli 2011: 20.

¹²⁹⁵ Giulio Ferroni ha osservato che il comico pirandelliano è rivolto all'orientamento e al recupero dei «valori più drammaticamente impegnati». V. Ferroni 1974:42. Infatti, la follia dell'*Enrico* o la solitudine dei *Sei personaggi*, due opere interpretate da Picasso, contribuiscono a definire la poetica

registrazioni di opere pirandelliane recitate da Picasso nelle varie *tournées*¹²⁹⁶. L'attore interprete dell'*Enrico IV* fu applaudito dal pubblico di molti teatri d'Europa, così la rivista «Teatro» realizza un servizio giornalistico dove si vedono alcune fotografie di Ruggeri in costumi di scena e un ritratto di Picasso (v. Appendice 141). Inoltre, la rivista «Teatro scenario» del 1953 gli dedica una copertina in cui l'attore è in abiti di scena. Ascoltando la registrazione dell'*Enrico IV*, risulta declamatoria per cui si può ipotizzare che il testo abbia subito delle piccole alterazioni. Nel passaggio in cui il re discute dei costumi dei popoli, Picasso sfiora l'ironia. È vero che le possibilità non erano molte: o usare l'ira nei confronti dei servitori, o l'ironia più pungente e alacre che sostituisce ai puntini di sospensione dove il riso produce un altro effetto: «Perdio, l'impudenza di presentarsi qua, ora – col suo ganzo accanto... - E avevano l'aria di prestarsi per compassione, per non fare infuriare un poverino già fuori del mondo, fuori del tempo, fuori della vita! [...]» (Pirandello 2019: 59). Picasso passa agilmente dal riso al ragionamento logico e alla volubilità delle idee in relazione al tempo che scorre, trascinando con sé molti fatti del passato. La concitazione degli attori è forte al termine della scena e la registrazione non diminuisce in nulla l'intensità del momento.

Il riso delle opere pirandelliane è sempre un tema di discussione per chi intende interpretarne il carattere. Basti pensare a questa parte della battuta:

E ride:

Ah, ah, ah, ah, ah, ah!

LANDOLFO ARIALDO ORDULFO (*guardandosi tra loro, incerti, smarriti, tra la gioia e lo sgomento*). È guarito? Ma sarà vero? Com'è?

ENRICO IV Zitti! Zitti!

A Bertoldo:

Tu non ridi? [...] (Pirandello 2019: 61-62).

Ugualmente avviene nei *Sei personaggi*, dove il riso della Figliastro spegne le intenzioni del Padre. Nella *tournee* del 1925 i *Sei personaggi* vengono profondamente rivisti: cambia l'inizio, cambia l'epilogo e spetta a lei [Marta], nel ruolo della Figliastro, rompere la “quarta parete”. Nel nuovo finale Marta scende dal palcoscenico per attraversare di corsa la platea e guadagnare l'uscita. La sua risata stridula si perde nella strada, in mezzo all'euforia della vita. Esce dal teatro ma entra nel capolavoro»¹²⁹⁷. Chi ride è in preda ad uno sdoppiamento della

del comico contemporaneo di cui Pirandello è non a caso un esponente in letteratura. Ecco che le registrazioni radiofoniche dove si ascolta solo la voce dell'attore accentuano forse questo messaggio perché la parola è l'unico strumento per raggiungere il pubblico.

¹²⁹⁶ Teche RAI: Lamberto Picasso in *Enrico IV* del 20 maggio 1954.

¹²⁹⁷ Andreoli 2019 (2): 8.

personalità. Da un lato non vorrebbe compiere le stesse azioni già compiute e dall'altro lato avverte l'amaro in bocca. Siamo qui di fronte al meccanismo del sentimento del contrario.

Per tornare a Picasso, l'attore ligure si fece ovviamente notare in molti teatri italiani: ne è prova la recensione comparsa nella «Gazzetta dell'Emilia», Modena, del 12-13 novembre 1925, dove viene presentato proprio così: «Lamberto Picasso, elemento di primo ordine che s'è fatto ultimamente apprezzare molto dalla critica e dalle platee»¹²⁹⁸ (v. Appendice 60). Anche Saviotti la ricorda in questo modo nella «Gazzetta di Parma» del 2 dicembre: «Lamberto Picasso, che ieri sera ha impersonato con tanta intelligenza e con tanta bravura il personaggio del Padre»¹²⁹⁹. Nel programma *Serata con*, che rubricava due appuntamenti teatrali, Lamberto Picasso, il 20 maggio 1954, in prima diretta a Radio Trieste, interpreta *Tristi Amori* di Giuseppe Giacosa, mettendo in evidenza ancora una volta le sue capacità di attore tragico e intenso¹³⁰⁰. Nel monologo che chiude il terzo atto, l'attore riesce a dare forza al tema della memoria peritura. Dunque, egli non si discosta da un repertorio che potrebbe apparire sempre lo stesso: le battute del Padre, i dialoghi strabordanti di ironia oppure il monologo di Giacosa.

Alla radio, però, le risate di Picasso hanno un effetto collaudato che provoca un senso di stordimento quando sostituisce i puntini di sospensione della pagina scritta con le risate o traduce le indicazioni di regia pirandelliana attraverso la risata, trasformando il linguaggio del testo letterario in linguaggio di scena. Ciò si nota anche nel secondo appuntamento radiofonico de *Il giuoco delle parti* dove si scorge un altro aspetto delle sue capacità¹³⁰¹. Non è scontato sottolineare che l'attore ligure era perfetto per i ruoli drammatici, facendo convergere il senso tragico della vita verso una forma parodica e umoristica.

Comunque, dopo lo scioglimento della Compagnia d'Arte, Picasso si interessa a un repertorio e a autori nuovi. Uno tra tutti Ugo Betti, che si distaccava dalla drammaturgia del passato. Ruggero Jacobbi ha osservato che l'opera di Pirandello «è in un certo senso il contrario dell'ipotesi drammaturgica e della formazione letteraria di Betti, ma certo nell'opera di quest'ultimo vi è un omaggio alla vena espressionistica e allucinatoria sviluppatasi intorno ai *Sei personaggi*, una dedica implicita a chi osò un “teatro nel teatro” da parte di chi si ostinò a far sempre e direttamente “teatro”, in prima battuta, sia pure senza rinunciare a soccorsi di tipo simbolico. La tensione preparatoria delle scene, il mettersi in moto di un'implacabile inchiesta, è così che più profondamente Betti ha imparato da Pirandello; fenomeno che si constata nei

¹²⁹⁸ Anonimo 1925 (36).

¹²⁹⁹ Saviotti D.1925.

¹³⁰⁰ Teche RAI: Lamberto Picasso e Ginevra Cavaciocchi in *Tristi amori* del 20 maggio 1954.

¹³⁰¹ Teche RAI: Lamberto Picasso e Sergio Dionisi ne *Il giuoco delle parti* di Pirandello del 20 maggio 1954.

suoi “primi atti” giustamente famosi. E anche certa formulazione della parabola lirica e mitica, al modo di *Lazzaro* e della *Nuova colonia* e delle altre opere ultime dell’agrigentino. Ma l’autore di *Frana allo scalo nord* è sempre pronto a mettersi dalla parte dei suoi personaggi, fino al punto di scrivere per loro»¹³⁰².

Nel 1946 Picasso è invitato con Paola Borboni a interpretare i *Sei personaggi in cerca d’autore* in Sicilia per le onoranze a Pirandello. Di quella serata, si conservano alcuni materiali al Museo dell’Attore di Genova dove è possibile notare il lavoro di preparazione che Lamberto Picasso aveva svolto sia come attore e regista, sia come condirettore della Compagnia d’Arte e sostituto di Pirandello della fase delle prove¹³⁰³. Sempre la Borboni costituì nel 1943 una compagnia, la «Pirandelliana», la prima di questo genere in Italia dopo la morte del drammaturgo, che esportò Pirandello in Africa (Massaua, Adis Abeba) e nella America latina (Uruguay, Argentina e Brasile), concedendo le sue grazie, quando richieste da dittatori locali, per poter rappresentare Pirandello (così disse lei stessa in una puntata di *Domenica in* nel 1986)¹³⁰⁴.

IV.17. Altri interpreti pirandelliani

«Era nato vecchio e viveva da vecchio; ma nella vita, abbigliandosi da giovane con estrema raffinatezza, sembrava un aristocratico ammalato di malinconia». Sono le parole di Lucio

¹³⁰² Jacobbi 1981 pp. 56–57. Inoltre, Il 6 giugno 1949, la Rai trasmette *Corruzione al Palazzo di giustizia* con la regia di Pietro Masserano Taricco di cui mi è stato possibile ascoltare la parte dell’interpretazione di Picasso attraverso il Catalogo Multimediale; v. Copione [BETTI Ugo Corruzione al palazzo di giustizia null U\(8\)–D\(2\) Dramma 3a.pdf \(corrierespettacolo.it\)](#). Le note di regia di Betti accentuano il senso di agitazione del Presidente del Tribunale Vanan che rende il personaggio una figura tragica. V. Teche RAI: *Il teatro di RadioTRE*: ospite in studio Pierfrancesco Giannangeli del 1 marzo 2012. Ascolto di brani tratti dall’edizione radiofonica del 1981 diretta da Pietro Masserano Taricco con Lamberto Picasso (Vanan) nell’opera *Corruzione al palazzo di giustizia* di Ugo Betti. Il senso di estraneità della realtà è reso più forte dalla profondità con cui sono recitate le battute da Picasso. Il drammaturgo sviluppa il filone giudiziario attraverso cui si interroga sulla responsabilità e sul senso di giustizia con *Frana allo scalo nord* del 1936 e *Corruzione al palazzo di giustizia* del 1944, mentre l’atmosfera cupa accentua il significato profondo dell’opera, ossia fare giustizia. Un’istanza che pensiamo condivisa dal nostro interprete pirandelliano, che nella scelta di un repertorio moderno per la Compagnia d’Arte di Milano aveva appena scelto Ugo Betti, le cui opere, secondo Pierfrancesco Giannangeli, erano sovente attraversate dalla domanda: «Di chi è la colpa?». V. Teche RAI: *Il teatro di RadioTRE*: ospite in studio Pierfrancesco Giannangeli del 1 marzo 2012. Picasso aderisce a quell’intento, mostrandosi sensibile alla rinascita del teatro dopo aver pubblicato nella rivista «Essere» del maggio 1945 un interessante articolo in difesa dell’arte scenica che stava decadendo in favore di nuove forme di spettacolarizzazione.

¹³⁰³ Picasso adatta il testo, evidenziando le indicazioni di scena. Il copione utilizzato è un testo a stampa ed. Mondadori. Museo dell’Attore di Genova/Fondo Picasso.

¹³⁰⁴ Trasmissione RAI *Il salotto di Raffaella*, condotta da Raffaella Carrà: [\(33\) Raffaella Carrà e Paola Borboni – Domenica in 1986 – YouTube](#).

Ridenti che ricorda Uberto Palmarini, appena scomparso, nella rivista «Il dramma» del gennaio 1943. La descrizione illustra il «temperamento» dell'attore che richiama i personaggi pirandelliani: la nostalgia del Padre nei *Sei personaggi* che tenta di riformare il nucleo familiare oppure l'aristocrazia di una delle figure della commedia *Il piacere dell'onestà* ambientata tra Macerata e Roma¹³⁰⁵. L'attore marchigiano aveva incominciato la sua carriera artistica nella sua città natale, Macerata, esibendosi nella compagnia filodrammatica G. Goldoni, al Teatro comunale e al Teatro Marchetti-Piccinini. Palmarini si era formato nella famosa compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, ma grazie alla lezione di Talli riuscì a diventare un regista. Invece, del suo impegno nel cinema fu apprezzata la partecipazione al film *Frate Sole* (nel ruolo di San Francesco) nel 1918 sotto la regia di Mario Corsi e Ugo Falena. Lo storico del cinema Aldo Bernardini, specializzato nel cinema muto, riporta le impressioni di un critico della «Cine-Gazzetta»: «in quest'ultima interpretazione l'attore «acclamato del nostro teatro di prosa, ha impersonato la figura di Francesco d'Assisi con un senso squisitissimo di gentilezza, di efficacia, di misura. Si direbbe, in vederlo [*sic*], che egli abbia composto le differenti maschere del suo volto espressivo a colpi di cesello». Così la sua carriera cinematografica si interrompe perché il teatro prenderà il sopravvento per diversi anni¹³⁰⁶. Comunque, le prime importanti prove per il teatro furono sotto la direzione di Pirandello nell'*Enrico IV*. La stessa opera venne rappresentata dalla compagnia di Palmarini altre volte sia a Roma che a Milano nel 1923.

La collaborazione con la Compagnia d'Arte incominciò nel 1926. Le sue performance sono ricordate dalla stampa di Cremona, Como, Bergamo, Livorno e Firenze, ottenendo molto spesso il plauso del pubblico e della critica (v. Appendice 103, 109, 114, 136). L'attore interpretò il repertorio pirandelliano del periodo, dal 20 febbraio al luglio 1926¹³⁰⁷. In ogni modo, lasciò la compagnia ad agosto alla ripresa della *tournée*. Il suo nome non compare più nella locandina dei *Sei personaggi in cerca d'autore* al Politeama Marchetti perché sostituito

¹³⁰⁵ Relazione: *I primi passi di un illustre attore: Uberto Palmarini*. Biblioteca «Mozzi Borgetti» di Macerata/ Ms. 1100, XIV, adespoto. Al riguardo si ricorda il suo lavoro di capocomico della compagnia Palmarini-Campa nella quale recitano: Antonio Gandusio, Giuseppe Porelli, Franca Dominici, Sarah Ferrati, Anna Carena e Stefano Sibaldi. Nel 1922, la compagnia diventerà Palmarini-Campa-Capodaglio. Nonostante siano poche le notizie biografiche riportate in articoli e riviste, si riesce a cogliere però la bravura dell'attore. Le sue capacità attoriali si evincono dal repertorio drammatico-sentimentale e semi-comico (v. Appendice 26). Nella rivista «Fra Crispino» del 1916, il critico Gringoire redige un profilo dell'artista relativo a una preferenza di Palmarini «per il repertorio drammatico-umanistico e semi-comico, ossia quel repertorio che può bene chiamarsi il più fedele specchio della sua vita». V. Gringoire 1916: 88.

¹³⁰⁶ Bernardini 2018: 235.

¹³⁰⁷ D'Amico, Tinterri 1987: 355. La compagnia osserva il riposo estivo dal 31 luglio al 29 agosto 1926. Riprendono le recite il 30 agosto al Teatro Margherita di Genova con *Vestire gli ignudi*.

con quello di Camillo Pilotto (v. Appendice 146; 139). Tuttavia la stampa specializzata continuò a parlare delle performance di Palmarini cui è dedicato un servizio giornalistico ne «La rivista illustrata del Popolo d'Italia» del gennaio 1928. Il critico, che si firma g.r., descrive la personalità dell'attore: «il dolore è la composta e singolare espressione d'arte scenica che Uberto Palmarini ci abbia regalato; un dolore virile che guata lucido e un poco si ripiega, e nasce sommerso dal fondo e troverà graduazioni d'ombra, tocchi rapidi di luce, perplessità inattese ed una musicalità dolcissima per farsi subito, più che intendere, sentire»¹³⁰⁸. Nell'articolo non si menziona Pirandello forse perché l'attore era uscito dalla Compagnia d'Arte ma il discorso del critico crea delle suggestioni che ricordano la figura «melliflua» del Padre. L'attore chiese lo scioglimento del contratto per motivi di salute¹³⁰⁹, perciò le ultime recensioni che raccontano le sue interpretazioni sono quelle dell'agosto 1926. È allora che Pirandello prende accordi con Pilotto che era sotto contratto nella Compagnia di Francesco Prandi¹³¹⁰. L'attore romano aveva accettato di entrare nella Compagnia d'Arte perché Pirandello aveva avuto rassicurazioni da parte di Prandi che non avrebbe dovuto corrispondere una penale¹³¹¹. Il suo ingresso nella compagnia è anche menzionato in un paio di lettere. A Marta Abba:

¹³⁰⁸ g.r. 1928 (2): 52.

¹³⁰⁹ Zappulla–Muscarà 2008: 356.

¹³¹⁰ *Ibidem*.

¹³¹¹ Nel novembre del 1937, la rivista «Il dramma» dedica l'immagine di copertina e un servizio giornalistico a Camillo Pilotto. Scrive Ridenti: «Dalla prima visione di *Scipione l'Africano* nel Palazzo del Cinema al Lido di Venezia, il nome di Camillo Pilotto ha guadagnato molti punti nella scala dei valori artistici. Cinematografici, s'intende. Si parla di questo attore come di una rivelazione, lo si paragona ad attori stranieri di fama universale, si gioisce di avere in casa un tale artista. Cinematografico, s'intende. Tristezza nostra, a sentire tali voci! Di dove vengono quelli che parlano? Scoprono Camillo Pilotto oggi? Nessuno ricorda che Renato Simoni da più di dieci anni ha scritto che Pilotto è il più grande "caratterista" che abbia il nostro teatro? È possibile che nessuno ricordi Camillo Pilotto accanto ad Emma Gramatica, in un repertorio d'arte, da *L'indemoniata* a *Le medaglie della vecchia signora* per nominare soltanto due lavori tra i più replicati?». V. Ridenti 1937:1. Lo stesso Ridenti firma un altro articolo per il «Radiocorriere TV» del 15 giugno 1963 dove illustra in alcuni modi le interpretazioni teatrali e pirandelliane di Pilotto, ma si sofferma sulla carriera cinematografica. V. Ridenti 1963: 16. Anche «La Nazione» di Firenze del 16 settembre 1926 informa che Pilotto avrebbe sostituito Palmarini. Nelle recensioni, l'attore è ricordato per l'interpretazione de *Il berretto a sonagli*. Pirandello, infatti, scelse l'attore romano nel 1926 per la tournée nel nord Europa. In quell'occasione, lo scrittore scelse forse alcune opere anche del repertorio della stagione precedente considerato che Pilotto aveva interpretato alcune opere di Pirandello. Gli articoli, che descrivono la sua performance nei *Sei personaggi in scena*, non si dilungano molto, a volte si limitano a citare il suo nome. Guido Cugno del quotidiano «La Provincia di Vicenza» il 2 novembre 1926 è più entusiasta: «Luigi Pirandello ha ritrovato uno di quei serali successi, a cui la sua arte l'ha a buon diritto assuefatto. E interpreti migliori del Pilotto e del Ruffini, e delle signorine Chellini e Abba, egli non poteva trovare» (v. Appendice 157); v. Cugno 1926. Anche a Udine Pilotto riesce a catturare l'attenzione del pubblico. Il giornalista anonimo de «La Patria del Friuli» il 17 novembre 1926 è rimasto colpito da come era riuscito a entrare nella parte del Padre (v. Appendice 161); v. Anonimo 1926 (63).

[...] Ho firmato il contratto per Firenze, dopo Genova. Pare che la penale per Pilotto non si debba più pagare, perché la compagnia di Prandi non si farà più. Chellini mi scrive da Livorno chiedendomi altri danari per i comici che chiedono aiuto [...] ¹³¹² (18 agosto 1926).

E a Stefano:

[...] A Genova la stagione è cominciata male. Il caldo è feroce. Dagli incassi serali restano per la Compagnia poco più di mille lire. Speriamo di aumentare di qualche poco la media con le novità. Pilotto va bene [...] ¹³¹³ (2 novembre 1926).

La fama dell'attore crebbe anche con la radio in cui divenne un brillante interprete di riduzioni e adattamenti radiofonici. Basti pensare all'interpretazione della novella di Pirandello il *Soffio* della raccolta *Berecche e la guerra* dove l'attore mostra appieno il suo talento drammatico ¹³¹⁴. L'adattamento favorisce il senso dello spaesamento che si avverte dalle parole dello scrittore siciliano, ma Pilotto accentua il carattere di verosimiglianza già presente nei racconti. Infine, la notorietà maggiore gli arriva dall'interpretazione di Cotrone ne *I giganti della montagna* diretta da Strehler nella stagione 1947/1948. Vittorio Buttafava ne «Il Tempo» di Milano del 17 ottobre 1947 ricorda quella partecipazione allo spettacolo: «certo è che dopo la prova generale (vera anteprima, anzi è “générale couturière” alla francese, ed è questa un'altra novità introdotta dal Piccolo Teatro), cala a piombo dietro le spalle di Pilotto quel geniale sipario nero» ¹³¹⁵. Occorre infine ricordare il successo di *Corruzione al Palazzo di Giustizia* di Ugo Betti della Compagnia dell'Istituto del Dramma Italiano per la quale Pilotto interpretò il ruolo di Cust ¹³¹⁶.

¹³¹² Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Roma, il 18 agosto 1926. Pirandello 1985: 19.

¹³¹³ Lettera di Luigi Pirandello a Stefano da Genova, il 2 novembre 1926. Zappulla–Muscarà 2008:102–103.

¹³¹⁴ Teche RAI – Radiomania: *Prosa, Varietà, Lettura: “Soffio”* – RadioTre del 23 febbraio 1995 (replica).

¹³¹⁵ Buttafava 1947.

¹³¹⁶ Invece, nel cinema possiamo ricordare il film *La canzone dell'amore* (1930) di Gennaro Righelli, libera riduzione dalla novella di Luigi Pirandello *In silenzio*, girato in versione italiana, inglese e francese – Camillo Pilotto interpretò il personaggio di Alberto Giordani. V. Teche RAI: Archivio Fire: *La canzone dell'amore* data di trasmissione del 12 marzo 1978 (replica del 11 ottobre 1989). Per il primo film sonoro si chiese l'avallo di Pirandello, nonostante la storia fosse abbastanza “banale”. Le scelte della produzione furono orientate da Alessandro Pittaluga che avevano poco in comune con il mondo dello scrittore agrigentino. Infine, per la TV furono importanti le interpretazioni di opere letterarie adattate per lo schermo: *Piccolo mondo antico* (1957) di Silverio Blasi, *Canne al vento* (1958) di Mario Landi, *Il mulino del Po* (1963) di Sandro Bolchi e *Le anime morte* (1963) di Edmo Fenoglio.

IV.18. L'edizione di «*Maschere nude*» (1933) e il lavoro sulle varianti

Le varianti che Pirandello introduce nelle diverse stesure dei *Sei personaggi* (1925, 1927, 1933) trovano evidentemente spazio anche nella pagina scritta ma come ricaduta di ciò che è esperito sulle tavole del palcoscenico interpretando in tal modo la dinamica evolutiva del testo.

Lo studio dei “*Carteggi inediti*” con *Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo* (1980) e la corrispondenza nel volume *Nel tempo della lontananza (1919-1936)* del 2008 a cura di Zappulla-Muscarà come la corrispondenza tra Pirandello e Mondadori, conservata all’Archivio Luigi Pirandello di Roma, hanno favorito la comprensione di alcune scelte editoriali attuate dallo scrittore¹³¹⁷.

Nella lettera del 25 febbraio 1936, l’editore annuncia «la pubblicazione delle novelle in volumi grossi – tipo teatro –. La stessa composizione, con carta più grossa, servirà anche per la ristampa a volumi isolati, corrispondenti a quelli della attuale serie delle Novelle per un anno»¹³¹⁸. Ma i lettori preferivano opere facilmente maneggiabili come era nelle intenzioni di Pirandello, per il quale le commedie non dovevano indirizzarsi a un pubblico specializzato. In effetti, qualche tempo prima, Mondadori aveva informato lo scrittore di due tipologie di stampa; la prima per le edizioni popolari, la seconda di *Maschere nude*¹³¹⁹. In una lettera del 6 maggio del 1935, sempre Mondadori inviò a Pirandello il volume *Tutte le opere* di Carlo Goldoni che stava pubblicando nella *Nostra novissima* raccolta dei Classici. «Da questo primo volume Ella potrà subito vedere, e, mi lusingo apprezzare lo scopo e il carattere di questi Classici Mondadori, scopo e carattere che, sintetizzati in una frase sola sono: offrire a prezzo accessibile testi perfetti e completi per ogni autore in volumi che concilino la chiarezza del testo con la relativa esiguità della mole»¹³²⁰.

¹³¹⁷ Le *Novelle per un anno* sono state pubblicate in quindici volumi presso Bemporad–Mondadori dal 1922 al 1937. I primi tredici volumi tra il 1922 e il 1928 per i tipi di Bemporad. Scaduto il contratto decennale, Pirandello passa nel 1929 alla Casa editrice Mondadori dove esce il quattordicesimo volume *Berecche e la guerra* nel 1934. V. Zappulla–Muscarà 2008: 317. L’ultimo volume, apparso in Mondadori nel 1937, comprende oltre a tre novelle escluse dai tredici volumi Bemporad: *Padron Dio* 1898, *Quando s’è capito il giuoco* del 1913, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* del 1917; le novelle apparvero sul «Corriere della Sera» e sulla «Lettura» fra il 1934 e il 1937. L’ultima novella *Il buon cuore* è pubblicata postuma sulla «Nuova Antologia» il 16 febbraio 1937. V. Pirandello 1980: 248.

¹³¹⁸ Lettera di Arnaldo Mondadori a Luigi Pirandello da Milano del 25 febbraio 1936 – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma. II. 33. Casa Editrice Mondadori, 46.

¹³¹⁹ *Ibidem*.

¹³²⁰ Lettera di Arnaldo Mondadori a Luigi Pirandello da Milano del 6 maggio 1935 – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma. II.33. Casa Editrice Mondadori, 44.

La pubblicazione delle opere di Pirandello è sostenuta dall'Ufficio Stampa della casa editrice che chiede all'autore una breve nota biografica da diffondere per radio¹³²¹. Mondadori è interessato alle sue opere e ricorda di averne pubblicate tre edizioni. Pirandello aveva anche in mente di rivedere l'intera sua produzione poetica per far sì che avesse una nuova veste editoriale¹³²² e voleva anche pubblicare dall'editore milanese il romanzo *Il muro di casa* del figlio Stefano¹³²³. Il fatto è che Mondadori era davvero interessato ad annoverare tra i suoi autori Pirandello; e Mario Pelosini scrive il 2 agosto 1929: «E sono riuscito: Bemporad cede a Voi il contratto Pirandello. Certo egli cede a denti stretti, in ispecie a un temibilissimo collega quale egli naturalmente Vi sa: e di questo suo amaro rammarico ho avuto la prova quando siamo venuti a parlare delle condizioni della cessione»¹³²⁴. In più, la lettera informa sul contratto: «intanto lunedì prossimo, da Roma, vi manderò subito la bozza del contratto secondo i nostri accordi milanesi»¹³²⁵. Lo schema dello stato delle vendite illustra le giacenze alla data del 31 gennaio 1934 sia in casa Bemporad, sia da Mondadori¹³²⁶. Dalle vicende editoriali in merito alle quali sono stati pubblicati alcuni articoli recentemente nella rivista «Ariel», lo scrittore agrigentino aveva deciso di rivedere il testo dei *Sei personaggi* del 1927 pubblicato in Bemporad e quello 1933 da Mondadori.

Nel sito dell'Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo di Roma, si trova una copia dei *Sei personaggi* con le correzioni e le variazioni apportate da Pirandello. Purtroppo, il volume non è datato, perciò rimane difficile comprendere con esattezza a quale periodo appartengano le varianti: tuttavia la struttura e lo stile si avvicinano per l'appunto alle edizioni del 1927 e del 1933. Lo studio delle correzioni è stato, comunque, utile per riflettere sulle variazioni del testo che sono state illustrate e commentate.

Occorre dire che le indicazioni di regia contenute nelle didascalie hanno una disposizione diversa rispetto alle altre edizioni. Nei dialoghi dei personaggi la didascalia è incorporata alla battuta sempre molto vicina alla parte dell'attore, mentre nell'edizione Mondadori è messa al centro della pagina e definita dai due punti o da uno stacco lungo. Quando il testo a stampa è stato utilizzato come copione di scena, i registi e gli attori hanno indicato l'assenza di pause

¹³²¹ Lettera di Arnoldo Mondadori a Luigi Pirandello da Milano del 9 ottobre 1934 – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma. II.33. Casa Editrice Mondadori, 43.

¹³²² Lettere del 15 maggio 1931 da Parigi di Pirandello al figlio Stefano. Zappulla–Muscarà 2008: 201–202.

¹³²³ Il libro sarà pubblicato da Bompiani. Lettera del 7 ottobre 1930 di Stefano al padre. Ivi, p. 95.

¹³²⁴ Lettera di Pelosini Mario (?) ad Arnoldo Mondadori da Firenze del 2 agosto s.a. [1929?] – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma. II.33. Casa Editrice Mondadori, 62.

¹³²⁵ *Ibidem*.

¹³²⁶ Stato delle vendite del 31 gennaio 1934 – Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio «Luigi Pirandello» di Roma. Casa Editrice Mondadori.

nella recitazione, il che rendeva il copione derivante da quel testo più funzionale alla recitazione. La trasformazione grafica delle didascalie, poste all'interno delle parentesi con frasi isolate al centro della pagina con i due punti, ne spiega la funzione sintattico-descrittiva nel testo. Gli interventi di rifinitura sono maggiori nelle battute del Padre che usa però uno stesso linguaggio quasi per tutta la commedia. Dal punto di vista scenico, il drammaturgo scrive le parti dei personaggi con due registri diversi: l'uno per il Padre, l'altro per la Figliastrà, ciò per accentuare il loro gioco in palcoscenico. Le varianti sono forse riferibili al lavoro scenico che Pirandello aveva svolto come direttore (cioè regista) e con lui la sua interprete. Nell'introduzione al volume *Stracci sempre per favore le mie lettere*, Beatrice Alfonzetti osserva infatti che «Marta è assai più; ha voce e peso nelle scritture e nelle riscritture dei testi dello stesso Pirandello, dai *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1925 ai *Giganti della montagna*; ciò vale anche per gli adattamenti da altri autori: un caso esemplare di drammaturgia a quattro mani, tutto da scoprire; analizzare, valorizzare»¹³²⁷. Anche lo studio di Rosa Giulio dal titolo *Avventure di Sei personaggi*, pubblicato nella rivista «Sinestesie» del 2021, sottolinea il ruolo svolto dall'attrice Marta Abba come Musa ispiratrice che ha ancora bisogno di essere indagato¹³²⁸. In tal senso, la traduzione scenica di Abba è importante per comprendere la formazione delle variazioni testuali successive al 1925.

La voce della critica nell'ultima stagione del 1927/1928 è meno prodiga a elogiare l'attrice nell'ultimo repertorio pirandelliano. *La nuova colonia* è un testo che divide la stampa di provincia. Da un lato ci sono i censori come il critico de «Il Popolo d'Italia» che, nell'articolo del 19 aprile del 1928 si firma con le iniziali g.r. e scrive: «Marta Abba recitò convulsa: la dizione non sempre risultò chiara al pubblico ma ebbe momenti di commossa dolcezza che incontrarono il pubblico»¹³²⁹. Dall'altro lato gli intellettuali più sensibili come il critico che si firma m.r.: «la prostituta è messa in croce come è la Figliastrà. Ecco che il moto di rabbia è verso il Padre che rappresenta però tutti gli uomini»¹³³⁰. Forse Pirandello poteva aver riunito nel personaggio femminile de *La nuova colonia* le precedenti incarnazioni teatrali di Marta Abba a partire da quella dei *Sei personaggi*. Il drammaturgo aveva acquisito capacità e sicurezza nella direzione della Compagnia d'Arte e conosceva meglio gli strumenti espressivi offerti «dallo spettacolo teatrale - dalle scenografie ai suoni e alla musica, dall'apparato delle

¹³²⁷ Alfonzetti 2021 (2): XII.

¹³²⁸ Giulio 2021: 9–10.

¹³²⁹ g.r. 1928 (1) – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹³³⁰ m.r. 1928 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

regia alle tecniche di recitazione», in particolare mostrando una maggiore, «consapevolezza dell'attività teatrale»¹³³¹. Il palcoscenico, però, gli dovette suggerire la revisione di alcune scene che apparivano ai suoi occhi meno espressive. Al termine delle prove il capocomico ascoltava le impressioni di Marta e degli altri attori, e così prima di ogni debutto, ma non c'era molto tempo per provare durante le *tournées*: si arrivava a teatro e si andava in scena. Comunque, nel 1927 e nel 1933 gli interventi di Pirandello sui *Sei personaggi* non furono profondi come era avvenuto nel 1925, a tal punto che appaiono come semplici variazioni espressive.

Le lettere che Pirandello scrive alla Abba invitano a riflettere ancora una volta sul loro rapporto concretato in palcoscenico. Le prime tre sono state pubblicate in *Lettere a Marta Abba* del 1995¹³³²:

[...] Sai che avremo qua a Berlino tra pochi giorni? Anche una ripresa dei “Sei personaggi in cerca d'autore”, non però da Reinhardt, che si trova attualmente a Vienna, ma in nuova edizione che ne darà il “Theater in der Klosterstrasse”.

[...] Ah, come avrei voluto averti qua, Marta mia, su queste tavole di palcoscenico a insegnare a questa gente come si recita, come si dà senso e valore a un personaggio sulla scena, anche quando lo stesso autore non si è neppure sognato di darglielo; e quel che può fare un'Attrice *veramente grande*, assumendo nel proprio spirito una parte come questa!

[...] E la gente che c'era! Attrici, attori, critici, giornalisti, veramente tutto il mondo artistico di Berlino. Molto affabile con me è stata la moglie di Fritz Lang, sai quel *metteur en scène* della Ufa? Lui non c'era, perché in viaggio. La moglie s'è dimostrata entusiastica dello scenario già pubblicato in tedesco dei “Sei personaggi”, e m'ha detto d'averlo mandato a suo marito perché lo legga (12.IV.1930)¹³³³.

[...] Bisogna che domani alle undici mandi al diavolo il Dr. Stein e non ostante il tempaccio cattivo mi ficchi in un taxì e vada ad assistere almeno a una prova dei “Sei personaggi” al *Theater in der Klosterstrasse*, che andranno sabato sera. Ho parlato, è vero, più di tre volte col direttore Soltinger, che ha fatto anche la *regia* del lavoro, e che recitò lui stesso la parte del “Direttore capo-comico”; ma è pur necessario che assista a una prova, per vedere gli attori, se sanno stare nelle loro parti e come procede il lavoro (17.IV.1930)¹³³⁴.

[...] Bisogna vedere in che folla accorrono al Teatro in der Klosterstrasse, dove si rappresentano i “Sei personaggi”; me lo dice il figlio di Lantz – Roberto – che è del numero e che ci torna quasi tutte le sere (4.V.1930)¹³³⁵.

E poi abbiamo una lettera pubblicata nel volume *Stracci sempre per favore le mie lettere*:

¹³³¹ Vicentini 1985: 79.

¹³³² Parti delle lettere sono state sottolineate per evidenziare la frequenza con cui si fa riferimento ai *Sei personaggi in cerca d'autore* per ragioni professionali.

¹³³³ Pirandello racconta a Marta dello spettacolo *Fiamma* che ha visto a teatro. Il drammaturgo non ha trovato affascinante l'interpretazione di Iloka e avrebbe voluto, invece, vedere recitare la sua Musa. Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Berlino del 12 aprile 1930. V. Pirandello 1995: 381–383.

¹³³⁴ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Berlino del 17 aprile 1930. Pirandello 1995: 395.

¹³³⁵ Lettera di Luigi Pirandello a Marta Abba da Berlino del 4 maggio 1930. Pirandello 1995: 440–441.

[...] Sono felice poi delle belle notizie che mi dà. Capperi, anche la ripresa dei *Sei personaggi a Berlino*? Sono felice!

[...] Sì Maestro, fuori fuori, ho bisogno di farmi ora il nome grande grande e non stare qui in queste provincie che danno soltanto il tozzo di pane! (15.IV.1930)¹³³⁶.

Pirandello avrebbe voluto vedere lei in scena, invece di un'altra attrice. Questo, a mio avviso, ci riporta a delle ipotesi sostenute da diversi studiosi: essere quelle varianti del testo suggerite da lei in *tournée* o nel suo periodo di capocomicato. Lo scrittore continua a seguire l'attrice in scena anche dopo lo scioglimento della sua compagnia. Nel Primo Convegno dell'*Italia vivente* lei interpreta il terzo atto di *Vestire gli ignudi* che ottiene una buona accoglienza. Il critico anonimo de «Il Messaggero» del 3 febbraio 1933 scrive: «la sua voce pacata e intensa che la lettura rendeva lenta e grave ricca di drammaticità, ha sollevato nell'uditorio profonde sensazioni di commossa emozione che alla fine si sono concretate in vibranti applausi»¹³³⁷. Pirandello era seduto in platea, perciò osservò la traduzione scenica e ascoltò la conversazione con il pubblico. Dalle informazioni fornite dai quotidiani si desume un aspetto interessante per capire il Pirandello di quegli anni: il drammaturgo avverte adesso il fascino delle opere italiane e straniere, ma anche grazie a Marta Abba che le interpreta. Il modello non è solo letterario, ma anche teatrale offerto dall'adattamento scenico degli attori che sarebbe anch'esso all'origine delle stesse varianti.

Alla sentita interpretazione dell'attrice milanese, si aggiungono le conversazioni con il pubblico che la Abba intratteneva dal palcoscenico¹³³⁸. Pirandello poteva ascoltare e riflettere sulle diverse questioni cui gli spettatori erano interessati. La «Gazzetta del Popolo» di Roma, il 22 febbraio 1933, riporta la notizia dell'evento che si svolse alla presenza di Pirandello a Palazzo Doria-Pamphilj, in piazza Grazioli, dove lui era anche in quel caso vicino alla sua Musa¹³³⁹. Annamaria Andreoli ha rilevato come i *Sei personaggi* e *Vestire gli ignudi* compaiono più di una volta nella programmazione teatrale nella stagione del 1925 e del 1926. «Due allestimenti destinati...a comparire appaiati nel cartellone del Teatro d'Arte. *Sei personaggi* e *Vestire gli ignudi*. Marta interpreta la seconda commedia il 23 giugno, a ridosso della prima:

¹³³⁶ Lettera di Marta Abba a Luigi Pirandello da Messina del 15 aprile 1930. Abba, Pirandello 2021: 53.

¹³³⁷ Anonimo 1933 (1) – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹³³⁸ Anonimo 1933 (2) – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹³³⁹ Anonimo 1933 (3) – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

segno che le prove si sono svolte nella sincronia che ha molto da rivelare intorno ai due copioni, l'uno del 1921, l'altro del 1922, prodotti a suo tempo altrettanto congiuntamente»¹³⁴⁰. Due commedie che frastornano il pubblico perché vi domina il disordine morale e il caos della rinascita. La critica scrive pagine e pagine sul rapporto che si è creato tra il drammaturgo e l'attrice. «Nelle varietà di cotesti movimenti espressivi [in *Vestire gli ignudi*] – scrive un critico anonimo –, troviamo appunto i differenti aspetti delle¹³⁴¹ situazioni pirandelliane che Marta Abba riesce a rappresentare con chiarezza di mezzi suggestivi. [...]». Una vicenda presente accanto alla quale risorge spesso la visione dell'esistenza passata e che in essa «vorrebbe negarsi e annullarsi senza averne la forza» («Il Piccolo della Sera» di Trieste, 1 nov. 1930)¹³⁴².

Il lavoro sulle variazioni testuali implica anche lo studio delle correzioni tipografiche da rinviare alla casa editrice Mondadori¹³⁴³. In alcuni articoli, il drammaturgo racconta le cause delle lungaggini delle pubblicazioni delle sue opere, imputandone la responsabilità al tempo sottrattogli dal teatro. E di questo si dispiace. Nella nuova edizione, il lavoro rivede anche la grafia delle parole Attore e Attrice che erano scritte con la lettera minuscola, mentre le parentesi sostituiscono i due punti. Inoltre, si nota che l'articolazione del testo crea un senso di drammatizzazione più forte perché i personaggi sembrano dialogare tra sé e sé. Qui si nota il tentativo di riscoperta della teatralità voluta da Pirandello non solo sulla scena, ma anche in forma di opera scritta perché il rapporto tra l'Io e gli altri è continuo¹³⁴⁴ nel testo grazie alla nuova disposizione delle didascalie e delle battute.

IL CAPOCOMICO
(*battendo le mani*).
Su, su, cominciamo. (*Al Direttore di scena*)

Manca qualcuno?
IL DIRETTORE DI SCENA
Manca la Prima Attrice.
IL CAPOCOMICO
Al solito! (*Guarderà l'orologio*).
Siamo già in ritardo di dieci minuti. La segni, mi faccia il piacere. Così imparerà a venire **puntualmente** alla prova.

IL CAPOCOMICO (*battendo le mani*). Su, su, cominciamo.

Al Direttore di scena:
Manca qualcuno?
IL DIRETTORE DI SCENA. Manca la Prima Attrice.
IL CAPOCOMICO. Al solito!
Guarderà l'orologio.
Siamo già in ritardo di dieci minuti. La segni, mi faccia il piacere. Così imparerà a venire **puntuale** alla prova.

¹³⁴⁰ Andreoli 2022 (2): 10–11.

¹³⁴¹ Anonimo 1930 (1) – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹³⁴² *Ibidem*.

¹³⁴³ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Luigi Pirandello di Roma, sez. manoscritti III 1.6: [Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo \(studiodiluigipirandello.it\)](http://www.studiodiluigipirandello.it), *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 9.B.

¹³⁴⁴ Chiaramonte 1976: 128.

Non avrà finito la **ripreensione**, che dal fondo della sala si udrà la voce della Prima Attrice. (Pirandello 1925: 34)

*Non avrà finito la **repreensione**, che dal fondo della sala si udrà la voce della Prima Attrice.* (Pirandello 1933: 24).

IL CAPOCOMICO
(alzandosi e indicando)

Dunque, stiano bene attenti; di là, la comune. Di qua, la cucina. (*Rivolgendosi all'attore che farà la parte di Socrate*) Lei entrerà e uscirà da questa parte.
(*Al Direttore di scena*) Applicherà la bussola in fondo, e metterà le tendine. (*Tornerà a sedere*). (Pirandello 1925: 37).

IL CAPOCOMICO (*alzandosi e indicando*).

Dunque, stiano bene attenti; di là, la comune. Di qua, la cucina.
Rivolgendosi all'Attore che farà la parte di Socrate:
Lei entrerà e uscirà da questa parte.
Al Direttore di scena:
Applicherà la bussola in fondo, e metterà le tendine.
Tornerà a sedere. (Pirandello 1933: 26).

La breve didascalia che descrive gli attori mentre provano, subisce delle piccole variazioni grafiche nella scrittura:

L'USCERE DEL
TEATRO...SEI
PERSONAGGI...*Personaggi*...il
PADRE...la MADRE...la
FIGLIASTRA...il
GIOVANETTO...
BAMBINA...il FIGLIO...
(Pirandello 1925: 39-41).

L'USCERE DEL TEATRO...sei
Personaggi...Personaggi...IL
PADRE ... LA MADRE ... LA
FIGLIASTRA...GIOVANETTO...
BAMBINA...IL FIGLIO...
(Pirandello 1927: 33-35).

L'uscere del teatro ...
sei personaggi ... i
Personaggi ... Mater
dolorosa ... *Il Padre*
... il Padre, *La Madre*,
La Figliastro ... Giovanetto
...*Bambina...Il Figlio*...
(Pirandello 1933: 28-30).

Le variazioni delle lettere da minuscole a maiuscole sottolineano una più rilevata presenza dell'attore. Pertanto, si è pensato di evidenziare questi passaggi nel testo quando coinvolgono un'intera sequenza in cui spicca la presenza di diversi personaggi. Anche le varianti, del resto, piuttosto limitate nell'edizione Mondadori del 1933, primo volume della terza raccolta di *Maschere nude* in cui troviamo anche *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, offrono diversi punti di riflessione sul rapporto tra testo e recitazione. Comunque, senza entrare nel merito soprattutto del lavoro delle varianti autografe di cui si occupa l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia, questa mia analisi intende considerare le trasformazioni del testo in relazione all'ambiente scenico.

Le variazioni della lunga didascalia, dove sono presentati i sei personaggi, sono limitate alla grafia dei nomi nelle edizioni del 1925 e del 1933. Invece, la descrizione dell'ingresso degli attori è più sintetica nel 1927 e subisce una ulteriore modifica nel 1933:

L'USCERE DEL TEATRO **intanto sarà** entrato dalla porticina del palcoscenico e, girando alla larga in punta di piedi, levandosi a un certo punto il berretto gallonato, si sarà appressato al tavolino. Durante questa manovra saranno anche entrati e si saranno fermati davanti alla porticina del palcoscenico i SEI PERSONAGGI, per modo che l'uscere, allorché li annunzierà al Direttore, possa indicarli là in fondo, dove già al loro apparire, una strana tenuissima luce, appena percettibile, si sarà fatta attorno a loro, come irradiata da essi: lieve respiro della loro realtà fantastica.

Questo soffio di luce si spegnerà quand'essi si faranno avanti per entrare in relazione con gli autori. Serberanno tuttavia come una certa loro naturale levità di sogno, in cui appariranno quasi sospesi, ma che pure non toglierà nulla all'essenziale realtà delle loro forme e delle loro espressioni.

L'USCERE DEL TEATRO **sarà intanto** entrato nella sala, col berretto gallonato in capo, e, attraversato il corridojo fra le poltrone, si sarà appressato al palcoscenico per annunziare al Direttore-capocomico l'arrivo dei SEI PERSONAGGI, che, entrati anch'essi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno.

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere **soprattutto** l'effetto che questi *Sei Personaggi* Non si confondano con gli *Attori* della Compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo d'appositi riflettori. Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli attori che dovranno portarle; lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I Personaggi non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili; e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere ajuteranno a dare

L'Uscere del teatro **sarà intanto** entrato nella sala, col berretto gallonato in capo e, attraversato il corridojo fra le poltrone, si sarà appressato al palcoscenico per annunziare al Direttore-Capocomico l'arrivo dei Sei Personaggi, che, entrati anch'essi nella sala, si saranno messi a seguirlo, a una certa distanza, un po' smarriti e perplessi, guardandosi attorno.

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere **tutto** l'effetto che questi *Sei Personaggi* non si confondano con gli Attori della Compagnia. La disposizione degli uni e degli altri, indicata nelle didascalie, allorché quelli saliranno sul palcoscenico, gioverà senza dubbio; come una diversa colorazione luminosa per mezzo di appositi riflettori. Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i *Personaggi*: maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle: lavorate e tagliate in modo che lascino liberi gli occhi, le narici e la bocca. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I *Personaggi* non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili; e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per

l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per il PADRE, la *vendetta* per la FIGLIASTRA, lo *sdegno* per il FIGLIO, il *dolore* per la MADRE con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della *Mater dolorosa* nelle chiese. E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganza, con pieghe rigide e volume quasi statuaria, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria.

il Padre, la vendetta per la Figliastro, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedano nelle immagini scolpite e dipinte della *Mater dolorosa* nelle chiese. E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganza, con pieghe rigide e volume quasi statuaria, e insomma in maniera che non dia l'idea che sia fatto di una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria.

Quello di essi designato come il PADRE sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo di pelo, con baffetti folli quasi acchiocciolati attorno alla bocca ancor fresca, aperta spesso a un sorriso incerto e vano; piuttosto grasso, pallido segnatamente nell'ampia fronte; occhi azzurri ovati, lucidissimi e arguti; vestirà calzoncini chiari e giacca scura; a volte sarà mellifluido; a volte avrà scatti aspri e duri.

Il PADRE sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo di pelo, con baffetti folli quasi acchiocciolati attorno alla bocca ancor fresca, aperta spesso a un sorriso incerto e vano. Pallido, segnatamente nell'ampia fronte; occhi azzurri ovati, lucidissimi e arguti; vestirà calzoncini chiari e giacca scura; a volte sarà mellifluido a volte avrà scatti aspri e duri.

Il Padre sarà sulla cinquantina: stempiato, ma non calvo, fulvo di pelo, con baffetti folli quasi acchiocciolati attorno alla bocca ancor fresca, aperta spesso a un sorriso incerto e vano. Pallido, segnatamente nell'ampia fronte; occhi azzurri ovati, lucidissimi e arguti; vestirà calzoncini chiari e giacca scura: a volte sarà mellifluido, a volte avrà scatti aspri e duri.

La MADRE sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'avvilimento. Velata da un fitto crespo vedovile, vestirà umilmente di nero, e quando solleverà il velo, mostrerà un viso non patito, ma come di cera, e terrà sempre gli occhi bassi.

La MADRE sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'avvilimento. Velata da un fitto crespo velo vedovile, vestirà umilmente di nero, e quando solleverà il velo, mostrerà un viso non patito, ma come di cera, e terrà sempre gli occhi bassi.

La Madre sarà come atterrita e schiacciata da un peso intollerabile di vergogna e d'avvilimento. Velata da un fitto crespo vedovile, vestirà umilmente di nero, e quando solleverà il velo, mostrerà un viso non patito, ma come di cera, e terrà sempre gli occhi bassi.

La FIGLIASTRA, di diciott'anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto anche lei, ma con vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del

La FIGLIASTRA, di diciotto anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto, anche lei, ma con vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del

La Figliastro, di diciotto anni, sarà spavalda, quasi impudente. Bellissima, vestirà a lutto anche lei, ma con vistosa eleganza. Mostrerà dispetto per l'aria timida, afflitta e quasi smarrita del

fratellino, squallido GIOVANETTO di quattordici anni, vestito anch'esso di nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, BAMBINA di circa quattro anni, vestirà di bianco con una fascia di seta nera alla vita.

afflitta e quasi smarrita del fratellino, squallido GIOVANETTO di quattordici anni, vestirà anch'esso di nero, e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, BAMBINA di circa quattro anni, vestirà di bianco con una fascia di seta nera alla vita.

fratellino, squallido Giovinetto di quattordici anni, vestito anch'esso di nero; e una vivace tenerezza, invece, per la sorellina, Bambina di circa quattro anni, vestita di bianco con una fascia di seta nera alla vita.

Il FIGLIO, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il padre e in un'accigliata indifferenza per la madre, mostrerà d'esser venuto contro voglia là su un palcoscenico (Pirandello 1923 (1): 9-10).

Il FIGLIO, di ventidue anni, alto, quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il padre e in un'accigliata indifferenza per la madre, porterà un soprabito viola e una lunga fascia verde girata attorno al collo (Pirandello 1925: 39-41).

Il Figlio, di ventidue anni, alto quasi irrigidito in un contenuto sdegno per il Padre e in un'accigliata indifferenza per la Madre, porterà un soprabito viola e una lunga fascia verde girata attorno al collo (Pirandello 1933: 28-30).

Anche dalla bozza per la pubblicazione del testo, senza indicazioni di data, traspare un'attenzione continua per l'opera:

IL PADRE

Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzandosi di fare il contrario: cioè, di crearne di verosimili, perché pajono vere. Ma mi permetta di farle osservare, che se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere. (*Gli attori si agiteranno, sdegnati*). (Pirandello 1925: 44).

IL PADRE. Dico che può stimarsi realmente una pazzia, sissignore, sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verosimili, perché pajono vere. Ma mi permetta di farle osservare, che se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere.

Gli Attori si agiteranno, sdegnati.
(Pirandello: 7B)¹³⁴⁵.

Nelle indicazioni registiche, il drammaturgo affida al gesto la comunicazione di certe situazioni sceniche riportate nelle didascalie. Il gesto di indicare si ripete in diverse battute e appare come un segno distintivo della forma espressiva pirandelliana:

IL CAPOCOMICO (*prima sbalordito, poi sdegnato*)

Ma via! Facciano silenzio! (*Poi, rivolgendosi ai personaggi*) E loro si levino! Sgombrino di qua! (*Al Direttore di scena*) Perdio, faccia sgombrare!

IL CAPOCOMICO (*prima sbalordito, poi sdegnato*).

Ma via! Facciano silenzio!

Poi, rivolgendosi ai Personaggi:
E loro si levino! Sgombrino di qua!

Al Direttore di scena:
Perdio, faccia sgomberare!

¹³⁴⁵ Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Luigi Pirandello di Roma, sez. manoscritti III 1.6: [Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo \(studiodiluigipirandello.it\)](http://www.studiodiluigipirandello.it), *Sei personaggi in cerca d'autore*.

IL DIRETTORE DI SCENA
(*eseguendo*)
Via! Via! (*E li spingerà verso l'uscita*).
(Pirandello 1925: 46).

IL DIRETTORE DI SCENA (*facendosi avanti, ma poi fermandosi, come trattenuto da uno strano sgomento*): Via! Via!
(Pirandello 1933: 34).

IL PADRE
(*risoluto, facendosi avanti*)
Io mi faccio meraviglia della loro incredulità!
Non sono forse abituati lor signori a vedere balzar vivi quassù, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un autore? Forse perché non c'è là (*indicherà la buca del Suggestore*) un copione che ci contenga?
(Pirandello 1925: 47).

IL PADRE
(*risoluto, facendosi avanti*). Io mi faccio meraviglia della loro incredulità! Non sono forse abituati lor signori a vedere balzar vivi quassù, uno di fronte all'altro, i personaggi creati da un attore?
Forse perché non c'è là
indicherà la buca del Suggestore
un copione che ci contenga?
(Pirandello 1933: 35).

La scrittura teatrale sembra che si mescoli con l'idea di un progetto cinematografico implicante il «soggetto», il «trattamento» e la «sceneggiatura». O potrebbe ricordarli - del resto Pirandello avrebbe anche pensato a una riduzione cinematografica -. Il «soggetto» potrebbe rappresentare lo sviluppo dell'idea che corrisponde ai *Sei personaggi*, alla presentazione degli attori. Il «trattamento» serve ad ampliarlo, tratteggiando le battute di scena e le inquadrature descritte nelle didascalie al fine di raggiungere determinati effetti scenici.

La rappresentazione è descritta momento per momento. L'eventuale sceneggiatura è infatti divisa in colonne dove sono riportate inquadrature e dialoghi. La sua struttura ricorda un copione teatrale, lasciando spazio al regista di sviluppare alcune scene che diventano sequenze. Le correzioni e la sistemazione del testo indurrebbero a riflettere se esse non fossero suggerite dalle esperienze cinematografiche che Pirandello aveva maturato in diversi paesi.

LA FIGLIASTRA
(*subito accorrendo al Capocomico*)
Peggio! Peggio! Eh altro, signore! Peggio! Senta, per favore: ce lo faccia rappresentar subito, questo dramma, perché vedrà che a un certo punto, io - quando quest'amorino qua (*prenderà per mano la Bambina che se ne starà presso la madre e la porterà davanti al Capocomico*) - vede come è bellina? (*la prenderà in braccio e la bacierà*) - cara! cara! (*la rimetterà a terra, e aggiungerà, quasi senza volere, commossa:*) Ebbene, quando quest'amorino, qua, Dio la toglierà d'improvviso a quella povera madre: e quest'imbecillino qua (*spingerà avanti il Giovinetto, afferrandolo per una manica sgarbatamente*) farà la più grossa delle corbellerie, proprio da quello stupido che è (*lo*

LA FIGLIASTRA (*subito accorrendo al Capocomico*): Peggio! Peggio! Eh altro, signore! Peggio! Senta, per favore: ce lo faccia rappresentar subito, questo dramma, perché vedrà che a un certo punto, io - quando quest'armonia qua
prenderà per mano la Bambina che se ne starà presso la Madre e la porterà davanti al Capocomico
- vede come è bellina?
la prenderà in braccio e la bacerà
cara! cara!
La rimetterà a terra e aggiungerà, quasi senza volere, commossa:
ebbene, quando quest'amorino qua, Dio la toglierà d'improvviso a quella povera madre: e quest'imbecillino qua

ricaccerà con una spinta verso la Madre) – allora vedrà che io prenderò il volo! Sissignore! Prenderò il volo! il volo! E non mi par l'ora, creda, non mi par l'ora! Perché, dopo quello che è avvenuto di molto intimo tra me e lui (*indicherà il Padre con un orribile ammiccamento*) non posso più vedermi in questa compagnia, ad assistere allo strazio di quella madre per quel tomo là (*indicherà il Figlio*) – lo guardi! lo guardi! – indifferente, gelido lui perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là (*indicherà il Giovinetto*) per quella creaturina; **che** siamo bastardi – ha capito? Bastardi. (*Si avvicinerà alla Madre e l'abbraccerà*). E questa povera Madre – lui – che è la madre comune di noi tutti – non la vuol riconoscere per madre anche sua – e la considera dall'alto in basso, lui, come madre soltanto di noi tre bastardi – vile! (*dirà tutto questo, rapidamente, con estrema concitazione, e arrivata al «vile», dopo aver gonfiato la voce sul «bastardi» lo pronunzierà piano, quasi sputandolo*). (Pirandello 1925: 51-52).

spingerà avanti il Giovinetto, afferrandolo per una manica sgarbatamente
farà la più grossa delle corbellerie, proprio da quello stupido che è

lo ricaccerà con una spinta verso la Madre
– allora vedrà che io prenderò il volo! Sissignore! Prenderò il volo! Il volo! E non mi par l'ora, creda, non mi par l'ora! Perché, dopo quello che è avvenuto di molto intimo tra me e lui

indicherà il Padre con un orribile ammiccamento
non posso più vedermi in questa compagnia, ad assistere allo strazio di quella madre per quel tomo là

indicherà il Figlio
– lo guardi! lo guardi! – indifferente, gelido lui, perché è il figlio legittimo, lui! pieno di sprezzo per me, per quello là,

indicherà il Giovinetto
per quella creaturina; **ché** siamo bastardi – ha capito? Bastardi.

Si avvicinerà alla Madre e l'abbraccerà.
E questa povera madre – lui – che è la madre comune di noi tutti – non la vuol riconoscere per madre anche sua – e la considera dall'alto in basso, lui, come madre soltanto di noi tre bastardi – vile!

Dirà tutto questo, rapidamente, con estrema eccitazione, e arrivata al «vile» finale, dopo aver gonfiato la voce sul «bastardi», lo pronunzierà piano, quasi sputandolo.
(Pirandello 1933: 38-39).

Le didascalie sono poste al centro della pagina per evidenziare la comunicazione non verbale (non indicata negli altri esempi, per facilitare il confronto):

LA FIGLIASTRA
Non è vero! (*Al Capocomico*) Non ci creda! Sa perché lo dice? Per quello lì (*indicherà il Figlio*) lo dice! Perché si macera, si strugge per la noncuranza di quel figlio lì, a cui vuol dare a intendere che, se lo abbandonò di due anni, fu perché (*indicherà il Padre*) la costrinse. (Pirandello 1925: 55).

LA FIGLIASTRA. Non è vero!
Al Capocomico:
Non ci creda! Sa perché lo dice? Per quello lì
Indicherà il Figlio
Lo dice! Perché si macera, si strugge per la noncuranza di quel figlio lì, a cui vuol dare a intendere che, se lo abbandonò di due anni, fu perché lui
Indicherà il Padre
la costrinse.
(Pirandello 1933: 42).

Invece, nell'edizione del 1933, la didascalia crea un mutamento nella recitazione del personaggio:

IL PADRE. È vera, signore. Fui io.
(Pirandello 1925: 56).

IL PADRE. È vera, signore. Fui io.
Pausa
(Pirandello 1933: 43).

Pirandello interviene, anche, nella grafia della parola *Dèmon* che risulta così correttamente accentata (v. il lemma riportato nel dizionario Tommaseo Bellini online):

L FIGLIO
(senza muoversi dal suo posto, freddo, piano, ironico).

IL FIGLIO
(senza muoversi dal suo posto, freddo, piano, ironico).

IL FIGLIO (senza muoversi dal suo posto, freddo, piano, ironico).

Sì, stiano a sentire che squarcio di filosofia, adesso! Parlerà loro del Démone dell'Esperimento.
(Pirandello 1925: 57).

Sì, stiano a sentire che squarcio di filosofia, adesso! Parlerà loro del Dèmon dell'Esperimento.
(Pirandello 1927: 51).

Sì, stiano a sentire che squarcio di filosofia, adesso! Parlerà loro del Dèmon dell'Esperimento.
(Pirandello 1933: 43).

La frase è più perentoria:

IL FIGLIO
(spezzante).
Frasì!
(Pirandello 1925: 57).

IL FIGLIO (spezzante). Frasi.
(Pirandello 1933: 43).

Ora si faccia attenzione alla variante dell'avverbio *giù* che diventa *già* – vedi l'esempio che appare qui di seguito - che indurrebbe a pensare al lavoro di sistemazione effettuato nell'edizione Bemporad 1927.

IL PADRE
[...]
(Al Capocomico *giù* nella sala)
[...].
(Pirandello 1925: 57).

IL PADRE
[...]
(Al Capocomico *già* nella sala)
[...].
(Pirandello 1927: 51).

IL PADRE
[...]
(Al Capocomico *già* nella sala) [...].
(Pirandello 1933: 43).

LA MADRE
(insorgendo)

Vergogna, figlia! vergogna!
(Pirandello 1925: 59).

LA MADRE
(insorgendo)

Vergogna, figlia! Vergogna!
(Pirandello 1927: 53).

Pirandello intende sottolineare il tono della frase ed enfatizzare il discorso:

IL PADRE. Il rimorso, non è vero; non l'ho acquietato in me soltanto con le parole.
(Pirandello 1925: 58).

IL PADRE. Il rimorso? Non è vero; non l'ho acquietato in me soltanto con le parole.
(Pirandello 1933: 44).

E ancora:

IL CAPOCOMICO

Ma io non **comprendo più nulla!**

(Pirandello 1925: 59).

IL CAPOCOMICO

Ma io non **comprendo più nulla!**

(Pirandello 1927: 53).

IL CAPOCOMICO

Io non **mi raccapezzo più.**

(Pirandello 1933: 45).

Nella variante indicata, dove era stata effettuata la soppressione di «ma» che introduce una frase avversativa - perché il drammaturgo non concepisce più il discorso come un susseguirsi di interventi, rivolti a diversi destinatari -. Pirandello pensa all'autonomia delle frasi rispetto all'interlocutore e ciò si desume con chiarezza dalla didascalia isolata in quel passaggio in cui in cui la ragazza intende rivolgere non solo al Padre, ma anche al Capocomico. Nell'esempio del testo dei *Sei personaggi* - di cui non troviamo indicata la data - il drammaturgo avrebbe voluto lasciare la frase del Capocomico sospesa con i tre puntini, ma poi cambia idea.

Nel testo del 1933 ricompare una battuta del 1921:

LA FIGLIASTRA

(di scatto)

Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena! La camera...qua la vetrina dei mantelli; là, il divano-letto; la specchiera; un paravento; e davanti la finestra, quel tavolino di mogano con la busta cilestrina delle cento lire. La vedo! Potrei prenderla! Ma lor signori si dovrebbero voltare: son quasi nuda! Non arrossisco più, perché arrossisce lui adesso! (*Indicherà il Padre*) Ma vi assicuro ch'era molto pallido, molto pallido, in quel momento! (*Al Capocomico*) Creda a me, signore! (Pirandello 1925: 59).

LA FIGLIASTRA

(di scatto)

Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena! La camera...qua la vetrina dei mantelli; là, il divano-letto; la specchiera; un paravento; e davanti la finestra, quel tavolino di mogano con la busta cilestrina delle cento lire. La vedo! Potrei prenderla! Ma lor signori si dovrebbero voltare: son quasi nuda! Non arrossisco più, perché arrossisce lui adesso! (*Indicherà il Padre*) Ma vi assicuro ch'era molto pallido, molto pallido, in quel momento! (*Al Capocomico*) Creda a me, signore! (Pirandello 1927: 53).

LA FIGLIASTRA

(di scatto).

Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena! La camera...qua la vetrina dei mantelli; là, il divano-letto; la specchiera; un paravento; e davanti la finestra, quel tavolino di mogano con la busta cilestrina delle cento lire. La vedo! Potrei prenderla! Ma lor signori si dovrebbero voltare: son quasi nuda! Non arrossisco più, perché arrossisce lui adesso! (*Indicherà il Padre*) Ma vi assicuro ch'era molto pallido, molto pallido, in quel momento! (*Al Capocomico*) Creda a me, signore! (Pirandello 1933: 45).

Pirandello interviene nella punteggiatura della battuta del Padre per dare un'intonazione diversa al periodo. In più, la frase avversativa è modificata:

IL PADRE

Non è vero! Io intesi di fare il loro bene – e anche il mio, sì, lo confesso! Signore, ero arrivato al punto che non potevo più dire parola all'uno all'altra, che subito non si scambiassero tra loro uno sguardo d'intelligenza! che l'una non cercasse subito gli occhi dell'altro per consigliarsi, come si dovesse prendere quella mia parola, per non farmi arrabbiare. **Ma bastava** questo, lei lo capisce, per tenermi in una rabbia continua in uno stato d'esasperazione intollerabile.
(Pirandello 1925: 63).

Successivamente Pirandello dà rilievo al «cambiamento» di idee del Padre per accentuare il *pathos* nel racconto affinché egli si prepari a leggere la cronaca della vita familiare con la Madre:

IL PADRE

Sissignore, anch'io – lo ammetto! E n'è seguito un gran male. Ma a fin di bene io lo feci – e più per lei, che per me: lo giuro! [...].
(Pirandello 1925: 65).

Lo scrittore siciliano decide di spezzettare la lunga battuta che contiene, pure, le indicazioni di scena del Padre affinché sia amplificata l'espressione «Infame! Infame!» per evidenziarle sul piano scenico.

IL PADRE

Infame! Infame! (*Subito, concitatamente, al Capocomico, in tono di spiegazione*) La mia casa, signore, andata via lei (*indicherà la Madre*), mi parve subito vuota. Era il mio incubo; ma me la riempiva! Solo, mi ritrovai per le stanze come una mosca senza capo. Quello lì (*indicherà il Figlio*) [...]

(Pirandello 1925: 66).

IL PADRE

Non è vero! Io intesi di fare il loro bene – e anche il mio, sì, lo confesso! Signore, ero arrivato al punto che non potevo più dire parola all'uno all'altra, che subito non si scambiassero tra loro uno sguardo d'intelligenza; che l'una non cercasse subito gli occhi dell'altro per consigliarsi, come si dovesse prendere quella mia parola, per non farmi arrabbiare. **Bastava** questo, lei lo capisce, per tenermi in una rabbia continua in uno stato d'esasperazione intollerabile.
(Pirandello 1933: 48).

IL PADRE

Sissignore, anch'io – lo ammetto! E n'è seguito un gran male. Ma a fin di bene io lo feci... e più per lei, che per me: lo giuro! [...].
(Pirandello 1933: 50).

IL PADRE.

Infame! Infame!

Subito, concitatamente, al Capocomico, in tono di spiegazione:

La mia casa, signore, andata via lei,

indicherà la Madre

mi parve subito vuota. Era il mio incubo; ma me la riempiva! Solo, mi ritrovai per le stanze come una mosca senza capo. Quello lì.

indicherà il Figlio

[...]

(Pirandello 1933: 51).

I punti di sospensione all'inizio della frase sono al posto del trattino e il punto interrogativo alla fine del periodo è traducibile con l'espressione: «perché quella miseria?»:

IL PADRE

(*subito, per non darle tempo di parlare*)

-- la miseria, signore! Ritorno qua, a mia insaputa.

Per la stolidaggine di lei (*Indicherà la Madre*)

[...]

(Pirandello 1925: 68).

IL PADRE (*subito, per non darle tempo di parlare*).

...la miseria, signore! Ritorno qua, a mia insaputa.

Per la stolidaggine di lei.

Indicherà la Madre

[...]

(Pirandello 1933: 52-53).

Nelle parole del Padre si lascia intendere altro. «Le dico, da un giorno all'altro...perché aveva trovato fuori non so che collocamento», mentre nella versione del 1925 si vede il trattino lungo che serviva a dividere la frase in due parti:

IL PADRE

E che è colpa mia, se quel brav'uomo vi portò via così (*Rivolgendosi al Direttore*): Le dico, da un giorno all'altro – perché aveva trovato fuori non so che collocamento. [...].

(Pirandello 1925: 69).

IL PADRE.

E che è colpa mia, se quel brav'uomo vi portò via così?

Rivolgendosi al Capocomico:

Le dico, da un giorno all'altro ... perché aveva trovato fuori non so che collocamento. [...].

(Pirandello 1933: 53).

Il drammaturgo sostituisce la lineetta con i puntini di sospensione per creare una pausa più lunga nella frase pronunciata dalla Figliastro: «...senza pregiudizio delle altre così così!». L'effetto è la sospensione che si riferisce a fatti impronunciabili nella seconda battuta della Madre: «mi dava lavoro perché aveva adocchiato mia figlia...»:

LA FIGLIASTRA.

Sarta fina, se lor signor lo vogliono sapere! Serve in apparenza le migliori signore, ma ha tutto disposto, poi, perché queste migliori signore servano viceversa a lei – senza pregiudizio delle altre così così!

(Pirandello 1925: 71).

LA FIGLIASTRA. Sarta fina, se lor signor lo vogliono sapere! Serve in apparenza le migliori signore, ma ha tutto disposto, poi, perché queste migliori signore servano viceversa a lei ... senza pregiudizio delle altre così così!

(Pirandello 1933: 55).

LA MADRE.

Mi crederà, signore, se le dico che non mi passò neppur lontanamente per il capo il sospetto che quella megera mi dava lavoro perché aveva adocchiato mia figlia?

(*Ibid.*).

LA MADRE. Mi crederà, signore, se le dico che non mi passò neppur lontanamente per il capo il sospetto che quella megera mi dava lavoro perché aveva adocchiato mia figlia ...

(*Ibid.*).

Nella battuta della Figliastro, l'introduzione del punto e virgola separa, ma non troppo, le ragioni dalle cause che l'hanno spinto a entrare con la Madre nella casa del patrigno:

LA FIGLIASTRA

[...]

È stato proprio per codesto suo contegno, se mi sono avvalsa di quella ragione ch'egli chiama «vile»: la ragione per cui entrai nella casa di lui con mia madre – che è anche sua madre – da padrona!

(Pirandello 1925: 74-75).

LA FIGLIASTRA

[...]

È stato proprio per codesto suo contegno, se mi sono avvalsa di quella ragione ch'egli chiama «vile»; la ragione per cui entrai nella casa di lui con mia madre – che è anche sua madre – da padrona!

(Pirandello 1933: 58).

Le correzioni di Pirandello autografe non mostrano un ripensamento tra l'edizione del 1927 e quella del 1933. Nel testo ricompare il Capocomico che però era ormai una figura distante dalla sua concezione di teatro di regia.

Il lavoro anche, anzi soprattutto teatrale, di Pirandello introduce in tutta evidenza ad una nuova concezione dello spettacolo e insieme anche del carattere testuale di un testo. Questo tema di una nuova concezione della scena era evidente anche agli stessi contemporanei. Venne in particolare affrontato nel Convegno della Fondazione Alessandro Volta, svoltosi a Roma dall'8 al 14 ottobre 1934, e significativamente presieduto da Pirandello. Il teatro – si disse – è «fatto per offrire uno spettacolo in cui l'opera d'arte, la creazione del poeta entri come uno dei tanti elementi in mano e al comando d'un regista, a pari dell'apparato scenico e del gioco delle luci e di quello degli attori, o se invece tutti questi elementi e l'opera unificatrice dello stesso regista, creatore responsabile soltanto dello spettacolo, non debbano essere adoperati a dar vita all'opera d'arte che tutti li comprende e senza la quale ciascuno per se stesso, sera per sera, non avrebbe ragion d'essere»¹³⁴⁶.

C'è una piena attenzione alla gestualità scenica dei personaggi:

IL PADRE

Amnesso! Amnesso! 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...
(*Additando la Madre al*

IL PADRE

Amnesso! Amnesso! 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...
(*Additando la Madre al*

IL PADRE. Amnesso! Amnesso! 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...

(*Additando la Madre al*

Capocomico:

Eccola, guardi: piange!

(Pirandello 1933: 60).

¹³⁴⁶ *Discorso D'Apertura al Convegno Volta sul Teatro Drammatico* tenuto dallo stesso Pirandello, Roma 8 ottobre 1934. Pirandello 1934: 1441.

**Direttore) – Eccola, guardi: Direttore) Eccola, guardi:
piange! piange!**
(Pirandello 1925: 76-77). (Pirandello 1927: 71).

Pirandello interviene sui *Sei personaggi* anche per favorire sia la lettura che la comprensione del testo:

IL PADRE (*sùbito additando anche lei al Capocomico*). E lei non può soffrirlo, si sa!

Tornando a riferirsi al Figlio:

- Dice che non c'entra, mentre è lui quasi il pernio dell'azione! Guardi quel ragazzo, che se ne sta sempre presso la madre, sbigottito, umiliato...

È così per causa di lui! Forse la situazione più penosa è la sua: si sente estraneo, più di tutti; e prova, poverino, una mortificazione angosciosa **di essere** accolto in casa – così per carità...

In confidenza:

Somiglia tutto al padre! Umile; non parla...
(Pirandello 1933: 60).

Ugualmente, lo scrittore interviene nella grafia delle parole che definiscono il ruolo degli attori:

[...] *Dai camerini, dalla porta e anche dalla sala ritorneranno sul palcoscenico gli Attori, il Direttore di scena, il Macchinista, il Suggestore, il Trovarobe, e, contemporaneamente, dal suo camerino il **Direttore-capocomico** coi Sei Personaggi. Spenti i lumi della sala, si rifarà sul palcoscenico la luce di prima.*
(Pirandello 1925: 84).

[...]

*Il **MACCHINISTA** correrà subito ad eseguire, e mentre il **CAPOCOMICO** s'intenderà col **DIRETTORE DI SCENA**, col **TROVAROBE**, col **SUGGERITORE** e con gli Attori intorno alla rappresentazione imminente, disporrà quel simulacro di scena indicata: due fiancate e un fondalino con la porta, a strisce rosa e oro.*
(Ibid.).

[...] *Dai camerini, dalla porta e anche dalla sala ritorneranno sul palcoscenico gli Attori, il Direttore di scena, il Macchinista, il Suggestore, il Trovarobe e, contemporaneamente, dal suo camerino il **Direttore-Capocomico** coi Sei Personaggi. Spenti i lumi della sala, si rifarà sul palcoscenico la luce di prima.*
(Pirandello 1933: 65).

[...]

*Il **Macchinista** correrà subito ad eseguire, e mentre il **Capocomico** s'intenderà col **Direttore di scena**, col **Trovarobe**, col **Suggestore** e con gli Attori intorno alla rappresentazione imminente, disporrà quel simulacro di scena indicata: due fiancate e un fondalino con la porta, a strisce rosa e oro.*
(Ibid.).

LA FIGLIASTRA.
E il paravento! Un paravento, mi raccomando: se non come faccio?
IL DIRETTORE DI SCENA.
Sissignora, ne abbiamo tanti, non dubiti.
(Pirandello 1925: 86).

[...]
LA FIGLIASTRA. E il paravento! Un paravento, mi raccomando: se no, come faccio?
IL DIRETTORE DI SCENA. Sissignore, paraventi ne abbiamo tanti, non dubiti.
(Pirandello 1933: 66).

L'intreccio, che risulta dalla scena, è scarso; si ritorna a riflettere più di una volta sullo stesso discorso prima attraverso il confronto tra Padre e Figliastro e poi con i tentativi della messa in scena grazie all'approvazione del Direttore-capocomico. Tutto il movimento è quasi affidato alle battute degli attori e all'intonazione di cui ho già parlato all'inizio. Il dialogo si svolge prima dell'inizio delle prove tra il Capocomico e il Servo di scena che mostrano l'inadeguatezza del teatro del passato. Al senso di arrendevolezza del regista al repertorio più facilmente "vendibile" al pubblico, Pirandello si dimostra contrario: [Suggeritore] «Non saprò suggerire; ma la stenografia...».

IL DIRETTORE DI SCENA.
Sissignore, penso io!

IL DIRETTORE DI SCENA correrà anche lui a eseguire e, mentre il **CAPOCOMICO** seguirà a parlare col **SUGGERITORE** e poi coi **PERSONAGGI** e gli **ATTORI**, farà trasportare i mobili indicati dai **servi** di scena e li disporrà come crederà più opportuno.

IL CAPOCOMICO
(al Suggeritore).

Lei, intanto, prenda posto. Guardi: questa è la traccia delle scene, atto per atto (gli porgerà alcuni fogli di carta). Ma bisogna che ora lei faccia una bravura.

IL SUGGERITORE
Stenografare?

IL CAPOCOMICO
(con lieta sorpresa):

Ah, benissimo! Conosce la stenografia?

IL SUGGERITORE
Un pochino, sissignore.

IL DIRETTORE DI SCENA.
Sissignore, penso io!

Il Direttore di scena correrà anche lui a eseguire e, mentre il **Capocomico** seguirà a parlare col **Suggeritore** e poi coi **Personaggi** e gli **Attori**, farà trasportare i mobili indicati dai **Servi** di scena e li disporrà come crederà più opportuno.

IL CAPOCOMICO (al Suggeritore).

Lei, intanto, prenda posto. Guardi: questa è la traccia delle scene, atto per atto.

Gli porgerà alcuni fogli di carta.

Ma bisogna che ora lei faccia una bravura.

IL SUGGERITORE.
Stenografare?

IL CAPOCOMICO (con lieta sorpresa). Ah, benissimo! Conosce la stenografia?

IL SUGGERITORE.
Non saprò suggerire; ma la stenografia...

IL CAPOCOMICO.

Ma allora di bene in meglio! (*Rivolgendosi a un Servo di scena*): Vada a prendere la carta nel mio camerino – molta, molta - quanta ne trova!

Il SERVO DI SCENA correrà, e ritornerà poco dopo con un bel fascio di carta, che porgerà al SUGGERITORE.

IL CAPOCOMICO

(*seguitando, al Suggestore*)

Segua le scene, man mano che saranno rappresentate, e cerchi di fissare le battute, almeno le più importanti. (*Poi rivolgendosi agli attori*): **Sgomberino, sgomberino**, signori! Ecco, si mettano da questa parte (*indicherà alla sua sinistra*) e stiano bene attenti! (Pirandello 1925: 87-88).

IL CAPOCOMICO.

Ma allora di bene in meglio!

Rivolgendosi a un Servo di scena:

Vada a prendere la carta nel mio camerino – molta, molta - quanta ne trova!

Il Servo di scena correrà, e ritornerà poco dopo con un bel fascio di carta, che porgerà al Suggestore.

IL CAPOCOMICO (*seguitando, al Suggestore*). Segua le scene, man mano che saranno rappresentate, e cerchi di fissare le battute, almeno le più importanti!

Poi, rivolgendosi agli Attori:

Sgomberino, signori! Ecco, si mettano da questa parte

indicherà alla sua sinistra

e stiano bene attenti!

(Pirandello 1933: 67-68).

Si pensi all'effetto di sospensione data dai tre puntini che si crea nella battuta del Capocomico. La variazione linguistica innesca delle suggestioni che sono chiarite dalla battuta della Prima Attrice.

LA FIGLIASTRA

Ma no, scusi, io non rido di lei.

IL CAPOCOMICO (*alla Figliastro*)

Dovrebbe sentirsi onorata d'esser **rappresentata da-**

LA PRIMA ATTRICE (*subito con sdegno*) - «quella lì!» (Pirandello 1925: 91).

LA FIGLIASTRA.

Ma no, scusi, io non rido di lei.

IL CAPOCOMICO (*alla Figliastro*). Dovrebbe sentirsi onorata d'essere **rappresentata da...**

LA PRIMA ATTRICE (*subito, con sdegno*). - «quella lì!» (Pirandello 1933: 71).

In questa parte della scena, il drammaturgo utilizza i punti di sospensione come se volesse definire il discorso al fine di indurre direttamente le parole del Padre, mentre invece adopera i tre punti nella seconda battuta quasi a delimitare un inciso visto che la frase della didascalia incomincia con la lettera minuscola: *tutti gli altri Attori rideranno*. Inoltre, nella didascalia del 1925 si assiste a un enunciato asindetico (*umile, mellifluo*) perché di solito l'ultimo enunciato è preceduto da *e*.

IL PADRE (*umile, mellifluo*)
Onoratissimo, signore! (*s'inchinerà*).
Ecco, penso che, per quanto il signore s'adoperi
con tutta la sua volontà e tutta la sua arte ad
accogliermi in sé... (*sì smarrirà*).

[...]

IL PADRE. Eh, dico, la rappresentazione che farà,
anche forzandosi col trucco a somigliarmi... - dico,
con quella statura... (*tutti gli attori rideranno*),
difficilmente potrà essere una rappresentazione di
me, com'io realmente sono. [...].
(Pirandello 1925: 93-94).

IL PADRE (*umile e mellifluo*). Onoratissimo,
signore,

S'inchinerà

Ecco, penso che, per quanto il signore s'adoperi
con tutta la sua volontà e tutta la sua arte ad
accogliermi in sé...

Si smarrirà.

[...]

IL PADRE. Eh, dico, la rappresentazione che
farà, anche forzandosi col trucco a somigliarmi...
- dico, con quella statura...

tutti gli altri Attori rideranno

difficilmente potrà essere una rappresentazione
di me, com'io realmente sono. [...].
(Pirandello 1933: 72).

Le varianti delle tre edizioni svelano, ancora una volta, l'interesse di Pirandello per il mondo della moda come ci attesta anche il romanzo *L'esclusa*:

LE ATTRICI
(*un po' sorprese, un po' ridendo, a coro*).

- Ma come?
- Perché?
- I nostri cappelli?
- Che dice?

IL DIRETTORE
Che vuol fare coi cappellini delle
signore? (*Gli Attori ridono*).
(Pirandello 1921: 79).

LE ATTRICI
(*un po' sorprese, un po' ridendo, a coro*).

- Ma come?
- Perché?
- I nostri cappelli?
- Che dice?

IL CAPOCOMICO
Che vuole fare coi cappellini
delle signore? (*Gli attori rideranno*).
(Pirandello 1925: 97).

LE ATTRICI (*un po' sorprese, un po' ridendo, a coro*).

- Che?
- I cappellini?
- Che dice?
- Perché
- Ah, guarda!

IL CAPOCOMICO. Che vuole
fare coi cappellini delle signore?
Gli attori rideranno.
(Pirandello 1933: 75).

Anche in questa parte del testo Pirandello interviene:

IL PADRE
Oh nulla, posarli per un
momento su questi attaccapanni.
E qualcuna dovrebbe essere così
gentile di levarsi anche il
mantello...

IL PADRE
Oh nulla, posarli per un
momento su questi
attaccapanni. E qualcuna
dovrebbe essere così gentile di
levarsi anche il mantello,

IL PADRE. Oh nulla, posarli per
un momento su questi
attaccapanni. E qualcuna
dovrebbe essere così gentile di
levarsi anche il mantello.

GLI ATTORI (c.s.).

- Oh guarda!
- Il mantello soltanto?
- Dev'essere matto!

GLI ATTORI
(c.s.)

- Oh guarda!
- Il mantello soltanto?
- Dev'essere matto!

GLI ATTORI (c.s.) – **Anche il mantello?**

- E poi?
 - Dev'essere matto?
- (Pirandello 1933: 75).

QUALCHE ATTRICE (c.s.)

- Ma perché?
 - Anche i mantelli?
- (Pirandello 1921: 79).

QUALCHE ATTRICE
(c.s.)

- Ma perché?
 - Anche i mantelli?
- (Pirandello 1925: 97).

In questa battuta la variazione testuale è quasi irrilevante, ma la centralità della didascalia svolge un ruolo preciso nelle indicazioni di regia:

MADAMA PACE. Ah, me voj, me voj – me sicuramente... (*escirà furiosa raccattando la parrucca e guardando fieramente gli Attori che applaudiranno sghignazzando*).
(Pirandello 1925: 106).

MADAMA PACE. Ah, me voj, me voj – me sicuramente...

Escirà furiosa raccattando la parrucca e guardando fieramente gli Attori che applaudiranno sghignazzando.
(Pirandello 1933: 82).

Lo stesso avviene in questo passaggio:

IL CAPOCOMICO
(*piano, in fretta, al Suggestore nella buca*)
E lei, attento, attento a scrivere, adesso!
(LA SCENA)

IL CAPOCOMICO (*piano, in fretta, al Suggestore nella buca*). E lei, attento, attento a scrivere, adesso!

LA SCENA

IL PADRE
(*avanzandosi con voce nuova*)
Buon giorno, signorina.
LA FIGLIASTRA
(*a capo chino, con contenuto ribrezzo*)
Buon giorno.
(Pirandello 1925: 107).

IL PADRE (*avanzandosi con voce nuova*). Buon giorno, signorina).

LA FIGLIASTRA (*a capo chino, con contenuto ribrezzo*). Buon giorno.
(Pirandello 1933: 83).

Eppure

IL CAPOCOMICO

Ma sì, non dia retta, per carità! Riprenda, riprenda, ché va benissimo! (*In attesa che l'Attor riprenda*) Dunque...

(Pirandello 1925: 114).

IL CAPOCOMICO. Ma sì, non dia retta, per carità! Riprenda, riprenda, ché va benissimo!

In attesa che l'Attor riprenda:

Dunque...
(Pirandello 1933: 89).

In più, il drammaturgo elimina il *sì* forse perché non necessario dal punto di vista concettuale e perché farebbe pensare ad una sovrabbondanza del linguaggio familiare:

IL PADRE
(*cercando d'interporsi*).
Sì, sissignore, è vero, è vero; ma la perdoni...
(Pirandello 1925: 118).

IL PADRE (*cercando d'interporsi*).
Sissignore, è vero, è vero; ma la perdoni...
(Pirandello 1933: 91).

E interviene anche dal punto di vista strettamente espressivo:

IL CAPOCOMICO. Ma questo, per forza! **Già gliel'ho detto!**

IL CAPOCOMICO. Ma questo, per forza! **Gliel'ho gi detto!**

IL PADRE
Sì, capisco, capisco -
(Pirandello 1925: 119).

IL PADRE. Sì, capisco, capisco...-
(Pirandello 1933: 92).

IL PADRE
(*con uno scatto, alzandosi*)
L'illusione? Ma per carità, non dicano l'illusione!
Non adoperino codeste parole, che per noi è particolarmente crudele!
(Pirandello 1925: 132).

IL PADRE (*con uno scatto, alzandosi*)
L'illusione? Per carità, non dicano l'illusione!
Non adoperiamo codeste parole, che per noi particolarmente crudele!
(Pirandello 1933: 103).

La battuta rappresenta l'epilogo del dramma perché i gesti e le parole non chiariscono la natura interiore del Padre. Ma la riflessione a teatro sulla vicenda familiare diventa un atto concreto dove la fantasia dell'autore si è trasformata plasticamente e scenicamente in segno di disprezzo e macabro scherzo dei personaggi. In tal senso, alla triste storia si aggiunge la scena finale della morte del ragazzo con la pistola. All'opposto, la scena che è interpretata dalla Bambina e dalla Figliastro in giardino è la rappresentazione dell'attaccamento alla vita. Ugualmente, la vita presenta le sue durezze come nella scena che richiama il travaglio della creazione cui il drammaturgo cerca di non cedere. Pirandello prende così atto che una volta caduta la maschera dell'ipocrita, si ha uno sdoppiamento tra il personaggio e l'attore. Il primo agisce nel dramma, mentre il secondo gli rimane estraneo nella sostanza. Per sua parte, il drammaturgo innalza la propria voce insieme a quella del coro, del pubblico in platea, con lo spettatore che è chiamato a giudicare le parole dei sei personaggi. L'identità nascosta del Padre consente di immaginare una storia diversa che ci porta lontano dal tragico. L'uscita di scena dei sei personaggi mette in crisi il senso di scrittura drammaturgica perché questi cerca di evidenziare il concetto di teatralizzazione della vita. Del resto, si agisce parlando visto che il personaggio è giudicato dallo spettatore mentre parla, anche quando è fermo nel palcoscenico

che rappresenta lo specchio della vita¹³⁴⁷. Ha osservato Taffon: «c'è da subito nel teatro pirandelliano, molti anni prima del paradigma postmoderno di società dello spettacolo, e indipendentemente dal tradizionale meccanismo del teatro nel teatro, la presenza del personaggio che è anche attore, o istrione, di se stesso, o spettatore degli altri»¹³⁴⁸.

IL PADRE. Non l'ha mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione. Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nell'azione, nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogno ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! [...].

(Pirandello 1925: 138).

IL PADRE. Non l'ha mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione. Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogno ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! [...].

(Pirandello 1933: 108).

L'atmosfera psicologica è chiara, perciò Pirandello definisce solo le espressioni del Figlio:

IL FIGLIO.

Nulla... Proprio per non fare una scena!

(Pirandello 1921: 139).

IL FIGLIO

(dopo un momento d'esitazione, cupo)

Nulla. Proprio per non fare una scena!

(Pirandello 1925: 153).

IL FIGLIO

(dopo un momento d'esitazione).

Nulla. Proprio per non fare una scena!

(Pirandello 1933: 121).

Il fondalino, essendo una tela, copre quasi tutta la scena costruita per le prove della commedia dei *Sei personaggi*. In genere, a teatro si trovano alcuni fondalini dipinti che venivano utilizzati dai capocomici per mettere in scena le opere d'ambientazione. Il teatro era diventato lo spazio per un nuovo spettacolo diverso dal repertorio che la Compagnia era solita mettere in scena. Sennonché il rinnovamento non era totale perché gli oggetti erano gli stessi che si potevano ritrovare in un teatro qualsiasi. Qui, Pirandello gioca con gli effetti della finzione e della realtà: gli oggetti non sono reali e spostano l'attenzione verso la ricerca degli effetti scenici del teatro verista o naturalista, mentre i personaggi sono nati dalla mente dell'autore:

Tutti, tranne il Capocomico e il Padre, rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro la tenda e vi resteranno un po' parlottando angosciosamente. Poi, da una parte e dall'altra di essa, rientreranno in scena gli Attori.

(Pirandello 1925: 155).

Tutti, tranne il Capocomico e il Padre, rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro il fondalino abbassato, che fa da cielo, e vi resteranno un po' parlottando angosciosamente. Poi, da una parte e dall'altra di esso, rientreranno in scena gli Attori.

(Pirandello 1933: 123).

¹³⁴⁷ Taffon 2005: 24–25.

¹³⁴⁸ Ivi, p. 25.

La variazione richiama il passaggio dalla Commedia dell'Arte al teatro del Sette-Ottocento in cui si utilizzavano delle costruzioni sceniche dipinte per creare una ambientazione:

IL PADRE.

[...] [*E scomparirà anche lui, disperatamente, dietro **la tenda***].

(Pirandello 1925: 156).

IL CAPOCOMICO.

[...] [*Subito, dietro **la tenda**, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei **PERSONAGGI**, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente, si spegnerà il riflettore dietro **la tenda**, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima*].

[...].

(Pirandello 1925: 156-157).

IL PADRE.

[...] [*E scomparirà anche lui, disperatamente, dietro **il fondalino***].

(Pirandello 1933: 123).

IL CAPOCOMICO.

[...] [*Subito, dietro **il fondalino**, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei **Personaggi**, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente, si spegnerà il riflettore dietro **il fondalino**, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima*].

[...].

(Pirandello 1933: 124).

Come il *fondalino* è un oggetto di scena che tende a sottolineare le convenzioni del teatro. La variante indica il tipo di scenografia utilizzata nell'Ottocento e ancora in voga nelle messe in scena nei primi anni del Novecento. Del resto, il Direttore-capocomico ricorda che le compagnie erano costrette a rappresentare le opere di Pirandello. La ragazza dice al regista che non deve alterare la storia, facendola diventare «un pasticcetto romantico sentimentale» forse temendo un eccesso di *pathos*. La scena iniziale è disadorna, allestita a rappresentare le prove di uno spettacolo. I sei si trovano in una situazione di partenza drammatica: giungono in un teatro salendo su un palcoscenico come luogo deputato, essendo la loro natura, la loro essenza, proprio quella di essere personaggi teatrali, e per di più rifiutati dall'autore Pirandello. Tutto sfuma davanti alla morte dei due bambini: non solo la possibilità di trovare un altro autore, ma diventare attori come desiderava il drammaturgo intenzionato a far vivere la commedia a teatro.

In sintesi, le varianti sin qui documentate investono essenzialmente le componenti dell'interpunzione e delle didascalie. Ciò conferma che la dinamica evolutiva del testo pirandelliano nei *Sei personaggi* trova il suo spazio nella pagina cartacea come ricaduta di ciò che è esperito sulle tavole del palcoscenico.

IV.19. Cronologia dei «Sei personaggi in cerca d'autore» in Italia, Londra, Parigi e in altri teatri¹³⁴⁹

1925

18-24; 28 maggio
 15-17; 28 giugno
 6-12 luglio
 19 -24; 30 settembre
 1; 4 ottobre
 10 ottobre
 12 ottobre
 12 ottobre
 15 ottobre
 17 ottobre
 18 ottobre
 19 ottobre
 23 ottobre
 25 ottobre
 27 ottobre
 30 ottobre
 31 ottobre
 1 novembre
 4 novembre
 7 novembre
 23 novembre
 28 novembre
 1 dicembre
 7; 14 dicembre
 15 dicembre
 22; 25 dicembre

TEATRO

Teatro Odescalchi
 New Oxford Theatre
 Théâtre Edouard VII
 Teatro Filodrammatici
 Teatro Politeama
 Stadttheater
 Teatro Comunale
 Stadttheater
 Städtische Bühnen
 Teatro Municipale
 Stadttheater
 Vereinigte Städtische
 Stadttheater
 Sächsischen Staatstheater
 Stadttheater Theater
 Städtische Bühnen
 Deutsches Theater
 Deutsches Schauspielhaus
 Stadttheater
 Stadttheater
 Politeama Duca di Genova
 Teatro Frascini
 Teatro Reinach
 Teatro Paganini
 Teatro Modena
 Teatro di Torino

CITTÁ

Roma
 Londra
 Parigi
 Milano
 Como
 Basilea
 Modena
 Berlino
 Francoforte S. Meno
 Piacenza
 Bonn
 Colonia
 Kassel
 Dresda
 Halle
 Magdeburgo
 Hannover
 Amburgo
 Brema
 Münster
 La Spezia
 Pavia
 Parma
 Genova
 Sampierdarena
 Torino

1926

5; 10 gennaio
 14; 17 gennaio
 20 gennaio
 27 gennaio
 9 febbraio
 24-26; 28 febbraio
 6-7;11; 21 marzo
 25 marzo
 5; 10-11 aprile
 1 maggio
 9 maggio
 13; 20 maggio
 23; 31 maggio
 1; 6; 30 giugno
 9; 10 luglio

TEATRO

Teatro Nuovo
 Teatro Garibaldi
 Teatro Verdi
 Teatro Sociale
 Teatro Sociale
 Arena del Sole
 Teatro Politeama
 Teatro Valle
 Teatro Filarmonici
 Teatro Verdi
 Teatro Politeama
 Teatro Politeama
 Teatro Nuovo
 Teatro Chiarella
 Teatro Alfieri

CITTÁ

Verona
 Padova
 Ferrara
 Brescia
 Varese
 Bologna
 Firenze
 Roma
 Milano
 Cremona
 Monza
 Como
 Bergamo
 Torino
 Asti

¹³⁴⁹ La cronologia degli spettacoli è stata realizzata utilizzando articoli del quotidiano conservate in biblioteche ed emeroteche, documenti d'Archivio dell'Istituto Pirandelliano di Roma e il volume *Pirandello capocomico* (cit.).

14 luglio	Politeama Duca di Genova	La Spezia
19; 30 luglio	Politeama livornese	Livorno
4-5; 12; 15 settembre	Teatro Margherita	Genova
15; 19 settembre	Politeama Nazionale	Firenze
1 ottobre	Politeama Marchetti Piccinini	Macerata
6 ottobre	Teatro delle Muse	Ancona
12 ottobre	Teatro Eleonora Duse	Pesaro
19 ottobre	Politeama	Rimini
31 ottobre	Teatro Garibaldi	Padova
1 novembre	Teatro Eretenio	Vicenza
4 novembre	Teatro Goldoni	Venezia
20 novembre	Teatro Sociale	Udine
2 dicembre	Teatro Verdi	Trieste
14 dicembre	Mestské Divadlo	Praga
18 dicembre	Theater in der Josefstadt	Vienna
20 dicembre	Városi Színház	Budapest
23 dicembre	Teatro Comunale Verdi	Fiume
28 dicembre	Teatro Verdi	Gorizia
30 dicembre	Teatro Sociale	Brescia
1927	TEATRO	CITTÁ ¹³⁵⁰
31 gennaio	Teatro Carignano	Torino
5-6; 11; 17; 21 aprile / 14; 20 maggio	Teatro Argentina	Roma
17-18; 26; 28-29 giugno / 4; 10; 13-14 luglio	Teatro Odeón	Buenos Aires
22; 24 luglio	Teatro Colón	Rosario
31 luglio	Teatro Rivier Indarte	Cordoba
10 agosto	Teatro Urquiza	Montevideo
29 agosto / 7 settembre	Teatro Municipale	San Paolo
9; 17 ottobre	Teatro Mercadante	Napoli
3 novembre	Teatro Biondo	Palermo
1 dicembre	Teatro Sociale	Canicattì
18 dicembre	Teatro Sangiorgi	Catania
1928	TEATRO	CITTÁ
3 gennaio	Teatro Comunale	Siracusa
28 gennaio	Politeama Giacosa	Napoli
13 febbraio	Teatro della Pergola	Firenze
15 febbraio	Teatro della Lizza	Siena
4; 19 marzo	Teatro Argentina	Roma
14 maggio	Teatro Garibaldi	Padova
19 maggio	Teatro Goldoni	Venezia
3 giugno	Teatro Puccini	Udine
9 giugno	Teatro Licinio	Pordenone
20 giugno	Teatro Ariosto	Reggio Emilia
23 giugno	Teatro Sociale	Rovigo
9 agosto	Teatro Politeama	Viareggio

¹³⁵⁰ Questa seconda parte della cronologia, non strettamente legata alla presente ricerca, è stata realizzata con i volumi: *Pirandello capocomico* (cit.) e *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani* di Venezia del 1967.

IV.20. Teatrografia

PERSONAGGI ¹³⁵¹	1925 ¹³⁵²	1926 ¹³⁵³	1927	1928
Il Padre	Lamberto Picasso	Camillo Pilotto ¹³⁵⁴	Lamberto Picasso	Lamberto Picasso
La Madre	Jone Frigerio	Amelia Chellini	Gilda Marchiò	Gilda Marchiò
La Figliastra	Marta Abba	Marta Abba	Marta Abba	Marta Abba
Il Figlio	Gino Cervi	Ezio Bacchelli	Rodolfo Martini	Rodolfo Martini
Il Giovanetto	Umberto Ferrari	Silvana Di Sangiorgio	Rina Franchetti	Rina Franchetti
La Bambina		N. Cantini		
Madama Pace	Gina Graziosi	Gina Graziosi	Gin Graziosi	Gina Graziosi
ATTORI				
Il Direttore-capocomico	Egisto Olivieri	Alessandro Ruffini	Arnaldo Martelli	Arnaldo Martelli
La Prima Attrice	Jone Morino	Elena Pantano	Lina Paoli Verdiani	Tina Abba
Il Primo Attore	Arnaldo Montecchi	Guido Riva	Flavio Diaz	Flavia Diaz
La Seconda donna	Dady De Giorgi	Benilde Bacchelli	Ely D'Ardenza	Letizia Carrara
L'Attrice giovane	Maria Morino	Eva Magni	Tiziana Maloberti	Maria Zanolì
L'Attore giovane	Mario Bettini	Ezio Rossi	Emanuele Santini	Emanuele Santini
Il Direttore di scena	Aristide Frigerio	Ettore Laderchi	Alfio Cerù	Arnaldo Bonamano
Il Trovarobe	Bruno Bedini	Giuseppe Merletti	Giuseppe Merletti	Giuseppe Merletti
Il Macchinista	Gastone Barontini	Bruno Bedini	Dino Tei	Dino Tei
Il Segretario del capocomico	Luigi Moneta	Emanuela Santini	Francesco Gennaro	Giovanni Acquarone
Altri attori, Apparatori, Servi di scena				

¹³⁵¹ La teatrografia è stata realizzata utilizzando articoli del quotidiano conservate in biblioteche ed emeroteche, il volume *Pirandello capocomico* (cit.), la rivista «Arile», 3, gennaio–giugno del 2012, Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori, 1993.

¹³⁵² Nelle rappresentazioni in Germani la Morino venne sostituita da Silvana Di Sangiorgio, mentre il ruolo del Trovarobe è ricoperto da Arnaldo Saliola. Ritroviamo la stessa disposizione nelle ad Amburgo, Deutsches e Schauspielhaus.

¹³⁵³ Altre informazioni sulla variazione degli attori si ricavano dalla monografia di d'Amico e Tinterri, *Pirandello Capocomico* (cit.).

Per la tournée all'etero (Praga, Mestské Divadlo): N. Cantini, Eva Magni, Ezio Laderchi e Emanuele Santini saranno sostituiti con Magherita Bedini, Emanuele Santini, Guido Salvini, Gino Magnanini e Didaco Chellini. Sia nella locandina del Teatro Mestské Divadlo di Praga che del Teatro del Városi Színház di Budapest non compare il nome di Giuseppe Meletti (Trovarobe).

¹³⁵⁴ Si deve ricordare anche la presenza di Uberto Palmarina che esce di scena nel novembre del 1926 prima delle rappresentazioni al Teatro Verdi di Trieste (v. Appendice 139; 162).

CAPITOLO V

Ancora sui “*Sei personaggi*” in scena prima e dopo la guerra

V.1. *Uno sguardo al teatro e ai nuovi media (riviste, radio e tv)*

I *Sei personaggi* hanno rappresentato nel panorama teatrale italiano e internazionale la voce del cambiamento grazie al gioco tra finzione e realtà. Il solo palcoscenico appariva ormai uno spazio inadeguato per interpretare opere di teatro; perciò registi e attori si sono posti in contrasto con la tradizione pirandelliana pur nel confronto con il mondo dell'arte. Nel 1935, Italo Buttafava osserva nella rivista «Controcorrente» che Mussolini aveva intuito il problema del coinvolgimento del pubblico perché «bisogna preparare il teatro di massa, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone»¹³⁵⁵. Per discutere questo ordine del giorno furono convocate a Roma le maggiori personalità del mondo teatrale. Un'alternativa agli spettacoli di massa furono i Carri di Tespi ispirati al modello francese socialista del Théâtre National Populaire del Trocadéro diretto da Firmin Gémier¹³⁵⁶. Benito Mussolini, il 28 maggio del 1934, in una riunione della S.I.A.E., sostenne con forza l'idea di un teatro aperto a tutti. Analogamente alle esperienze della Rivoluzione russa, lo Stato fondò teatri per ventimila persone. La sperimentazione incominciò con Alessandro Blasetti che diresse nel parco delle Cascine a Firenze *I8BL*, scritto da otto giovani autori¹³⁵⁷. Il lavoro fu però stroncato da Silvio d'Amico che lo definì un mostruoso dramma di massa¹³⁵⁸.

Nella *Storia della letteratura italiana: Il Novecento*, Siro Ferrone e Teresa Megale osservano che «con i Carri di Tespi, il Teatro venne forzatamente portato verso il pubblico di massa: gli spettatori vi dovettero partecipare con lo stesso grado di passività con cui erano costretti ad assistere alle parate militari. Iniziative analoghe a quella dei Carri furono l'istituzione nel 1936, durante la campagna etiopica, del Sabato teatrale, e nel 1938 dell'Estate teatrale»¹³⁵⁹. Nei confronti delle iniziative sporadiche, a volte quasi inefficaci, Silvio d'Amico polemizza, sostenendo che «non bisogna “andare verso” il popolo soltanto un giorno della settimana; bisogna andarci tutti i giorni. Il “sabato teatrale” è la riprova di ciò che, sulle colonne di questo giornale [«Tribuna»] è stato detto infinite volte: che, cioè, se il Teatro vuol vivere, deve smetterla di rivolgersi a cinquanta o centomila persone in tutta Italia – dodicimila a Milano, otto o diecimila a Roma, il resto nelle altre città –, deve cercarsi un pubblico nuovo, di milioni di spettatori. E questo, in un paese laborioso ma non ricco come il nostro, si ottiene in un modo solo: abbassando i prezzi»¹³⁶⁰. La strategia di promozione del teatro di massa passò

¹³⁵⁵ Buttafava 1935: 6.

¹³⁵⁶ Ferrone, Megale 2000: 1397.

¹³⁵⁷ *Ibidem*.

¹³⁵⁸ D'Amico 1945: 67.

¹³⁵⁹ Ferrone, Megale 2000: 1398.

¹³⁶⁰ Ivi, p. 163.

anche attraverso la radio sostenuta intorno agli anni Trenta dall'EIAR. In «Comoedia» del maggio-giugno 1931, Jack Mc Ampherson osserva che uno spettacolo di radioteatro deve «presentare la rapida successione di scene e di ambienti diversi che presenta il cinematografo, e condurre con la stessa rapidità, senza mai presentare tempi d'arresto, allo scioglimento finale. Non è vero che l'azione sia sempre fisica: noi possiamo usufruire di grandi, enormi riserve di azione mentale e psicologica, come dimostra grande parte del teatro moderno da Shakespeare a Pirandello, a Rosso di San Secondo. E quest'azione mentale e psicologica ha forza sufficiente per avvicinare il pubblico»¹³⁶¹. Da un lato la promozione del teatro per radio contrastava il decadimento della scenografia – viste le divergenze di idee tra l'arte del passato e le avanguardie in epoca fascista - dall'altro lato distruggeva la dimensione dello «spazio» e del «tempo» in palcoscenico tipica della messa in scena. Tuttavia, i programmi di radioteatro consentivano di rivitalizzare la drammaturgia del passato e fare conoscere la nuova scrittura. Nel 1934, Enzo Ferrieri scrive in «Comoedia» che trova «nella radio la sua più incredibile massa corale. Ma per questa strada, ha ragione Silvio d'Amico, tutto diventa teatro»¹³⁶². Dall'altro lato, tra il 1933 e il 1934 le opere di Pirandello erano minacciate dal santo Uffizio di essere poste nell'*Index librorum prohibitorum*, opinione che però non venne condivisa nei diversi ambienti cattolici. All'accusa di immoralità del cardinale Pietro Gasparri e all'integralismo di Luigi Gedda, rappresentanti dell'Azione cattolica, si opposero Silvio D'Amico e mons. Montini, il futuro Paolo VI, deplorando le critiche e le ostilità alla *Favola del figlio cambiato*¹³⁶³. Le occasioni di turbamento dei cattolici si manifestarono anche per l'alterazione dei valori della famiglia in *Pensaci, Giacomino!*, per la libertà sessuale in *Liolà*, per l'erotismo ne *L'uomo, la bestia e la virtù* e infine per i temi religiosi, come la resurrezione, in *Lazzaro*¹³⁶⁴. Così la *Favola del figlio cambiato*, musicata da Malipiero, rappresentata al Teatro dell'Opera di Roma il 24 marzo 1934 cadde al primo spettacolo¹³⁶⁵. Davanti a tanta ostilità, Mussolini, che sedeva tra gli invitati a teatro, si allontanò nel corso della serata per non confliggere con la posizione dei cattolici più radicali. Con i Patti Lateranensi del 1929, il Duce si era impegnato a impedire che vi fossero - in particolare a Roma - manifestazioni in contrasto con il carattere sacro della capitale. Perciò, davanti a questa situazione, il Vaticano pretese

¹³⁶¹ MC Ampherson 1931: 18.

¹³⁶² Ferrieri 1934: 31.

¹³⁶³ Providenti 1999: 28.

¹³⁶⁴ Ivi, p. 27.

¹³⁶⁵ *Ibidem*.

l'applicazione della norma nel giugno del 1930 in occasione della rappresentazione della *Figlia di Jorio* allestita in una piazza pubblica¹³⁶⁶.

La posizione politica di Pirandello sembrava comunque compromessa rispetto al Fascismo da diversi anni. L'interpretazione che Adriano Tilgher aveva dato della politica di Mussolini avvicinava il drammaturgo al pensiero fascista: «Sotto i nostri occhi abbiamo visto in Italia, nell'improvviso venir meno dell'autorità statale sotto l'assalto proletario, insorgere il moto fascista, proclamare che lo Stato non è, ma di volta in volta *si fa* da quelli che credono in esso e lo vogliono e quale essi lo credono e lo vogliono. Il *Fascismo* non è che l'assoluto attivismo trapiantato nel terreno della politica. Questo punto di vista – nuova prova dell'unità assoluta di ciascuna Cultura – trova sua espressione attuale nell'arte di Luigi Pirandello, il poeta ancora in parte inespresso ma possente e geniale del relativismo assoluto, che ha portato sul teatro il dramma dell'incomunicabilità degli spiriti, che di quello è conseguenza ineluttabile»¹³⁶⁷. Le teorie di Tilgher incontrarono il favore del Duce che approvò quanto asserito perché Pirandello appariva una interpretazione adeguata del pensiero «politico contemporaneo»¹³⁶⁸. L'inclinazione di Pirandello per l'ideologia fascista venne accompagnata da diverse occasioni professionali che ebbero esito positivo nella collaborazione a riviste e giornali come «L'Idea Nazionale»¹³⁶⁹, organo di informazione nazionale fascista, «Il Fronte interno», numero unico della rivista «Friuli» dedicato ai profughi della disfatta di Caporetto (a questo fascicolo parteciparono il Nostro, Alfredo Panzini e Dario Niccodemi¹³⁷⁰) e infine «La preparazione», periodico nato durante la conquista della Libia. Pirandello dopo aver collaborato con la rivista «La Ruota» manifestò le sue idee irredentiste con Anton Giulio Bragaglia che animava la rivista «Cronache d'Attualità»¹³⁷¹. L'attività giornalistica nelle riviste fasciste si aggiunge in lui ai diversi lavori editoriali offerti al «Corriere della sera», a «La lettura», a «Noi e il mondo», a «L'illustrazione italiana» e infine alla «Nuova antologia».

Nella monografia *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia: documenti inediti negli archivi italiani* del 1974, Alberto Cesare Alberti commenta la situazione politico-culturale di quegli anni osservando: «disgraziatamente infondata convinzione del regista – ma anche di altri intellettuali, ad esempio Pirandello – era che i governanti dovessero necessariamente assumere uno spassionato atteggiamento paternalistico nei riguardi delle arti ed ancor più nei confronti

¹³⁶⁶ *Ibidem*.

¹³⁶⁷ Tilgher 1921 (1): 66–67.

¹³⁶⁸ Gentile 1996: 297.

¹³⁶⁹ La dichiarazione di Pirandello è stata pubblicata nel giornale il 28 ottobre 1923.

¹³⁷⁰ Staderini 1995: 178–179.

¹³⁷¹ Alberti 1974: XXII.

degli artisti»¹³⁷². Infatti, Pirandello aveva creduto nel sostegno economico di un Teatro Stabile nazionale da parte di Mussolini che potesse rappresentare una nuova figura capace di cambiare positivamente la situazione italiana. Oggi, si è più inclini a credere che lo scrittore siciliano avesse visto in Mussolini un «costruttore di cose» e non di parole, per utilizzare una celebre espressione del discorso per gli ottant'anni di Giovanni Verga¹³⁷³. Ma la politica non ricambia le promesse iniziali per lui fondamentali per la rinascita del teatro, così lo scrittore abbandona l'Italia nel 1928, soggiornando un periodo in Germania.

Nel Convegno «Volta» – incontro internazionale organizzato dall'Accademia d'Italia a Roma nell'ottobre del 1934 – si discusse la situazione del teatro italiano ed europeo. All'assise parteciparono Pirandello, Craig, Maeterlinck e Marinetti che si confrontarono sulle nuove idee di teatro non relegate ad ambiti ristretti come era avvenuto per il teatro sperimentale e d'avanguardia¹³⁷⁴. In quella occasione, anche d'Amico intervenne, illustrando le sue teorie per la creazione di un nuovo teatro. Il critico espose la sua opinione sulla promozione della cultura teatrale all'estero grazie al lavoro degli attori italiani. «La Duse, anch'essa come e più che la Ristori – secondo il motto celebre di Camillo Cavour – [era] ambasciatrice dell'arte italiana»¹³⁷⁵. Il sostegno del Teatro è un altro tema affrontato da d'Amico, condiviso da Pirandello durante gli anni delle tournées con la Compagnia d'Arte. Silvio d'Amico si schierò in difesa della «libertà della Scena; non solo vennero fieramente avversate le idee, che Mussolini aveva male assorbito dal bolscevismo, sul teatro per ventimila, e simili; ma alle stamburate di Marinetti guerrafondaio per un teatro celebratore della “estetica della guerra” furono nettamente opposte, non soltanto da stranieri, parole d'umano e cristiano amore fra i popoli»¹³⁷⁶. Silvio d'Amico pubblica, tra il 1932 e 1939, alcuni articoli in difesa della sopravvivenza del «teatro impegnato» raccolti dallo stesso autore nel volume *Il Teatro non deve morire* nel 1945 in cui evidenzia il problema delle disponibilità dei teatri a ospitare per diverse serate la stessa opera in apertura della stagione. Il teatro non superava le difficoltà, arrivando «a ventimila persone in venti repliche»¹³⁷⁷. Le attività dello spettacolo, dunque, dovevano rivolgersi alle masse¹³⁷⁸. Sempre d'Amico pensa che si debba anche sostenere il teatro con

¹³⁷² *Ibidem*.

¹³⁷³ Una sintesi attendibile dei rapporti tra Verga e Pirandello è presente nel saggio di Massimo Onofri, *Pirandello, Verga e d'Annunzio*, in *La modernità infelice*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003, pp. 31–42.

¹³⁷⁴ Providenti 1999: 1398.

¹³⁷⁵ D'Amico 1945: 179.

¹³⁷⁶ *Ivi*, p. 66.

¹³⁷⁷ *Ivi*, p. 158.

¹³⁷⁸ *Ibidem*.

«molte repliche che, all'estero, rendono possibili sia la preparazione dello spettacolo, sia il suo sfruttamento»¹³⁷⁹.

Un cambio di tendenza è rappresentato dalle opere di Ugo Betti che diede alle scene *Frana allo scalo nord* (1936) diretto da Gerardo Guerrieri e *Vento notturno* (1941) con la regia di Orazio Costa. «Fu proprio questo regista – scrivono Siro Ferrone e Teresa Megale nell'antologia critica sul “Novecento” - l'elemento di mediazione fra il pensiero critico di d'Amico e la drammaturgia contemporanea di matrice cattolica»¹³⁸⁰.

Anche le riviste fasciste del GUF tra gli anni 1939 e 1943 furono per molti giovani il luogo di rifugio per il rinnovamento della scena. Il desiderio di cambiamento si era manifestato nelle riviste fasciste che proponevano una prima forma organizzata di struttura stabile del teatro. «C'è da dire, - scrive Fabrizio Pompei - che fin da subito, per Grassi e Strehler, era chiaro che il teatro rappresentava il loro scopo di vita, non un semplice passatempo: era un luogo di libertà, uno spazio di speranza, un baluardo da cui poter osservare la realtà storica che li circondava, capace di dare un po' di confronto»¹³⁸¹. Dalle firme degli articoli si evince che il teatro era diventato sempre più importante. Infatti, si trovano articoli firmati da Filippo De Pisis, bozzetti di Gino Severini e contributi di Giorgio Strehler e di Paolo Grassi.

Luciano Centazzo pubblica un articolo dal titolo *Il teatro di ieri e di oggi* nella «Via Consolare» del 1939 e riporta l'attenzione sulle intenzioni della direzione del teatro di non rappresentare più Eschilo e Shakespeare, ma nemmeno si tirano più le monetine a Pirandello¹³⁸² come era avvenuto il 9 maggio del 1921 al Teatro Valle per i *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nel 1940, Achille Bovoli in «Via Consolare» sostiene l'importanza della fondazione di un Teatro di Stato per affrontare il cambiamento¹³⁸³. Paolo Grassi, che pubblica un articolo nel numero di marzo del 1940 nella stessa rivista, discute le ragioni di un nuovo repertorio che si distanzi dal teatro romantico abitualmente dominante in Italia¹³⁸⁴. Nel 1943, la rivista «Le Arti» pubblica un articolo firmato da Marino Lazzari in cui illustra la politica culturale e artistica del regime. La sperimentazione della scenografia nei *Sei personaggi* mostra una differenza di idee tra Mussolini e Pirandello nonostante il Nostro fosse anche pittore e critico d'arte. Nell'ambiente delle avanguardie l'attenzione si sposta verso la contemporaneità¹³⁸⁵. Viceversa,

¹³⁷⁹ Ivi, p. 161.

¹³⁸⁰ Ivi, p.1401.

¹³⁸¹ Pompei 2020: 32.

¹³⁸² Centazzo 1939: 21.

¹³⁸³ Bovoli 1940: 25.

¹³⁸⁴ Grassi 1940: 21.

¹³⁸⁵ Lazzari 1943: 191–192.

Silvio d'Amico sostenne che il rinnovamento era legato prima di tutto alla parola di cui l'attore o il teatro più in generale si dovevano servire. In più, in quei decenni, la scena italiana era afflitta anche da una serie di problemi economici che aggravarono le difficili condizioni di sopravvivenza delle compagnie.

La rivista «Controcorrente» presenta negli anni '40 alcuni articoli in difesa del teatro che si stava avvicinando al mercato di massa. Gli scarsi introiti contrassegnavano la continuità delle stagioni teatrali che si concentravano a Roma e Milano e in qualche città più piccola. Nella provincia italiana, al pubblico vennero offerti, ma solo in alcune occasioni, gli spettacoli raffinati e di qualità che soddisfacevano il gusto degli spettatori e della critica. In questo clima, si avviarono le prime imprese degli stabili italiani d'arte¹³⁸⁶. Anche i *Sei personaggi*, dunque, risentirono di questa difficile situazione. Le sperimentazioni teatrali subivano la situazione politica o economica del paese nonostante la richiesta del pubblico di un nuovo repertorio che portasse conforto e speranza¹³⁸⁷.

Nel 1941 al Teatro Odeon di Milano, Guido Salvini rappresenta i *Sei personaggi* «in un momento - scrive Corrado Alvaro - in cui il pubblico nostro appare attratto dalla forme più autentiche del teatro»¹³⁸⁸. La drammaturgia di Pirandello era ancora viva e il pubblico che considerava l'opera pirandelliana attuale ormai non si stupiva più delle affermazioni del Padre o della Figliastro che a volte sembravano quasi ingenue.

Orazio Costa lavorò, per realizzare l'allestimento dei *Sei personaggi*, con Stefano Pirandello allo scopo di ricostruire criticamente il testo del 1921. Il giovane regista tentò di ritornare all'edizione originaria per dimostrare che la critica teatrale e la ricerca del consenso del pubblico da parte di Pirandello avevano modificato la natura dei personaggi¹³⁸⁹. Ad es., nel lavoro filologico e registico, erano state prese in considerazione le variazioni del testo in lingua inglese di Storer, volendo riportare in scena l'esuberanza della Figliastro che cantava e ballava per provocare il Padre.

In ogni caso, viste le esperienze anche successive a quelle di Costa, il lavoro di messa in scena richiedeva una rielaborazione del repertorio pirandelliano riferibile ai *Sei personaggi*. Il critico Roberto Campa, in «Vivere» del 1946, rimase stordito dalle scelte scenografiche di Costa che rimarcavano il rapporto tra finzione e realtà con l'introduzione di un secondo sipario

¹³⁸⁶ D'Amico 1960: 350.

¹³⁸⁷ «L'articolo è stato scritto sulle informazioni fornite da William Govoni che potrebbe recare benissimo la firma stessa di Silvio d'Amico». Govoni 1939: 11.

¹³⁸⁸ Alvaro 1942.

¹³⁸⁹ Bonavita 2015: 66–67.

che simulasse l'ambiente teatrale¹³⁹⁰. Lo spettacolo al Teatro Quirino di Roma nel 1946 gli sembrò molto discutibile sia per le ragioni della scelta di un «sipario rosso scuro del teatro» e uno blu che si aprivano «su una platea vuota riconosciuta sullo sfondo della scena», sia per l'intento di forzare il testo con un viraggio orientato verso i linguaggi visivi come il cinema.

La critica del dopoguerra però non riconobbe più ai *Sei personaggi* una chiave simbolica visto che il drammaturgo stesso aveva più di una volta rigettato l'idea di un teatro di simboli in questa fase della sua produzione. Nella sua regia Orazio Costa risente probabilmente del dramma dell'ultima stagione pirandelliana o, meglio, del teatro dei miti dove l'arte scenica si dirige verso concetti astratti esposti in palcoscenico attraverso immagini universali come il tema della poesia ne *I giganti della montagna*.

Al *Festival di Venezia della prosa teatrale* del 1948, gli intenti di ricerca si mossero comunque in direzione del rinnovamento del linguaggio scenico. Gli obiettivi di Costa erano di trasformare un'opera classica in una commedia di costume grazie anche alla collaborazione della sorella Valeria e del fratello Tullio per i bozzetti. La messa in scena rientrava tra le rappresentazioni storiche del dramma pirandelliano: il regista utilizzò i costumi degli anni Venti per i sei personaggi mentre per gli abiti della compagnia adottò un vestimentario della Prima guerra mondiale¹³⁹¹. Nella stampa locale veneziana, il 19 settembre del 1948, si riporta la notizia che «la regia ha fatto indossare agli “attori” dei costumi del 1910 e ai “personaggi” dei costumi del 1920. [...] A parte i vantaggi spettacolari offerti dai costumi, la soluzione - si sostiene - non pare arbitraria, ma, viceversa, chiarificatrice»¹³⁹².

Nell'impostazione del regista emerge la spaccatura tra il teatro stanco del passato e i tentativi di rinnovamento dell'opera pirandelliana attraverso la regia. I personaggi indossano abiti che raccontano la loro dolorosa storia che si unisce alle tremende esperienze della guerra da poco conclusa¹³⁹³. Ora i sei personaggi «esistono nel sottosuolo della storia d'un'epoca, saranno l'avvenire, ma non sono accettati, riconosciuti, ammessi dalla società di quell'epoca»¹³⁹⁴. La loro libertà di personaggi viene raggiunta rompendo l'incantesimo dell'«illusione di essere importanti» quando si presentano al Direttore. Poi il lavoro scenico di Costa, che aveva tentato di fare emergere il conflitto tra realtà e finzione in chiave moderna,

¹³⁹⁰ Campa 1946.

¹³⁹¹ Lorch 2005: 98.

¹³⁹² Savio 1948 – Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

¹³⁹³ Si ricorda che la Figliastro canta e balla nella prima parte una canzone del 1918 di Dave Stamper ridotta qualche tempo dopo da Francis Salambert.

¹³⁹⁴ Catalogo del *Festival internazionale del teatro della Biennale di Venezia, 2 settembre–1 ottobre 1948*, p. 9.

convinse Giorgio Strehler quando lavorando al testo pensò di sviluppare questa scelta, dando maggiore rilievo alla spaccatura esistente tra il «dramma della realtà» e «la finzione, la convenzione, il gioco» degli attori¹³⁹⁵. La prima ipotesi di ricerca del regista triestino provenne dunque dalle suggestioni di Costa che aveva interpretato e forse forzato il testo, vedendo nei *Sei personaggi* esseri «umani e viventi»¹³⁹⁶.

Nello spettacolo *I giganti della montagna* realizzato da Strehler nel 1947 i recensori avevano già notato l'abilità del regista ad allestire in un palcoscenico piccolo, per l'appunto del Piccolo Teatro di Milano, un'opera che avrebbe richiesto una spazialità più ampia. In ogni caso, le sue capacità di interprete pirandelliano risultano confermate con la tournée a Parigi al Théâtre Marigny (v. Appendice 236).

Vero è che Strehler è stato in grado di adattare il testo pirandelliano alla modernità e dirigere gli attori senza che ci fosse un disequilibrio tra spazio scenico e interpreti. In questa impresa, egli ritorna a pensare alle esperienze dell'avanguardia da cui si era mosso nei suoi primi lavori, cercando la «diversità» rispetto agli altri allestimenti degli anni '40 e '50¹³⁹⁷. Comunque, nella rivista universitaria di Novara «Posizione» del 10 gennaio 1943, il futuro grande regista espose le sue idee sulla metafora de *I giganti della montagna* che rappresentano il conflitto tra la civiltà e la tecnologia¹³⁹⁸. «È stato detto che nei *Giganti della montagna* la porta tra l'umano e l'invisibile si sia aperta e che il “metafisico” trovi finalmente il suo libero gioco, cercato attraverso tutte le “maschere” e altrove rimasto soltanto accenno. Non diremo poiché non sapremo che ritrovare allora la scontatissima commedia dell'incomprensione umana. Due mondi si sono riconosciuti, si son posti di fronte, per qualche istante è sembrato che potessero fondersi, contenendosi l'uno nell'altro, ma alla fine il muro che separa vita ed infinito, se pure intaccato ha resistito, il confine non è stato nemmeno questa volta superato. I miracoli, le luci, le apparizioni, le sublimi invenzioni dell'Arte restano chiuse nei muri della villa e Cotrone deve deporre il suo mantello di infinito, come Prospero la sua bacchetta magica per essere “uomo” ... L'Arte è morte, il poeta uomo “vivo”. Per potersi aggrappare a questo infinito di voci, per “esserci” in questa atmosfera insostituibile, bisogna decadere dalla Vita come Cotrone o essere schiantati e finire. Come Ilse. A conclusione della sua avventura terrena, Pirandello ci ha lasciato questa desolata certezza»¹³⁹⁹.

¹³⁹⁵ Note di regia – Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Saponare, Torsello 2012: 15–16.

¹³⁹⁶ Bentoglio 2002: 66.

¹³⁹⁷ Meldolesi 1987: 112.

¹³⁹⁸ Strehler 1943: 37.

¹³⁹⁹ *Ibidem*.

Il ricordo delle tournées della Compagnia d'Arte in Italia e all'estero era presente tra la gente di teatro¹⁴⁰⁰ che conosceva il lavoro del drammaturgo siciliano. Anche Strehler tiene in conto l'impegno capocomicale di Pirandello che, assistendo alle rappresentazioni delle sue opere, accoglieva punti e suggestioni della critica e degli attori per definire la recitazione e la regia di commedie e tragedie. Un breve articolo del quotidiano «Sole 24 ore» del 15 aprile 1953 mostra entusiasmo per il lavoro degli attori della compagnia del Piccolo in Francia. La recensione non considera però alcuni aspetti moderni del teatro come la regia e l'illuminotecnica riferendosi solo all'attività attoriale; tuttavia, definisce «mirabile» la messa in scena di questa edizione dei *Sei personaggi*¹⁴⁰¹. Gli articoli della critica francese sono tutti propensi a riconoscere il carattere innovativo della rappresentazione di Strehler perché, in Francia, l'idea di Pirandello era ancora legata alle regie di Georges Pitoëff alla Comédie Française.

Il programma radiofonico *Voci dal mondo. Settimana di attualità internazionale del Giornale Radio Rai* trasmette, il 15 marzo del 1953, un proprio servizio dal titolo “*Sei personaggi*” al Théâtre Marigny di Parigi. Enzo Coticchia, corrispondente/inviato, che aveva assistito alla prima dell'opera intervistò Robert Kemp al termine del secondo atto¹⁴⁰². Questi avvertì che la rappresentazione aiutava a comprendere meglio i *Sei personaggi* non dipendendo solo dalla differenza di linguaggio, ma soprattutto dalla messa in scena dell'opera poiché il regista sviluppava in prospettiva moderna i personaggi che, in Pitoëff, erano come dei fantasmi o degli ectoplasmi.

Invece, Vice nel quotidiano «l'Unità», 15 aprile 1953, rilascia un giudizio diverso rispetto all'onda di successo che la stampa italiana cercava di sottolineare. «La regia di Strehler sembra quasi tenere conto di un altro avvertimento di Gramsci, quello secondo cui il teatro di Pirandello “vive esteticamente in maggior parte solo se rappresentato teatralmente”»: mentre quelle cui ci eravamo abituati, partivano tutte dal presupposto di scoprire un qualsiasi contenuto metafisico, una particolare “filosofia”, qui c'è l'azione teatrale, c'è il dramma: i sei personaggi fissati per sempre di contro agli attori, e il loro proclamare che l'unica vera verità è la loro»¹⁴⁰³. Poi Kemp sottolinea ne «Le Monde» del 12 marzo 1953 che Strehler era riuscito a mostrare come i personaggi condannassero il teatro e ne facessero la satira in opposizione alla vita reale. L'idea del regista triestino poteva essere avvicinata alla visione classica di Molière e certo assai meno

¹⁴⁰⁰ Ripamonti 1953.

¹⁴⁰¹ Anonimo 1953.

¹⁴⁰² TecheRAI – *Voci dal mondo. Settimana di attualità internazionale del Giornale Radio, Rai* del 1953.

¹⁴⁰³ Vice 1953 (2) – Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Rassegna Stampa.

al teatro metafisico di Maurice Maeterlinck, come invece qualche critico aveva suggerito, pensando alla diretta testualità pirandelliana.

Coticchia aveva anche registrati - e fatti sentire per radio - alcuni passaggi della fine del secondo atto quando la Figliastra invoca la Madre: «Grida, com'hai gridato allora!». In platea al Marigny erano ovviamente presenti quasi tutti i più importanti critici dei maggiori giornali parigini. Il pubblico seguì attentamente, come dimostrano gli applausi che si sentono nella registrazione della serata. In sala circolavano dei dizionari di italiano-francese dato che lo spettacolo era in italiano.

Nelle critiche teatrali francesi si fa riferimento alle scelte di Strehler di utilizzare il testo del 1921 per almeno due ragioni. La prima era legata al copione (conservato presso l'Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa). Il testo a stampa dei *Sei personaggi* del 1951, ed. Mondadori¹⁴⁰⁴ è riconducibile alla versione definitiva del 1933. La seconda era relativa alla progettazione dei bozzetti di scena di Gianni Ratto e Ebe Colciaghi in cui si vedono disegnati e dipinti alcuni oggetti e mobili di scena, come il pianoforte che furono introdotti nella traduzione inglese del 1922.

In un articolo, gli attori sono definiti una «allegra brigata» il che sottintende una ripresa di interesse, anche in questo caso verso la Commedia dell'Arte, fondata sulla recitazione e sull'accordo empatico con il pubblico, come del resto lo stesso Pirandello aveva rimarcato in un suo contributo nella rivista «Scenario» del 1935¹⁴⁰⁵. Nell'introduzione al volume *Saggi e interventi* Ferdinando Taviani intendeva dimostrare che «il teatro italiano era stato all'origine del moderno teatro europeo: con la Commedia dell'Arte, un tempo, e con Pirandello (sottinteso) oggi»¹⁴⁰⁶.

A Parigi, la critica più accreditata ricorda che il regista triestino utilizzò il testo del 1921 per richiamare forse lo storico debutto dei *Sei personaggi* al Teatro Valle. L'obiettivo era quello di ricreare l'ambientazione pirandelliana con la fedeltà dei costumi e delle scenografie. Il pubblico accolse positivamente l'idea strehleriana perché i personaggi subivano un mutamento, diventando sempre più reali durante lo spettacolo¹⁴⁰⁷. L'idea del regista è chiara: Strehler ha voluto rappresentare i *Sei personaggi* come erano prima che fossero interpretati e in fatto modificati da Reinhardt e da Pitoëff¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰⁴ Copione de *Sei personaggi in cerca d'autore* (n. 53) – Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Stagione 1952/1953.

¹⁴⁰⁵ Pirandello 1935: 238.

¹⁴⁰⁶ Taviani 2006: LXXIII.

¹⁴⁰⁷ Dagauld 1953.

¹⁴⁰⁸ L. B. 1953.

Nel dattiloscritto inedito, conservato all'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, accanto al titolo della commedia *Sei personaggi*, è stato aggiunto «per programma»¹⁴⁰⁹. Qui si riportano alcune parti del testo, inedito, che sono state riprese dalla stampa internazionale:

Sei personaggi in cerca d'autore è un'opera ormai entrata nel costume di tutti i teatri del mondo, e ogni sua nuova edizione non fa che ricalcare fatalmente note e meno note interpretazioni. Il Piccolo Teatro, riallestendo i suoi *Sei personaggi* non ha voluto tentare paragoni o tanto meno proporre soluzioni sceniche assolute, ma semplicemente ristabilire, con attori italiani, di un'opera famosa, - così facilmente deformabile, per la sua stessa natura, attraverso l'originalità e la fantasia. Si è voluto proprio evitare l'originalità e la fantasia, al di là di ciò che il testo, nella sua scarna redazione, offre. E innanzitutto Giorgio Strehler ha adottato – come del resto già Orazio Costa in una sua precedente edizione – il testo originale dei *Sei personaggi*, che si presenta notevolmente più conciso di quello venuto a far parte dell'opera omnia pirandelliana e che comunemente si recita. Qui il gioco degli attori in prova è meno coreografico, più funzionale, non esiste alcuna concessione al colore, al bozzetto. Il lungo monologo della figliastra con la bambina avviene all'inizio del secondo atto, nel palcoscenico vuoto, mentre gli altri stanno preparando nei camerini il «copione» da recitare. [...] Il suicidio dell'adolescente a contatto con i «grandi» e la brutalità delle incomprensioni della «vita».

[...] Su questo testo l'interpretazione del Piccolo Teatro si è riallacciata a quella che nel 1922 apparve sul palcoscenico del teatro Valle di Roma [...].

Oggi, tuttavia, che ogni sorpresa fantastica è stata divorata da decine di esperimenti teatrali, abbiamo pensato che era necessario ritornare alle fonti della semplicità per ritrovare una ragione a questo viaggio dei sei personaggi sul palcoscenico. [...]. Così agli abiti degli attori si attingeranno a quelli che furono abiti storici. Epperò non si fraintenda. Non si tratta di ricostruzione storicistica, questa che il Piccolo Teatro presenta al suo pubblico parigino.

[...] Una rappresentazione insomma assai meno preoccupata di un dramma di teatro quanto di una eterna tragedia storica e spirituale eternamente in atto e di cui possiamo ben facilmente da una parte o dall'altro riconoscerci protagonisti: comici o sei personaggi.

I giornalisti italiani e internazionali, che avevano seguito lo spettacolo, ripresero il testo per poi svilupparlo giornalmisticamente o criticamente. Lo si capisce soprattutto dalla rassegna della stampa francese e dagli articoli e saggi che riportano l'informazione contenuta nel testo inedito: «nel 1922 apparve sul palcoscenico del teatro Valle di Roma». In Italia la voce della critica è entusiasta e orgogliosa per le capacità di Strehler di catturare l'attenzione dei parigini. Il «Corriere della Sera», il 20 marzo 1953, sottotitola nella recensione: I «*Sei personaggi* di Pirandello presentati all'italiana dal Piccolo Teatro sconcertano la critica fedele al ricordo di Pitoëff»¹⁴¹⁰. Gli spettatori hanno ammirato la rappresentazione dove gli attori, le luci e la scena hanno concorso a trasformare l'opera pirandelliana. «Ed è per lo meno curioso sentire – scrive Duilio Morosini – la critica parigina quasi rimpiangere il “suo” Pirandello, un Pirandello con

¹⁴⁰⁹ Testo dattiloscritto. *Sei personaggi in cerca d'autore* di L. Pirandello 1952/1953, regia di G. Strehler. Parigi, marzo 1953; tournée Italia, Piccolo Teatro, 14 aprile 1953 – Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Rassegna Stampa.

¹⁴¹⁰ Emery 1953.

incrostazioni e deformazioni alla Reinhardt o alla Pitoëff denunciate in controtuce dall'accostamento al Pirandello dell'autentica tradizione scenica italiana»¹⁴¹¹.

Nel 1947 Strehler ha visivamente come riferimento il gruppo dei pittori di «Corrente» e l'affermazione dell'estetica neorealista. Scrive Andrea Bisicchia: «il regista cerca di creare un ambiente allucinato in bilico tra naturalismo e metafisica, tra superamento delle vecchie tensioni spiritualistiche e l'avvilimento a un realismo critico, senza per questo trascurare gli elementi fantastici che stanno alla base delle commedie, rivissuti attraverso i trucchi del teatro»¹⁴¹². La critica di Nico Pepe comparsa nella rivista «Il dramma» del 15 aprile 1953 è interessante perché questi è un attore di teatro; perciò scrivendo si metteva nella mentalità e dal punto di vista del regista. «Questa interpretazione derivata dall'aver indicato come irreali, - scrive Pepe - frutto di pura fantasia, sei disperati, personaggi sorti dal sottopalco, può sembrare uno sconcertante capovolgimento di valori... profondamente reali sino a porli in contrasto con l'umanità irreali e fantoccia dei comici»¹⁴¹³. Infine Strehler pensa a una chiave di lettura diversa, ossia «dà una versione dei *Sei personaggi*» in cui il Maestro «non è colui che ha considerato relativi tutti i valori, bensì colui che li ha capovolti»¹⁴¹⁴.

Per la recita, il 29 marzo, al Teatro Verdi di Trieste la recensione di Vice è positiva e riporta alcune informazioni sullo spettacolo. Il 30 marzo 1953, si pubblicano alcune considerazioni sullo spettacolo: «come è risultato chiaramente ieri pomeriggio nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, gli attori, anziché, sentirsi vincolati dall'osservanza reciproca e collaterale degli impegni, si amalgamano con sovrana spontaneità in un'unica, vibrante volontà. Il regista Strehler, con tenacia e risolutezza, ha incitato gli attori non solo a studiare profondamente le proprie parti, ma a conquistare, anche, la visione esatta e completa di tutto il dramma nella interezza, così da legarne lo svolgimento in una serie infinitesimale di scene, tutte suscettibili di venire per sé sole, registrate nella plastica bellezza, eppure tutte irresistibilmente animate da sentimenti espressivi, liberi di spaziare senza alcuna opposizione materiale»¹⁴¹⁵.

Nella stagione di primavera a Napoli i *Sei personaggi* rappresentano uno spettacolo di punta. Basti pensare che cosa scrive Mario Stefanile ne «Il Mattino» del 28 maggio: «applausi a non finire da parte di un pubblico sopraffino: i consensi duravano fin nel ridotto e nel peristilio, a spettacolo terminato un frizzante entusiasmo accompagnava gli spettatori che

¹⁴¹¹ Morosini 1953.

¹⁴¹² Bisicchia 2011: 189.

¹⁴¹³ Pepe 1953: 58.

¹⁴¹⁴ *Ibidem*.

¹⁴¹⁵ Vice 1953 (1) – Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Rassegna Stampa.

avventuratamente avevano potuto assistere alla prima delle tre rappresentazioni che, purtroppo, concludono ormai questa primavera napoletana della prosa...»¹⁴¹⁶.

Strehler aveva pensato di utilizzare il testo del 1921 e accentuare il divario tra finzione e realtà che troviamo fin dai primi momenti dell'ingresso degli attori. I sei personaggi nella rappresentazione strehleriana entrano dalla «strada, dalla casa accanto, quindi dalla vita reale»¹⁴¹⁷. Il tentativo di accentuare il realismo diventa più forte nelle ultime battute della Terza Parte. Tino Buazzelli, nel momento in cui dice «Realtà, realtà»¹⁴¹⁸ invece di accorrere «*disperatamente anche lui*», come nelle didascalie del testo pirandelliano, prende il figlio tra le braccia e lo mostra al pubblico. Nella stessa produzione troviamo anche Giovanna Galletti (la Madre), Lilla Brignone (la Figliastro), Nico Pepe (il Direttore-Capocomico), Giancarlo Sbragia (il Figlio), Elsa Albani (Madama Pace), Romolo Valli (il Primo Attore), (figg. 27, 28, 29).

Il mito della fatalità del caso e della realtà che vediamo in questa ultima scena si avverte anche ne *I giganti della montagna* dell'edizione del 1947/48 (prima rappresentazione a Milano)¹⁴¹⁹. La poesia per sua natura deve comunicare il mistero e questa è la logica che Ilse desidera onorare con il suo impegno di attrice. Strehler scrive l'ultimo atto che Pirandello non era riuscito a finire. La critica alla società utilitaristica e alla tecnica, centrale in questa messa in scena nel tempo è diventata essenziale alla fondazione del Piccolo Teatro di Milano. Questo dramma dei giganti è attraversato dai *Sei personaggi* che hanno avuto mille interpretazioni anche importanti sul tema della realtà e della finzione perché il teatro è desiderio di espressione.

La società per sua parte non è in grado di cogliere questa realtà che è manifesta sia nei *Sei personaggi*, sia ne *I giganti della montagna* perché non esiste una possibilità di pacificazione tra la comunità che uccide il teatro e il mondo dell'arte per cui il teatro e la realtà si pongono l'uno di fronte all'altro drammaticamente.

La forza interpretativa delle due messe in scena pirandelliane di Strehler è legata all'idea che il teatro debba essere vissuto e interpretato perché la rappresentazione racchiude la parte speculativa della ricerca classica dello spettacolo, ossia la magia, la realtà e la verità, tre

¹⁴¹⁶ Stefanile 1953 – Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Rassegna Stampa.

¹⁴¹⁷ Bentoglio 2002: 66.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*.

¹⁴¹⁹ Le recite in sede, iniziate il 16 ottobre 1947, sono 44 e hanno termine il 24 giugno 1948. Lo spettacolo viene ripreso nella stagione 1948/49 a Knokke–Le Zoute per il *Festival Belga d'Estete*, il 25 luglio 1949, con i seguenti cambiamenti nella distribuzione dei ruoli: Diamante, Giovanna Galletti; Cromo, Armando Alzelmo; Spizzi, Antonio Pierfederici; Sacerdote, Vittorio Caprioli; Lumachi, Tonio Comello; Cotrone, Memo Benassi; Duccio Doccia, Checco Rissone; Milordino, Alberto Bonucci; Mara–Mara, Adriana Sivieri; Maddalena, Giuliana Ombrini. *I giganti della montagna* sono stati rappresentati con la regia di Giorgio Strehler, in lingua tedesca, a Zurigo nel 1949 e a Düsseldorf nel 1958. Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

elementi che ritroviamo nei *Sei personaggi* (con l'apparizione della famiglia allargata, il passaggio dei sei attraverso il corridoio della platea e la loro trasformazione in personaggi, e con la crudeltà della morte).

Quanto ai giganti essi sono dentro di noi e rappresentano la parte materialistica. Il regista muove delle critiche a quella realtà fredda. Strehler tenta di salvare il mondo facendo emergere l'umanità del personaggio. Così, si rivolge alla poesia affinché il valore spirituale della parola parli ancora all'uomo. La poesia è il corrispettivo dell'amore ed esprime il senso e la ragione che acquistano nella seconda edizione de *I giganti della montagna* (regia del 1966/67, la sua seconda di questo dramma) un significato importante alla luce dei movimenti di contestazione che sarebbero arrivati dal 1968¹⁴²⁰.

La realtà raccontata da Pirandello è l'angoscia dell'umanità che non ha più spazio, come la poesia, in un mondo tecnocratico e tecnologico. In alcune epoche, la poesia ha avuto meno peso perché la società non era amata da un teatro che la derideva e mostrava le storture dell'uomo moderno in preda alla ricerca del benessere e della felicità con il denaro¹⁴²¹. Ciò avviene in un tratto presente nei *Sei personaggi* con la figura del Padre, che è forse un piccolo uomo d'affari, e con *I giganti della montagna* che uccidono Ilse¹⁴²².

Nei *Sei personaggi* troviamo il desiderio di poesia che è nella mente dell'autore (poesia rappresentata a teatro) mentre ne *I giganti della montagna* tale desiderio si è spento. Nell'epoca del trionfo economico borghese, il consumismo avrebbe dominato il mondo. Ma forse questo aspetto importante dei *Sei personaggi*, Strehler non riesce a farlo emergere davvero perché la sua rappresentazione ha puntato su una recitazione nevrotica, tuttavia, risoltasi in una animata scena borghese con poca angoscia¹⁴²³. E infatti, la realtà e la finzione corrispondono all'incapacità della società di amare la poesia come mostra il drammaturgo nei finali di entrambe le opere: il colpo di pistola del ragazzo che si uccide nei *Sei personaggi* e l'uccisione di Ilse ne *I giganti*.

Carlo Terron osserva nel «Corriere di Milano» del 17 ottobre 1947 che «La vita del sogno è la sola vita; la fantasia è l'unica verità e l'unica realtà, l'unico rifugio e l'unica difesa

¹⁴²⁰ Piccolo Teatro di Milano –Teatro d'Europa: Programma della Stagione 1994/94. Lo spettacolo è ripreso nella stagione del 1967/68 con Carlo Cattaneo che interpreta il ruolo di Conte. Le recite iniziano a Berlino il 28 settembre 1967 (3 repliche); quindi a Torino dal 6 ottobre al 5 novembre, a Milano dall'8 novembre al 10 dicembre, a Modena dal 13 al 15 dicembre, a Ferrara il 18 e il 19 dicembre 1967.

¹⁴²¹ Appunti sulla terza edizione de *I giganti della montagna* 1994: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=10&imm=1&contatore=2&real=0>.

¹⁴²² Appunti sulla seconda edizione dello spettacolo *I giganti della montagna* 1966: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=12&imm=1&contatore=1&real=0>.

¹⁴²³ Meldolesi 1987: 128–129.

dell'uomo, ecco quel che proclamano liricamente ed esemplificano teatralmente i due atti che possediamo, per opera di Cotrone, mago di trucchi e di prodigi razionalmente irrazionale, al quale non so fino a che punto si renda un buon servizio ricordandogli la sua lontana parentela col Prospero della shakespeariana *Tempesta*. E tutto quanto egli ci dice e ci fa vedere o mi sbaglio o non è che una variazione e un ampliamento delle stupende intuizioni e delle abili trovate dell'*Enrico IV* e dei *Sei personaggi*. Da dove, se non dalla indimenticabile scena dell'evocazione di Madama Pace è tratto tutto il vario contrappunto tra vita fantastica e vita reale?»¹⁴²⁴. Potrebbe apparire una forzatura alla poetica di Strehler ma la magia dell'apparizione sulla scena di Madama Pace conserva il fascino esoterico del linguaggio espressivo meridionale che è stato commentato dalla critica. Madama Pace, «qui apparaît, elle aussi, d'une manière non moins miraculeuse. C'est donc de sept personnages qu'il s'agit et non de six. Magie, mystère? Pas du tout»¹⁴²⁵. Il regista triestino sviluppa scenicamente delle domande esistenziali che incontriamo - scrive Renato Simoni -: pure nel *Lazzaro* e ne *La nuova colonia*¹⁴²⁶. Anche nella stagione 1966/67 *I giganti della montagna* ottennero un notevole successo di pubblico e di critica. «Il Telegrafo» del 30 maggio 1967 riporta la notizia: «La regia di Giorgio Strehler, la superba interpretazione di alcuni grandi attori come Turi Ferro, Valentina Cortese e Mario Carotenuto, la scena di Ezio Frigerio hanno fatto di questa opera il successo dell'anno»¹⁴²⁷.

La nuova magnifica edizione del 1993/94, con Franco Graziosi come Cotrone sorprende per i richiami alla scenografia de *La nuova colonia* nell'allestimento di Pirandello per l'uso dello spazio. La villa degli Scalognati è collegata all'esterno da una strada in salita che crea delle analogie con l'isola. Tuttavia, le note di regia iniziali, presenti nel copione, non si discostano dal testo originario¹⁴²⁸. Nella scenografia si rivede anche il mondo dell'arte, però questa volta non sono più i pittori di Corrente ad essere scenicamente citati, dacché l'ambientazione e i colori delle luci che creano un mondo più vicino a Pirandello evocano Mario Sironi. Basti pensare alle forme squadrate della Villa detta "La Scalogna"¹⁴²⁹ e rivedere le tonalità e le forme di alcuni quadri del pittore sassarese.

¹⁴²⁴ Terron 1947.

¹⁴²⁵ Weiss 1964: 63.

¹⁴²⁶ Simoni 1947.

¹⁴²⁷ Anonimo 1967.

¹⁴²⁸ Copione di scena *I giganti della montagna* (n. 214) – Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Stagione 1993/1994.

¹⁴²⁹ Programma «Palcoscenico – Teatro e musica per il sabato sera» del 4 novembre 1995 riprese della RAI e della Borromée Production – La Sept/Arte – e il Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa presentano *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello con la Regia di Giorgio Strehler e la regia Tv di Michel Muller.

Ritornando ai *Sei Personaggi*, vale la pena ricordare anche la rappresentazione di Turi Vasile, prodotta dal Teatro Regionale Emiliano, che andò in scena nella stagione del 1957. Il regista-attore utilizzò delle maschere, come aveva previsto Pirandello nella Prefazione all'edizione del 1925¹⁴³⁰, che furono progettate dal pittore Corrado Corazza.



¹⁴³⁰ Saponaro, Torsello 2012: 16.

Figura 27. Fotografia di scena: Giovanna Galletti. Ph. Thérèse Le Prat. Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.

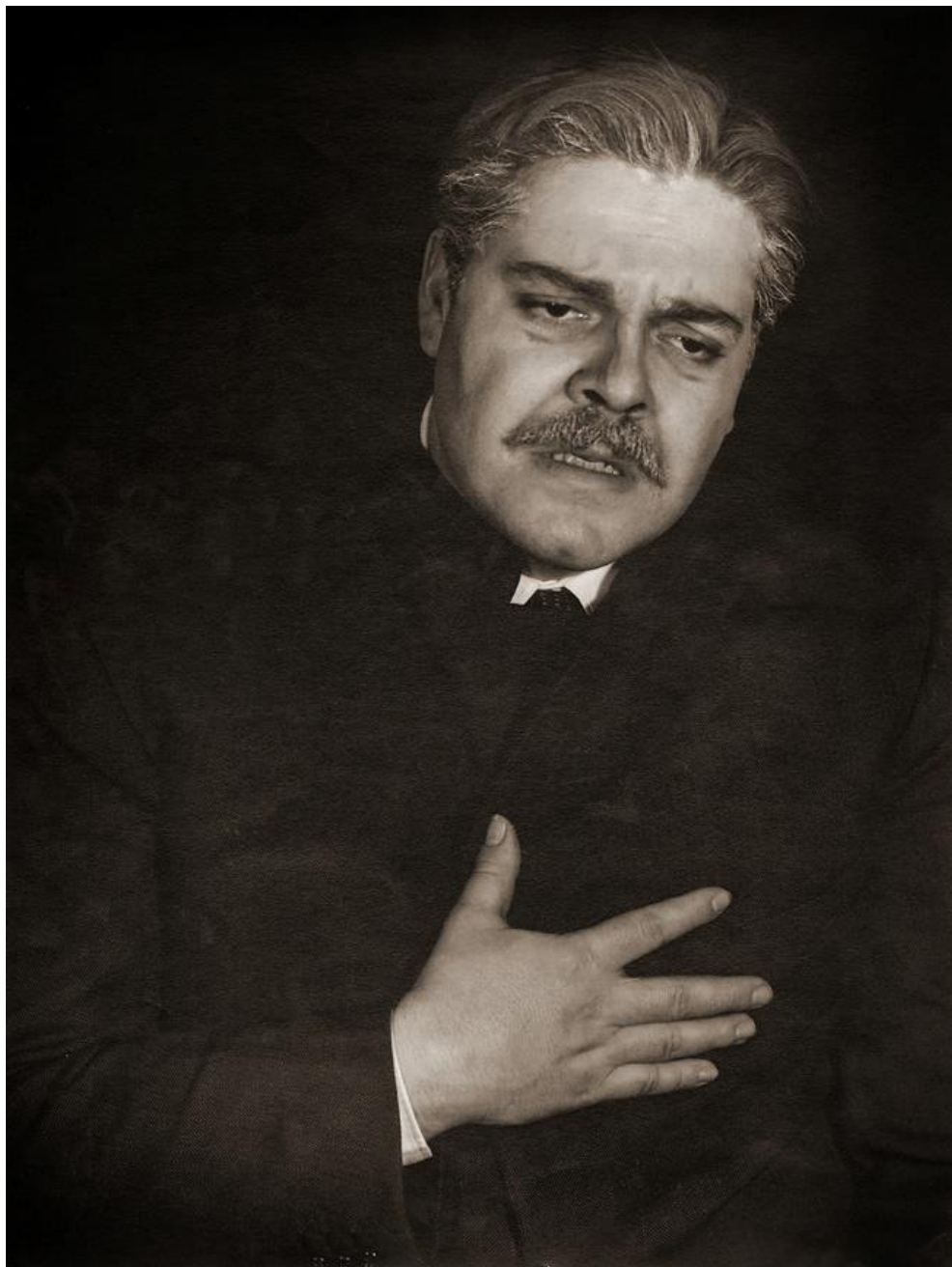


Figura 28. Fotografia di scena: Tino Buazzelli. Ph. Thérèse Le Prat. Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.



Figura 29. Fotografia di scena: Elsa Albani. Ph. Thérèse Le Prat. Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.

V.2 *Le regie di Giorgio De Lullo al Teatro Quirino e a Londra (1963-65) e altre tende drammaturgiche*

In Italia dopo gli anni '50 si assiste a un importante rinnovamento culturale del teatro. I protagonisti della nuova drammaturgia erano i diplomati dell'Accademia d'Arte Drammatica, fondata da Silvio d'Amico nel 1936, fra i quali si ricordano i nomi di Vittorio Gassman, Luigi Squarzina, Giorgio De Lullo e Rossella Falk¹⁴³¹. Squarzina e Gassman fondarono la compagnia del Teatro Italiano nel 1952 e rappresentarono in scena la prima versione integrale dell'*Amleto*, mentre Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Tino Buazzelli, Romolo Valli, Elsa Albani e Anna Maria Guarnieri nel 1954 formarono la Compagnia dei Giovani con una etichetta Spettacoli Errepi. L'idea di una compagnia di giovani attori era della Falk che desiderava formare un gruppo di artisti con esperienza e già acclamati dal pubblico¹⁴³². Invece, la Compagnia dei Giovani De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli-Albani si formò tra il 1959 e il 1960 e rimase attiva fino al 1974¹⁴³³ con un costante interesse da parte della critica e del pubblico¹⁴³⁴. Per celebrare il decimo anniversario della compagnia fu scelto di riallestire i *Sei personaggi in cerca d'autore*, cercando nuove soluzioni sceniche. Inoltre, De Lullo pensò di rinnovare il linguaggio teatrale delle future rappresentazioni pirandelliane come l'*Enrico IV*, *Il giuoco delle parti*, *L'amica delle mogli*, *Trovarsi*¹⁴³⁵, *Tutto per bene*¹⁴³⁶ e *Così è (se vi pare)*¹⁴³⁷, volendo rendere la narrazione meno celebrata e più sofferta e umana. Del resto, nella drammaturgia pirandelliana la ragione non è un elemento consolatorio perché i personaggi scoprono l'ineluttabilità del dolore che viene espresso nel conflitto tra realtà e vita, e tra realtà e immaginazione del

¹⁴³¹ Rossella Falk ha preso parte ad una edizione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* con Orazio Costa.

¹⁴³² Audino 2000: 48.

¹⁴³³ Nella tournée londinese della compagnia era assente Anna Maria Guarnieri perché impegnata con Albertazzi nell'*Amleto* di Zeffirelli.

¹⁴³⁴ Piscitello 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa. Tra gli anni Sessanta e Settanta, il teatro visse momenti difficili come il declino della Compagnia dei Quattro (Mauri, Moriconi, Enriquez, Luzzati) prodotto forse dall'*Enrico IV* e dal *Vantone*; in secondo luogo il repertorio scelto dai «Nuovi Giovani» (Volonté, Gravina, Occhini, Piani) e infine, l'insuccesso del progetto di creare una «semistabile» romana che riuscisse a unire la classe e l'esperienza dei due maggiori «teams» teatrali italiani: quello di Visconti, Stoppa, Morelli e l'altro dei «Giovani» con De Lullo, Valli, Falk ed Albani.

¹⁴³⁵ Brockett 2016: 628–629.

¹⁴³⁶ Guerrieri 1975.

¹⁴³⁷ Nell'estratto contenuto in Youtube – [COSI' E' SE VI PARE \(La polivalenza della verità\) – Romolo Valli, Elsa Albani, Anita Bartolucci. \(youtube.com\)](#) – vediamo gli attori in ordine di apparizione: Armando Furlai (cameriere), Elsa Albani (Signora Amalia), Isabella Guidotti (Dina, figlia della signora Amalia), Anita Bartolucci (Signora Sirelli), Antonio Colonnello (Signor Sirelli), Nietta Zocchi (Signora Cini) e Romolo Valli (Lamberto Laudisi).

poeta¹⁴³⁸. I “Giovani” in concreto cercarono di tradurre la «straziante umanità» dei personaggi da cui trapela la vita con i suoi caratteri autobiografici. Romolo Valli, intervistato da Emilia Granzotto per «Panorama», il 14 febbraio del 1978, trova che esista una «razionalità dolente [in Pirandello], che è quella del personaggio più felice che ho fatto: Leone Gala del *Giuoco delle parti*, il padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, questo *Enrico IV*»¹⁴³⁹. Nel repertorio della compagnia De Lullo-Valli-Falk-Albani si trovano anche opere che furono applaudite dal pubblico italiano e internazionale come *L'albergo del libero scambio* di Feydeau. Comunque, gli interessi dei “Giovani” andavano in varie direzioni: *Spiritismo nell'antica casa* di Betti, lo *Stratagemma dei bellimbusti* di Farquhar, *La bugiarda* di Fabbri, le prime commedie di Patroni-Griffi, *Diario* di Anna Frank, *Le Morbinose* di Goldoni, il *Carteggio Aspern* di Henry James, *La notte dell'Epifania* di Shakespeare, *l'Ostaggio* di Brendan Behan¹⁴⁴⁰.

De Lullo e Rossella Falk avevano maturato le prime esperienze di recitazione nella commedia *Liolà* con la regia di Orazio Costa nel 1956. Un cast quasi imponente con 23 attori in scena che lasciava presagire un risveglio e soprattutto una svolta nell'interpretazione delle opere pirandelliane, ma la situazione fu davvero diversa. Le cronache furono alquanto negative e il regista fu accusato di aver infarcito lo spettacolo di balletti, di grida, di “marionettistiche figurazioni” e di aver infiocchettato il testo¹⁴⁴¹. Per quanto riguarda i personaggi, Roberto De Monticelli nel «Il Giorno» del 30 luglio 1956 sottolinea la «malinconia del *Liolà* di De Lullo, la sobrietà dello Zio Simoni di Tofano, la drammaticità vibrante della Mammi, l'esagerazione della Aldini, e l'ottima Capodaglio, nella parte di zia Croce»¹⁴⁴². Negli anni Cinquanta *Liolà* rappresentò un'alternativa al teatro filosofico-esistenziale o problematico di Pirandello¹⁴⁴³ che appariva più complesso per il pubblico. «Marta Abba mi disse – scrive il critico Luigi Baccolo – che il Maestro avvertiva sempre più viva l'ostilità del regime fascista, fino a dirle un giorno che quando fosse morto sarebbe venuto a sputare sui suoi persecutori: non immaginava certo che entro pochi anni questi uomini appunto del fascismo allora trionfante, stavano per portare se stessi e tutto il mondo alla rovina. Meno ancora immaginava

¹⁴³⁸ Teche RAI – *Tutto di Romolo Valli. Esordio e prime esperienze*. Intervento di Romo Valli, 2 febbraio 1980.

¹⁴³⁹ Granzotto 1979: 141.

¹⁴⁴⁰ Cinnaghi 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁴¹ Saponaro, Torsello 2012: 14–15. Le due studiose si sono avvalse di pagine di quotidiani con recensioni all'edizione di Orazio Costa del 1956, inserendole nel tessuto del loro saggio. Si veda anche *Formare l'attore – L'eredità di Orazio Costa tra cinema e teatro 2022 –* <https://www.sapienzacrea.uniroma1.it/>. Si veda inoltre Fabio Poggiali, *Sulle orme della Compagnia dei Giovani*, op. cit., pp.127–134.

¹⁴⁴² Bisicchia 2011: 28.

¹⁴⁴³ *Ibidem*.

che alla fine della guerra i “posteri” lo avrebbero bollato col nome di scrittore fascista. Molti ricorderanno la polemica che venne fuori tra Mario Soldati e numerosi critici e registi nel 1966: diceva Soldati che Pirandello era stato salvato dalla morte, che se lo era portato via proprio nell'imminenza di eventi che lo avrebbero veduto ancora irrimediabilmente fascista»¹⁴⁴⁴. Anche Valli aveva avuto una esperienza precedente con il mondo pirandelliano al Piccolo Teatro di Milano, recitando *L'imbecille* «truccandosi come Carducci ma recitando con l'accento e con i gesti di Leo Longanesi»¹⁴⁴⁵.

L'idea di rinnovare il teatro incontrò anche l'esigenza di pratiche più rigorose nella formazione della messa in scena da parte di Luchino Visconti che si occupò dell'analisi puntuale del testo, dedicando anche un periodo più lungo alle prove - prassi insolita per il tempo - e raggiungendo traguardi di altissimo livello. In questo periodo, si affermarono alcune produzioni importanti del teatro italiano degli anni '50 e '60, come la *Locandiera* di Goldoni del 1952 diretta dallo stesso Visconti con Rina Morelli, Paolo Stoppa, De Lullo, Rossella Falk e Marcello Mastroianni. All'opera goldoniana venne dato un aspetto diverso, calando la vicenda nella vita quotidiana moderna; e il realismo viscontiano del film *Ossessione* del 1943 era riemerso palesemente anche nella regia dell'*Arialda*¹⁴⁴⁶ di Testori nel 1960 che fu censurata per la violenza del linguaggio¹⁴⁴⁷.

In ogni caso, la ricerca artistica degli anni Sessanta fu percorsa da una nuova tensione di rinnovamento, che tendeva a collocarsi verso la frontiera della sperimentazione. L'idea di regia era legata all'invenzione di una «grammatica creativa» per il teatro al fine di superare l'orientamento della regia critica rivolta alla interpretazione storica del testo. Per descrivere queste procedure divenne fondamentale la nozione di scrittura scenica contrapposta alla nuova concezione di regia sostenuta in Italia da Giuseppe Bartolucci che in seguito si sarebbe interessato allo sviluppo di un nuovo teatro e di Pirandello. Sia nel saggio *Scrittura scenica* sia nel testo dattiloscritto *Flessibilità della scrittura scenica: critica come citazione combinatoria (materiale di lavoro)* del 1968 il critico riflette sulla scrittura teatrale e la nuova scenografia. Nel saggio Bartolucci scrive: «non è un paradosso affermare che il panorama della critica dal dopoguerra sino al sessanta sia stato occupato principalmente dai nostri registi: quel che infatti

¹⁴⁴⁴ Baccolo 1976 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Ivi, p. 629.

¹⁴⁴⁵ Vergani 1959 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹⁴⁴⁶ Intervista a Valeria Moriconi del 18 novembre 1961. Cecchini 2008: 86–87.

¹⁴⁴⁷ Ivi, p. 629.

hanno operato Visconti e Strehler, e poi Squarzina e Costa, e ancora De Bosio e quei pochi altri, è stata una vera e propria conduzione e trascrizione critica dello spettacolo; e a queste conduzioni e trascrizioni in genere si sono accordate ed accompagnate le recensioni ai loro spettacoli, senza che, per questo, rimanesse pregiudicata o violentata l'autonomia di giudizio dei critici stessi; dai quali semmai ci si sarebbe aspettato probabilmente non soltanto un'assimilazione ma anche un'elaborazione del modo di far spettacolo, e cioè non soltanto un'analisi delle offerte [teatrali] ma anche una contestazione del modo di quelle offerte. Nel momento della loro sperimentazione registica, in effetti, Visconti e Strehler sono stati in grado di ricostruire quel rapporto autore-attore-pubblico su spazi scenici aperti alle nuove drammaturgie particolarmente straniere, per la mancanza del quale era avvenuta in Italia la frattura tra la critica stessa e il testo e l'attore e la rappresentazione nel suo insieme»¹⁴⁴⁸.

Nell' «Avanti!» del 14 gennaio 1953 (con firma f.g.) si ricorda che «i *Sei personaggi* rappresentano l'apertura di nuove problematiche, di una nuova tematica nella letteratura drammatica, inserita nelle correnti filosofiche del primo dopoguerra europeo: il dramma tra la realtà e la fantasia, l'angoscia determinata delle varie sfaccettature in cui appare suddiviso l'uomo. Il giuoco surreale tra quello che è e quello che sembra»¹⁴⁴⁹. Va ricordato inoltre che la traduzione italiana del *Primo manifesto del Teatro della Crudeltà e il suo doppio* (1965) di Artaud venne accolto favorevolmente da professionisti che si erano interessati a riportare la realtà a teatro.

Ora, il nuovo fronte delle avanguardie in Italia era la sperimentazione stimolata dal *Living Theatre* che creava un dibattito tra gli intellettuali e gli esperti di teatro nel periodo della *tournée* tra il 1961 e il 1964. A Berlino, il 26 febbraio 1965, il Living rappresentò *Les Bonnes* di Jean Genet, ma lo spettacolo non fu recensito come moderno e rinnovatore. L'attore e regista Julian Beck e l'attrice newyorkese Judith Malina avevano già superato «la scrittura scenica dell'anticonformismo drammaturgico, di cui Genet» è uno dei rappresentanti più importanti in Europa, dopo Pirandello e accanto a Beckett. Inoltre, i due teatranti «si sono messi su una strada di rivoluzione del linguaggio scenico, partendo dalla nozione di corporeità come rottura sostanziale dell'interpretazione nei confronti della scenografia e della regia»¹⁴⁵⁰. I primi esperimenti, rivolti al rinnovamento, provenivano dal teatro dell'assurdo di Beckett che si interessò anche di teatro alla radio. Nella monografia *Massimo Castri. Pirandello Ottanta* (1981) Ettore Capriolo osserva che «in Pirandello il teatro è il rifugio delle persone reali, le

¹⁴⁴⁸ Bartolucci 1968: 155.

¹⁴⁴⁹ f.g. 1953 – Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

¹⁴⁵⁰ Bartolucci 1968: 58.

quali possono trovarsi paradossalmente un'unità e una identità durevole, non più attingibile nella realtà. Insomma, se in Brecht il teatro deve rinviare alla realtà (vita), in Pirandello è la realtà (vita) che vuole entrare in teatro»¹⁴⁵¹.

Nel febbraio del 1966 l'intenzione politica che animava il lavoro portò ad allestire uno spettacolo surrealista che venne interpretato dagli operai e dagli impiegati dell'Italsider - Compagnia Filodrammatica dell'Italsider - di Genova dal titolo *La mucca parlò a Pasquale*, un collage di testi di Ruzante, Plauto, Aristofane, Brecht, Cervantes, Rabelais, Pirandello e Mrozek; regia di Carlo Quartucci; scene e costumi di Giancarlo Bignardi. La stessa opera teatrale fu rappresentata per l'anniversario della Rivoluzione russa nel 1967 e rappresentò un momento importante per avvicinare il pubblico popolare alle nuove esperienze del teatro¹⁴⁵².

In Italia, le opere di Pirandello erano rappresentate raramente, a intervalli più lunghi e con allestimenti precari, mentre a Parigi *Sei personaggi* e *Così è (se vi pare)* erano entrati a far parte del repertorio della Comédie-Française. Ferdinando Palmieri segnala nel 1964 che i *Sei personaggi* erano andati in scena con la Compagnia di Fantasio Piccoli¹⁴⁵³, ma riottenendo, dopo quarant'anni, un grande successo sia in Italia che all'estero grazie alla Compagnia dei Giovani. La rilettura scenica di *Sei personaggi* ha creato comunque un nuovo canone, rilanciando l'importanza di Pirandello nella letteratura e nel teatro italiano¹⁴⁵⁴. La «rinascita» si avrà intorno al venticinquennale della morte di Pirandello nel 1961 grazie alle geniali riletture di alcune opere teatrali come *I giganti della montagna* di Strehler e *Il giuoco delle parti* e i *Sei personaggi* da parte di Giorgio De Lullo e Romolo Valli che ebbero diverse repliche televisive (fig. 30)¹⁴⁵⁵.

Se oggi lo scrittore siciliano è così amato nelle scuole, si deve anche alla Compagnia dei Giovani¹⁴⁵⁶. L'interpretazione dei *Sei personaggi* del 1964 è considerata storica perché è diventata un «punto di partenza di tante altre letture successive, oltre per una sua specificità»¹⁴⁵⁷. Nella monografia *Sulle orme della "Compagnia dei Giovani"*, Fabio Poggiali scrive: «De Lullo realizzò, con una messinscena semplice, essenziale, pertinente il testo, una

¹⁴⁵¹ Capriolo 1981: 19.

¹⁴⁵² Brockett 2016: 634–635.

¹⁴⁵³ Palmieri 1964 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa. Nello stesso articolo, Abba sottolinea in rosso le notizie pubblicate sulla fortuna del testo pirandelliano che lei stessa aveva fornito a Ferdinando Palmieri.

¹⁴⁵⁴ Teche RAI – *Teatro in corto: Frammenti di drammaturgia contemporanea. Ricordo di Romolo Valli*, intervento di Franco Cardelli del 24 settembre 2009.

¹⁴⁵⁵ Providenti 1999: 25.

¹⁴⁵⁶ Teche RAI – *Teatro in corto: Frammenti di drammaturgia contemporanea. Ricordo di Romolo Valli*: intervento di Nicola Fano, del 24 settembre 2009.

¹⁴⁵⁷ Bisicchia 2011: 107.

regia indimenticabile. Collocando lo spettacolo al di fuori di ogni limitazione temporale, eliminando i costumi dell'epoca, egli risolse anche il problema che molte volte Pirandello si era posto: quello di una recitazione che fosse contenuta e misurata, ma anche caratteristica di personaggi che, come lo stesso drammaturgo siciliano avverte, sragionano per passione»¹⁴⁵⁸. I *Sei personaggi* rimasero in cartellone nella stagione 1963/1964 e furono accolti positivamente in diverse piazze italiane (Roma, Milano, Genova, Firenze e Palermo)¹⁴⁵⁹. Al debutto, avvenuto il 17 gennaio 1964 al Teatro Quirino di Roma assistettero il ministro del Turismo e dello Spettacolo on. Achille Corona, il direttore generale dello Spettacolo dott. De Biase, gli eredi di Pirandello, il commediografo Patroni Griffi e molti artisti, fra i quali Sylva Koscina, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Franca Valeri¹⁴⁶⁰, Franca Faldini, Remigio Paone, Luca Ronconi e Franca Bettoja¹⁴⁶¹.

Poi la compagnia incominciò la *tournée* all'estero: a Mosca, Leningrado, Budapest, Varsavia¹⁴⁶², Vienna nel 1964, poi World Theatre Season di Londra nel 1965 e nel 1966, totalizzando ben duecentoquaranta repliche¹⁴⁶³. De Lullo proponeva i *Sei personaggi* a un pubblico che non aveva mai visto in scena le opere di Pirandello¹⁴⁶⁴. Così, poteva sperimentare un lavoro importante in campo neutro. La *tournée* incominciò da Varsavia, poi ecco Mosca e Leningrado in aprile per passare in Polonia e in Ungheria a maggio. Gli spettacoli erano in italiano, ma per renderli comprensibili si ricorse alla traduzione simultanea in cuffia¹⁴⁶⁵. Nel 1963 il critico de «Il Messaggero» Renzo Tian ricorda le rappresentazioni della Compagnia dei Giovani in Russia al Teatro Malik di Mosca fondamentali per la ripresa del successo internazionale di Pirandello¹⁴⁶⁶. Nella *tournée* in Urss, Polonia, Ungheria troviamo la seguente distribuzione dei ruoli: R. Valli (il padre), E. Albani (la madre), R. Falk (la figliastra), M. De Francovich (il figlio), T. Dal Monte (Madama Pace), F. De Ceresa (il direttore), N. Ricci (la prima attrice), A. Bianchini (il primo attore), G. Gabrielli (la seconda donna), I. Guidotti (l'attrice giovane), A. Marescalchi (l'attore giovane), G. Marchi (altro attore), A. M. Guarnieri

¹⁴⁵⁸ Poggiali 1996: 92–93.

¹⁴⁵⁹ Giani 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁶⁰ Anonimo 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁶¹ Lubrano 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁶² Poggiali 1996: 158.

¹⁴⁶³ Ivi, p. 91.

¹⁴⁶⁴ Audino 1995: 72.

¹⁴⁶⁵ Ivi, pp. 72–73.

¹⁴⁶⁶ Tian 1963 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

(altra attrice), G. Pagliarini (il direttore di scena), L. Battaglia (il suggeritore), D. De Angelis (il trovarobe), P. Bassi (il macchinista), A. Gasparrini (il segretario)¹⁴⁶⁷.

Il funzionario Žukov del Ministero sovietico della cultura aveva visto in Italia due anni prima del debutto della compagnia *Le morbinose* (traduzione in italiano: *Le donne di buon umore*) di Carlo Goldoni e propose a De Lullo di portare lo spettacolo in Unione Sovietica nell'ambito di uno scambio artistico. «Sotto l'angolo visuale sovietico – scrive Renzo Tian ne “Il Messaggero” –, si tratta di un avvenimento eccezionale. Sembra infatti confermato che il teatro di Pirandello non sia mai entrato nel repertorio sovietico, sicché l'iniziativa dei “Giovani” farà varcare per la prima volta le frontiere russe col corredo di un validissimo passaporto interpretativo, al più grande autore del nostro Novecento teatrale»¹⁴⁶⁸. Va da sé ricordare che era in preparazione una nuova edizione russa delle opere di Pirandello che favoriva il risveglio «d'interesse intorno al nostro autore dopo il lungo silenzio»¹⁴⁶⁹. Allo spettacolo in Russia parteciparono il viceministro Kuznetsov, l'ambasciatore italiano Straneo e Nina Krusciova¹⁴⁷⁰. Nella cronaca teatrale sulla stagione russa Tian osserva che il regista romano aveva deciso di «adottare il testo della prima edizione, quella del 1921, che presentava non poche differenze rispetto a quella stabilita più tardi, successivamente alle esperienze parigine di Pitoëff. Lo stesso criterio guiderà la scelta dei costumi e la scenografia, disancorati dai troppo precisi riferimenti di dati e da specificazioni naturalistiche»¹⁴⁷¹.

La produzione italiana del 1964 non sarà messa in scena con gli stessi criteri filologici utilizzati in Russia per riprodurre l'ambientazione con i costumi di scena degli anni '20. Il regista sceglierà di attualizzare la foggia degli abiti per dare un aspetto moderno ai personaggi. De Lullo rende più profonda la separazione tra gli attori e i sei personaggi perché la vicenda non abbia solo il «significato di un incontro» casuale a teatro¹⁴⁷². Nella formazione della drammaturgia scenica, il regista ha utilizzato diverse edizioni dell'opera pirandelliana, eliminando qualsiasi riferimento specifico del 1921 – come ha commentato Roberto De Monticelli nel «Corriere della Sera» – perché i sei personaggi rappresentano un «momento

¹⁴⁶⁷ Poggiali 1996: 158.

¹⁴⁶⁸ Tian 1963 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹⁴⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁷⁰ Poggiali 1996: 89. Anatolij Vasil'evič Lunačarskij condusse nella rivista «Il messaggero delle letterature straniere» n. 1 del 1930 una analisi approfondita dei *Sei personaggi*. Il critico sostenne che Pirandello era al pari di Anton Pavlovič Čechov perché sentiva «tutta la tristezza della vita contemporanea»: Reizov 1967: 238.

¹⁴⁷¹ Tian 1963 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹⁴⁷² *Ibidem*.

eterno» e «vivo e presente sempre»¹⁴⁷³. Inoltre, Alberto Bentoglio ha osservato che le variazioni sono una «chiave di lettura essenziale per comprendere la reale portata della novità di tale messinscena»¹⁴⁷⁴. Infine, De Lullo utilizza la tecnica del montaggio con alcune parti dei testi di Pirandello: «De Lullo, anche se parzialmente, ha colto e reso questo gioco della citazione (presente, se si vuole, fin dal titolo), sostituendo l'ultima scena con alcune battute dei *Sei personaggi* e del *Giuoco delle parti*»¹⁴⁷⁵. Anche nella stagione 1968-1969, De Lullo tenta di togliere al teatro pirandelliano la patina del «provincialismo, concedendogli il respiro internazionale che merita, con un processo di rinnovamento del lessico pirandelliano che passa anche attraverso la forza della parte visiva»¹⁴⁷⁶.

Per il repertorio italiano Giorgio De Lullo e Pier Luigi Pizzi crearono una produzione teatrale «sostanzialmente nuova»¹⁴⁷⁷. Oggi, grazie alle riprese del 24 settembre 1964 è possibile raccogliere nel modo più giusto la testimonianza di una rappresentazione importante per la storia dello Spettacolo e ricostruirne le variazioni rispetto al testo pirandelliano, riconoscendo le influenze esercitate dal regista romano sulla drammaturgia contemporanea¹⁴⁷⁸. La rappresentazione fu registrata al Teatro di Spoleto per la Fonit-Cetra: la versione televisiva rispecchia lo spirito dello spettacolo dal vivo, secondo quanto ricordato da Romolo Valli. Nella trasmissione *Tutto di Romolo Valli. Esordio e prime esperienze* del 1980 di RadioTre, l'attore ha ricordato che sebbene le riprese fossero affidate alla *troupe* che aveva seguito il Giro d'Italia, tutto si svolse con grande professionalità¹⁴⁷⁹.

Il regista sperimenta in questa circostanza l'idea del teatro di parola per rendere più intensa l'espressione e trovare nuove connessioni tra parola e scenografia¹⁴⁸⁰. Nel «Corriere della Sera», Roberto De Monticelli osserva che il «testo lo si è composto, se ne è rifatta la prova pezzo per pezzo, anticipando persino di un intero atto una lunga battuta della Figliastra. Sottoposto a questa sollecitazione, il testo isola in una luce più chiara – forse appena un tantino

¹⁴⁷³ De Monticelli 1964 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹⁴⁷⁴ Bentoglio 2007: 79.

¹⁴⁷⁵ Ossani 1993: 35.

¹⁴⁷⁶ Giannangeli 2011 (2): 45.

¹⁴⁷⁷ Tian 1964 (1) – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹⁴⁷⁸ Repliche della rappresentazione: 10 marzo 1967; 05 maggio 1970; 27 ottobre 1989; 03 novembre 1989; 17 novembre 1997.

¹⁴⁷⁹ Teche RAI – *Tutto di Romolo Valli. Esordio e prime esperienze* – intervento di Romolo Valli del 2 febbraio 1980. Nella rappresentazione dei *Sei personaggi*, De Lullo utilizza le diverse edizioni del 1921, 1925 e 1933, e alcune parti dell'opera de *Il giuoco delle parti*. Inoltre, De Lullo trasforma alcune didascalie dei *Sei personaggi* in dialoghi per consentire allo spettatore di cogliere anche ciò che non si può leggere.

¹⁴⁸⁰ Giaveri 1979: 117.

più fredda, più staccata – quelle sue grandi parole che sono alla radice della drammaturgia di questo secolo; arrivando poi ugualmente ai momenti dell'incontenibile emozione»¹⁴⁸¹. Il linguaggio pirandelliano degli anni Venti riflette l'immediatezza delle azioni e di quanto sta accadendo in teatro¹⁴⁸². Gli interpreti hanno dato prova di una nuova visione del testo pirandelliano tradotto attraverso la loro sensibilità¹⁴⁸³ nello spazio «teatrale, come ineluttabile e miracolosa officina di verità»¹⁴⁸⁴. Nel programma radiofonico *Terzo Anello. I luoghi della vita RadioTre*, Rossella Falk ha ricordato che De Lullo aveva rinnovato il linguaggio teatrale anche attraverso la pittura di Klimt¹⁴⁸⁵. Il pittore viennese era stimato da Ubaldo Oppi che aveva lavorato con la Compagnia d'Arte di Pirandello. Nella pittura di Oppi si riconoscono alcuni elementi del realismo magico e l'influsso dell'arte di Klimt¹⁴⁸⁶. All'interno della «scatola spaziale», realizzata dall'artista bolognese, possiamo notare il mobilio che è simile a quello utilizzato nella commedia *Il giuoco delle parti*, rappresentata al teatro Nazionale a Roma nel 1965¹⁴⁸⁷, mentre spicca il decorativismo degli ambienti del pittore austriaco nella rappresentazione di *Trovarsi*¹⁴⁸⁸.

L'esigenza di cambiamento era forte perché il mondo dell'arte era stato rinchiuso dentro i confini nazionali fino alla Seconda guerra mondiale. «La dittatura fascista – scrive Carlo L. Ragghianti – con le sue frontiere serrate e i suoi divieti aveva reso acute le nostalgie di conoscenza dell'arte europea, che si presentavano, sino agli anni '45, spesso come mito o una suggestione insuperabile, sia formale che di atteggiamenti di libertà o di rivendicazione umana e sociale»¹⁴⁸⁹.

Come è stato detto dalla Falk, l'atmosfera metafisica, che rimanda alle ricerche sulla prospettiva e alla molteplicità dei punti di vista/fuga, è a volte incongruente: l'occhio dello spettatore cerca una continuità nella disposizione dei personaggi che si collocano in diverse parti del palcoscenico affinché l'inquadratura dell'operatore possa ricavarne un ordine nella disposizione dell'immagine suggerita dal regista. Nella Prefazione del 1925 dei *Sei personaggi*, Pirandello scrive che il dramma «non poteva consistere nel mio lavoro se non come

¹⁴⁸¹ De Monticelli 1964 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

¹⁴⁸² De Chiara 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁸³ Cibotto 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁸⁴ Tian 1964 (2) – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁸⁵ TecheRAI – programma *Il Terzo anello: i luoghi della vita* di RadioTRE del 1 ottobre 2006.

¹⁴⁸⁶ Terraroli 2021: 26.

¹⁴⁸⁷ Audino 2000: 49.

¹⁴⁸⁸ Lo spettacolo *Trovarsi* va in onda il 2 maggio 1975

(<https://www.youtube.com/watch?v=KxZLp3GtgEwi>).

¹⁴⁸⁹ Ragghianti 1963: 22–23.

“situazione”, e in qualche sviluppo, e non poteva venir fuori se non per accenni, tumultuosamente e disordinatamente, in iscorci violenti, in modo caotico: di continuo interrotto, sviato, contraddetto, e, anche, da uno dei suoi personaggi negato, e, da due altri, neanche vissuto» (Pirandello 1933: 17). Anche l’uniformità del colore degli abiti – forse accentuato dal bianco e nero delle riprese – produce una omogeneità del gruppo degli attori che si presentano per la prima volta in palcoscenico. Come si vede in alcuni quadri metafisici, il teatro accentua l’immobilità statuaria dei sei personaggi – come se fossero avvolti da un’atmosfera di sogno – su un palcoscenico allestito con pochi elementi necessari allo spettacolo. L’atmosfera magica e incantata delle opere pittoriche del periodo, specie dei ritratti, si ritrova probabilmente nelle atmosfere sospese dell’allestimento e nella immobilità statuaria, come si vede nella Madre¹⁴⁹⁰. Comunque, il regista romano risente del fascino della «pittura medianica» che voleva superare i limiti della ragione ed esaltare le sensazioni prodotte dalla conoscenza oltre il reale. Inoltre, come ha ricordato la Falk, la progettazione teatrale persegue una ricerca stilistica della rappresentazione anche nel rispetto del teatro di «parola». Il regista tenta di ritornare alle origini del testo che i primi interpreti – Luigi Almirante e Vera Vergani – avevano fatto nascere assecondando le intenzioni dello scrittore siciliano che scelse la nudità della scena¹⁴⁹¹.

L’avvio della rappresentazione al Teatro Quirino è diverso perché un quarto d’ora prima, che lo spettacolo abbia inizio, si vedono in palcoscenico gli attori e le attrici arrivare a teatro¹⁴⁹². Invece, nelle riprese televisive del 1970 con la regia di Giorgio De Lullo variano alcune situazioni rispetto al teatro per il fatto che non si era mai vista prima una platea deserta perché i *Sei personaggi* erano stati rappresentati con il pubblico in sala¹⁴⁹³.

¹⁴⁹⁰ Alla fine della Prima guerra mondiale gli artisti identitari del «Realismo Magico», da Felice Casorati a Gino Severini, da Antonio Donghi a Cagnaccio di San Pietro e Carlo Carrà, non si occuparono delle tormentate vicende politiche dell’Italia di quegli anni, ma condivisero una rinnovata attenzione per l’arte del Trecento e del Quattrocento. Masoero 2011.

¹⁴⁹¹ Vice 1964 – Museo dell’Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁹² Poerio 1964 – Museo dell’Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁹³ TecheRAI – Teatro in corto: Frammenti di drammaturgia contemporanea. *Ricordo di Romolo Valli: intervento di Romolo Valli*, del 24 settembre 2009. Le riprese dello spettacolo della Compagnia dei Giovani sono da considerarsi parte del processo di educazione al teatro del paese. Va da sé ricordare che la RAI aveva dedicato a Pirandello nel 1957 la lettura delle novelle *La carriola*, *Mondo di carta* e *Il treno ha fischiato* a opera di Giorgio Albertazzi. Invece, nel luglio del 1959, sempre la Rai trasmette alcune opere teatrali del drammaturgo siciliano e di Shakespeare; nel 1960 va in onda *Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, riduzione di Diego Fabbri; e nel 1961 *Luigi Pirandello, la sua terra e i suoi personaggi*; nel 1968 allo scrittore viene dedicato uno specifico programma: *Il mondo di Pirandello*. Testoni, Marcellini 2019: 35–36. Si veda inoltre il saggio di Sara Lorenzetti, *Le novelle: laboratorio tematico e stilistico*, in *Le novelle di Pirandello “raccolte” 2*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 60° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2023, p. 23.

L'inquadratura dell'operatore si ferma sul cartellone de *Il giuoco delle parti*, prossima rappresentazione a teatro, per creare un effetto di straniamento¹⁴⁹⁴. I primi rumori, che si sentono fuori campo, presentano il macchinista, come previsto dal «copione» del 1925. Per quanto riguarda l'ingresso degli Attori della compagnia, il regista ha pensato forse alla rappresentazione di Giorgio Strehler quando gli attori entrano dall'esterno del teatro. A conferma che le riprese televisive non si discostano dalla rappresentazione al Teatro Quirino di Roma, possiamo citare l'articolo di G.A. Cibotto comparso ne «Il giornale d'Italia» del 18-19 gennaio del 1964 che descrive i primi momenti dello spettacolo: «a cominciare dal gran vuoto del palcoscenico pieno d'ombra, nel quale stanno facendo capolino uno per volta gli attori, seguiti dal regista e dal capocomico, i quali li raggiungono per iniziare la prova»¹⁴⁹⁵. L'inquadratura è diretta all'ingresso del teatro e le riprese sono in movimento per creare dinamicità nella prima scena. Mentre l'operatore entra con la telecamera nella sala, si vede il macchinista che sposta le assi di legno per inchiodarle sul palco disadorno come indicato dall'autore siciliano nelle didascalie del testo. L'obiettivo della camera è di far evocare – almeno in questa parte delle riprese – la testualità pirandelliana perché il medium televisivo altera l'idea originaria del drammaturgo.

La Prima Parte della commedia subisce delle variazioni per adattarla al pubblico televisivo con l'introduzione di alcune battute de *Il giuoco delle parti* che fungono da elementi chiarificatori della poetica dello scrittore siciliano. L'ingresso a teatro degli Attori è riscritto, forzando il testo con poche battute tra il Suggestore e uno degli attori della compagnia che avrebbe dovuto interpretare il personaggio di Filippo nelle prove. Qui, viene citato per la prima volta il nome di Pirandello, come autore quasi impossibile da decifrare. Inoltre, il Suggestore, interpretato da Luigi Battaglia, che aveva collaborato con Pirandello, esorta l'attore a imparare la sua parte visto che presto arriverà il Direttore-capocomico¹⁴⁹⁶. Il giovane attore dimostra avversione per l'opera da recitare che richiede impegno e studio per capire il *portrait psychologique*¹⁴⁹⁷ preciso del personaggio da interpretare.

SUGGERITORE: Devi dare retta a me. Capisci! Io te lo dico. Per recitare, bisogna sapere bene la parte a memoria. È la prima cosa. Specialmente [con] Pirandello.

ATTORE: Ma la so, la so.

¹⁴⁹⁴ Riprese televisive RAI del 1970 dello spettacolo *Il giuoco delle parti*:

(<https://www.youtube.com/watch?v=aCWa9FjCTOA&t=3403s>).

¹⁴⁹⁵ Cibotto 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁴⁹⁶ Battaglia interpreta in *Ciò che più importa* di Nikolaj N. Evreinov; *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello. Il nome di Battaglia compare nella stagione teatrale 1925–1926 della Compagnia di Luigi Pirandello: D'Amico, Tinterri: 1987: 353.

¹⁴⁹⁷ Weiss 1964: 62.

SUGGERITORE: Ma cosa sai? Se c'è... Ah, grazie.
 SUGGERITORE: Guarda che cosa ti ho portato. Eh... Tieni.
 ATTORE: Ma no, perché?
 SUGGERITORE: Mangia, mangia. Hai sempre fame... Però, c'è quella battuta degli occhi e degli orecchi. Fai un tale imbroglio. Prova dirla, su. Spedita. Avanti.
 ATTORE: Ma è possibile che io debba avere gli occhi a quello che fa, le orecchie a quello che dice e la testa che mi va dietro a tutte quelle sciocchezze...
 SUGGERITORE: Ma lo vedi! Che mi vola via dietro a tutte le sciocchezze ... Ridilla¹⁴⁹⁸.

Il secondo intervento drammaturgico è legato alla reinterpretazione delle didascalie dei *Sei personaggi* che innescano delle suggestioni visto il carattere di verosimiglianza dell'allestimento. In pochi istanti De Lullo presenta, quasi simultaneamente, la rivalità tra gli Attori, che si sbeffeggiano e si criticano l'un l'altro. Inoltre, il regista romano sviluppa una scena di genere dove anche l'attrice più anziana (Seconda Donna) interviene, lamentandosi per i dolori fisici e le viene offerto di bere un bicchiere d'acqua, mentre i più giovani la guardano e le stanno vicino.

SECONDA DONNA: Proprio non ho voglia di provare ... Buongiorno caro.
 (*Saluta il macchinista*)
 SECONDA DONNA: Oh caro, caro ... ho un mal di testa ...
 DIRETTORE DI SCENA: Buongiorno signora.
 SECONDA DONNA: Ho un mal di testa e un dolore poi, un dolore che mi parte da qui. Guarda ... da qui ... Ahi! Ahi! ... e sale, sale, sale, sale ... fin qui. Ahi!
 SECONDA DONNA: Vieni via!
 ATTRICE GIOVANE: Vai, vai dalla nonna. Ciccio...
 SUGGERITORE: Buongiorno, Anna. Come stai?
 SECONDA DONNA: Buongiorno, caro. Ho un mal di testa, caro... Hai una di quelle cose per il mal di testa, per favore?
 SUGGERITORE: Ma sì, fatti dare un po' d'acqua.
 SECONDA DONNA: Sì. Dov'è quello lì? Cosino... cosino... per favore... un bicchiere d'acqua.
 SEGRETARIO: Subito, signora.
 DIRETTORE DI SCENA: Ma è di ieri!
 SEGRETARIO: Che ti importa!
 SECONDA DONNA: Ecco, sì... Grazie, caro, grazie... Ma è calda!¹⁴⁹⁹.

De Lullo modifica la parte iniziale del testo, inserendo nuove scene come il corteggiamento della giovane bionda attrice (Attrice Giovane) da parte del Commendatore per mostrare un mondo di solito invisibile agli occhi del pubblico. Infine, si assiste alla parodia sul teatro quando il commendatore legge una critica teatrale ad alta voce. Il regista interpreta la reazione del pubblico, che fu spesso contraddittoria nei confronti di Pirandello perché le sue

¹⁴⁹⁸ Trascrizione dalla registrazione dello spettacolo –

<https://www.youtube.com/watch?v=kjpfKafnPMk>.

Si veda anche il libro di Alberto Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, op. cit..

¹⁴⁹⁹ *Ibidem*.

commedie erano troppo celebrali come lo stesso direttore fa intendere agli Attori della compagnia nelle prove: non «ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, in cui non si capisce nulla, fatte apposta dall'autore per ridersi di me, di lei, del pubblico?» (Pirandello 1921: 11). De Lullo adatta la scena per dare maggiore rilievo al rapporto teatro e critica:

SECONDA DONNA: Sst! Il Commendatore.
TUTTI GLI ATTORI: Il Commendatore. Buongiorno, Commendatore.
(*Il Primo Attore saluta gli attori*)
PRIMO ATTORE: Comodi, comodi. Cara Signora, come sta?
SECONDA DONNA: Ho un mal di testa!
PRIMO ATTORE: Che novità! Ah! Ah!
SUGGERITORE: Commendatore, ha portato le caramelle?
PRIMO ATTORE: Ecco il bambino!
(*Il Suggestore attende una confidenza dal Primo Attore*)
PRIMO ATTORE: Sempre le caramelle chiede. Le ho portate, caro, le ho portate.
SUGGERITORE: Ah, ecco. Grazie.
PRIMO ATTORE: Prego, signora.
SECONDA DONNA: Ah, grazie Commendatore. Grazie.
PRIMO ATTORE: A lei piacciono, vero.
SUGGERITORE: Grazie...
PRIMO ATTORE: Goloso! Una!... Una al giovanotto.
ATTRICE GIOVANE: Buongiorno, Commendatore.
PRIMO ATTORE: Ah, Buongiorno carina. Prego, prego, prego. Gradisce un *bon bon*, carina?
ATTRICE GIOVANE: Grazie, Commendatore. Volentieri.
PRIMO ATTORE: Ne prenda due, ne prenda due.
ATTRICE GIOVANE: Grazie.
PRIMO ATTORE: Cosa fa tutta sola qui, eh?
ATTRICE GIOVANE: Ripasso la parte. Sa, ho un po' di paura.
PRIMO ATTORE: Brava, brava, studi che le fa bene. Studiare è molto importante.
(*Risata ironica degli attori*).
PRIMO ATTORE: Che imbecilli! Venga nel mio camerino, gliela insegno io la parte.
ATTRICE GIOVANE: Grazie, Commendatore.
PRIMO ATTORE: Mi raccomando, non mi faccia aspettare¹⁵⁰⁰.

Nella rappresentazione si colgono le controversie tra critica e drammaturgia perché le recensioni degli spettacoli non erano scritte - a parere degli attori - da giornalisti specializzati nel settore. Grazie a William Govoni, che ha seguito le lezioni di Silvio d'Amico, possiamo riportare alcune sue osservazioni su questo tema introdotto nella rappresentazione dei *Sei personaggi*. «La critica teatrale, va male, osserva francamente d'Amico. Troppi incompetenti, o mestieri: cronache teatrali quindi mediocri, o peggio. Poi la critica è, in genere, troppo indulgente. È bene vero che di tanto in tanto ci sono autori che si radunano per proclamare che la critica non aiuta la rinascita del teatro, che è troppo esterofila, o cattiva per preconetto. Ciò

¹⁵⁰⁰ *Ibidem*.

non è vero, come si può ogni giorno osservare nelle cronache dei quotidiani, che mirano a scoprire, a favorire il formarsi di un'opera teatrale veramente italiana. Si è proposto che la critica drammatica debba essere fatta più ponderata, magari dopo quindici giorni, e non a tamburo battente, che debba essere solo da autori teatrali, o da critici di più di trent'anni. Ma un resoconto obiettivo, osserva accuratamente d'Amico, è impossibile. Ponderare una critica, dopo di aver riascoltato un lavoro magari un paio di volte, sarebbe l'idea, ma si arrischia di arrivare a scrivere di una commedia quando questa è già scesa dal cartellone!»¹⁵⁰¹.

PRIMO ATTORE: Allora questo Direttore, arriva o non arriva? Cosa c'è?

(L'Attore Giovane dimostra un ritaglio di un articolo di giornale)

PRIMO ATTORE: Una critica? Ah no, caro. Non mi interessa.

(Il Primo Attore reagisce bruscamente)

ATTORE GIOVANE: Questa credo che ti interessi.

PRIMO ATTORE: Ah, sì? È una critica interessante? Mah, io non le leggo mai, per principio, le critiche.

(Il Primo Attore si convince e prende il ritaglio di giornale)

PRIMO ATTORE: Se è veramente interessante, la leggerò. Uhm, una volta tanto... Dunque... qui non si vede un accidente. Come si fa?

SUGGERITORE: Il lumino là, alla buca.

PRIMO ATTORE: Il lumino della buca... uhm... sì.

(Il Primo Attore si sposta vicino alla buca del Suggeritore dove è accesa una lampada)

PRIMO ATTORE: Sì, sì. Fate attenzione. Dunque. Dunque: «La commedia, secondo le intenzioni dell'autore... la scenografia coerente...». Dov'è?... «Gli attori...». Ecco! «Gli attori tutti bravi. Sotto l'attenta guida del loro direttore hanno recitato con perfetto affiatamento e spigliatezza». Mah! «Abbiamo notato la quasi debuttante signorina Pierina Pucci, molto brava nella pur breve parte della servetta...».

(Il Primo Attore si interrompe per sottolineare l'alloggio rivolto dal critico all'attrice)

PRIMO ATTORE: Ha visto?

ATTRICE GIOVANE: Grazie.

PRIMO ATTORE: Venga, mi raccomando, non mi faccia aspettare.

SUGGERITORE: Avanti! Avanti!

PRIMO ATTORE: Come avanti? Imbecille! C'è la buca... mi rompo il collo!

(Rimane per un istante in silenzio)

PRIMO ATTORE: Dunque... «La signora Anna Valentini Tomasi ha caratterizzato con puntualità la parte della madre». Brava la signora!

SECONDA DONNA: Capirà... una madre.

(L'attrice tenta di sottolineare l'inadeguatezza de tali parte)

PRIMO ATTORE: Si rassegni, signora. Si rassegni... «Ma quello che ci ha sorpreso più di tutti è stato il Commendatore». Oh, Oh, per carità, troppo buoni, no... «Ha voluto cimentarsi nella parte dell'Attore Giovane, ruolo molto lontano dal suo temperamento e soprattutto dalla sua età».

(Risata ironica degli attori)

PRIMO ATTORE: [...] Ma cosa ridi, imbecille. Cosa ridi! Ma io dico: si è mai vista una Giulietta che abbia veramente tredici anni? No! E allora? Imbecilli, cialtroni, analfabeti... i critici!

(Gli attori incominciano a canticchiare e ballare al suono del pianoforte)

DIRETTORE DI SCENA: Sia più seria, Signorina!

(L'Attrice Giovane si allontana dal crocchio degli attori)

DIRETTORE DI SCENA: [...] Zitti, zitti! Ecco il signor Direttore.

TUTTI GLI ATTORI: Buongiorno, signor Direttore.

¹⁵⁰¹ Govoni 1939: 17.

DIRETTORE-CAPOCOMICO: Buongiorno!¹⁵⁰²

Per quanto concerne le luci, De Lullo rimane invece fedele al testo perché gli Attori si muovono in semioscurità prima dell'arrivo del Direttore-capocomico. Nelle parole del Primo Attore, si avverte il ricordo di Goldoni che lo scrittore agrigentino ammirava e avrebbe voluto rappresentare fin dal tempo degli studi a Palermo. Il Primo Attore cita il personaggio della servetta presente spesso nelle opere del veneziano, così De Lullo lascia intuire che la tradizione continua ad agire nel lavoro dei grandi scrittori. Come da copione il Primo Attore si siede al pianoforte e gli attori incominciano a ballare e la signorina Pucci, l'attrice bionda e fascinosa, si muove con aria civettuola.

Il regista romano mostra la vanità della ragazza, che cerca di esibire il proprio corpo, immaginando di essere guardata dal pubblico. La scena viene interrotta dall'arrivo del Direttore che entra a teatro come previsto dall'ed. del 1921. Qui, si potrebbe immaginare l'influenza di Strehler che cercò di aumentare gli effetti realistici con l'ingresso degli attori dalla strada¹⁵⁰³. Si potrebbe pensare che le scelte registiche di Strehler e di De Lullo siano dettate dal senso vivo del realismo che vige nel dopoguerra. Pur avendo scelto di ritornare alla prima idea del testo pirandelliano, il direttore veste diversamente dal personaggio descritto nelle didascalie. La drammaturgia del regista romano non ricostruisce filologicamente l'intero l'allestimento per la messa in scena del 1965. De Lullo tenta di aggiornare la scena considerato che lo spettacolo era rivolto ad un pubblico generico. Infatti, il direttore entra a teatro con il copione de *Il giuoco delle parti* di Pirandello e poi incomincia a fumare un sigaro.

All'ingresso in palcoscenico dei sei personaggi, gli Attori della compagnia rimangono fermi ad ascoltare il Suggeritore e dirigono lo sguardo sbalordito verso di loro. La lampada appesa al centro del palcoscenico produce un effetto di sospensione. Per quanto riguarda la Prima Attrice, invece, sono poche le variazioni introdotte dal regista nella rappresentazione: la prima è l'abito di scena per aggiornare il personaggio e la seconda l'interlocutore cui affida il suo cagnolino. Si ritorna alla normalità con un rapido gioco di battute: la Prima Attrice provoca l'Attrice Giovane perché ha capito che vorrebbe essere lei la diva del palcoscenico.

In questa scena, De Lullo trasforma il tono polemico del Direttore in parodia visto che menziona Sarah Bernhardt all'arrivo della Prima Attrice. Nora Ricci, che recita con maestria la

¹⁵⁰² Trascrizione dalla registrazione dello spettacolo – <https://www.youtube.com/watch?v=kjpfKafnPMk>.

¹⁵⁰³ In un recente saggio Annamaria Andreoli ha definito la produzione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, di *Vestire gli ignudi* e *Ciascuno a suo modo*, che andarono in scena consecutivamente, la «trilogia della strada» perché incominciano dall'esterno del teatro. Andreoli 2023: 5.

sua parte, cercando l'aiuto del Suggestore, interpretato da Luigi Battaglia, perché non conosce le sue battute de *Il giuoco delle parti*.

PRIMA ATTRICE: Eccomi, Eccomi. Cinque minuti. La multa...

(Sale velocemente al palcoscenico)

PRIMA ATTRICE: Buongiorno, Buongiorno...

(La Prima Attrice urla vedendo il maglione a righe viola dell'Attrice Giovane)

PRIMA ATTRICE: Ma non lo sa che il viola porta male?

(Uno degli attori le porge il copione ma lei rifiuta)

PRIMA ATTRICE: Oh, grazie. Grazie. No, no. Tre volte.

(L'Attore batte tre volte il copione per terra)

PRIMA ATTRICE: Ecco. Grazie, caro. E come ti chiami?

(Raggiunge il Capocomico)

PRIMA ATTRICE: [...] Mi scusi, eh. Ma ho cercato tanto un'automobile per fare a tempo! Ma non ci sono riuscita. Beh, ma vedo che non avete ancora cominciato. E io non sono subito di scena.

(Chiama il Direttore di Scena)

PRIMA ATTRICE: Caro, caro. Per favore, mi porti tutto in camerino. Ecco, questi copioni. Tè, dammi la bestia. La chiuda bene.

(La Prima Attrice affida il suo cane al Direttore di Scena)

CAPOCOMICO: Eh, sì. Anche il cagnolino! Come se fossimo pochi i cani qua.

PRIMA ATTRICE: Ah, spiritoso! Ehi, suggerisci tutto, perché non so una parola. No, non mi resta in mente: perché io qua...lui là.

SUGGERITORE: È Pirandello...

PRIMA ATTRICE: Sì, Pirandello...

CAPOCOMICO: Su, su, signori. Secondo Atto¹⁵⁰⁴.

Attraversando la platea, Nora Ricci (Prima Attrice) rompe la quarta parete e lo spettatore entra effettivamente nel mondo del «teatro nel teatro». La parodia diventa palese quando lo stesso Direttore cita il nome di Sara Bernardi (evidente il richiamo a Sarah Bernhardt) per l'atteggiamento di «grande diva» dello spettacolo.

PRIMA ATTRICE: No, perché se lui ha i nervi, io guarda non ho dormito tutta la notte. Mi sento malissimo.

CAPOCOMICO: Beh, e allora?

PRIMA ATTRICE: Una sedia, si può avere almeno una sedia?

CAPOCOMICO: Sì, datele una sedia, datele una sedia. Alla signora Sarah Bernhardt. C'ha la gamba di legno...

(Il Primo Attore porge la sedia alla Prima Attrice)

PRIMO ATTORE: Stai buona qui, ti prego. Un momento solo...

PRIMA ATTRICE: Io sto qui dieci minuti...

PRIMO ATTORE: No, no. Non litighi più. Non litighi più.

CAPOCOMICO: Beh?

PRIMA ATTRICE: Beh?

CAPOCOMICO: Ah!

PRIMA ATTRICE: Oh! Che sarà mai!¹⁵⁰⁵.

¹⁵⁰⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁰⁵ *Ibidem.*

De Lullo affronta così il tema della riforma del teatro che Pirandello considera importante a tal punto che sviluppa una teoria sull'attore (nel saggio *Illustratori, Traduttori Attori* del 1908). Il Primo Attore è davvero un personaggio non riuscito che recita la sua parte forse senza alcuna passione solo per sopravvivere. La complessità del testo pirandelliano e del personaggio di Leone Gala provoca delle reazioni di fastidio che trapelano dal suo viso. L'attore cerca di convincere il direttore a non indossare il berretto. Ciò non è possibile perché gli attori stanno recitando un'opera di Luigi Pirandello dove le indicazioni di scena sono importanti.

Ma le scelte di De Lullo ricordano anche le teorie sul teatro di Artaud che pensava al senso di indeterminatezza «vrai faux» della vicenda familiare dei personaggi. Nella monografia *Antonin Artaud Portraits et Gris-Gris* (1984) di Florence de Méredieu, si riporta un giudizio del teorico francese: «Je crois avoir quelque chose à dire en matière de mise en scène théâtrale, quelque chose d'absolument personnel, comme un peintre de maintenant. Et je crois que le public attend, inconsciemment, que le théâtre lui donne ce que la peinture, la musique ou la poésie lui ont donné. Aucune pièce moderne, (...) ne donne à la scène l'équivalent par exemple de la peinture de Chirico, ou d'autres peintres au son plus actuel»¹⁵⁰⁶. Dopo la prima apparizione davanti al Direttore-capocomico, i sei personaggi si dispongono in palcoscenico su una linea immaginaria che crea una prospettiva scenica. La disposizione della Madre di sghimbescio, colta in una condizione di irrealtà, appare come una figura solenne con cui è impossibile parlare. La contraddizione tra Attori e sei personaggi emerge grazie all'illuminotecnica: la luce bianca è diretta verso gli attori, mentre il resto del teatro rimane al buio. Infine, De Lullo divide il teatro in due "parti": i sei personaggi in palcoscenico e il Direttore nel fondo della sala - intento a seguire le prove della compagnia - per creare dinamicità nella scena.

I sei personaggi si presentano a teatro, un luogo pubblico della vita culturale, per raccontare una storia drammatica che diventa commedia. «Il linguaggio della piazza - secondo l'interpretazione di Giulio Ferroni del comico di Bachtin - rifiuta ogni fissazione, e vuole affermare soltanto un modo perpetuamente incompiuto ricco di voci e di punti di vista, in incessante divenire»¹⁵⁰⁷. La vicenda familiare è presentata dal Padre al Direttore che cerca di ordinarla, pensando alla ricezione del pubblico con il rischio, però, di renderla un «pasticcetto romantico». Il regista interpreta il dramma della cultura borghese media in cui le vedove

¹⁵⁰⁶ De Méredieu 1984: 17.

¹⁵⁰⁷ Ferroni 1974: 179–180.

vestono di nero e i bambini in palcoscenico devono suscitare nel pubblico il sentimento della misericordia del popolo. Invece, i padri, che sono presi dal vortice della passione della carne, sono il simbolo della virilità e al contempo del disonore della famiglia. In più, le ragazze giovani, recandosi diverse volte nei luoghi promiscui, sentono il senso di colpa per le azioni compiute¹⁵⁰⁸. Elsa Albani, che interpreta il ruolo della Madre, interrompe il lamento funebre che si trova nel testo e sviluppa il tema della solitudine che ha vissuto in compagnia del Padre e dopo la morte dell'ex segretario. L'attrice ricerca la comprensione e l'ascolto degli spettatori affinché capiscano il suo dramma interiore. Per individuare il carattere dei personaggi, si potrebbero indagare le fonti etnografiche sul lamento, seguendo la linea interpretativa di Ernesto De Martino che ha studiato la mimica facciale del volto delle donne per scoprire i tratti comuni della manifestazione del lutto e la condizione psicologica dei personaggi. Il viso della Albani evoca il lamento funebre di alcuni quadri del rinascimento del Perugino (*Deposizione*, Firenze Galleria di Palazzo Pitti) o di Guido Mozzoni (*Lamentazione sul corpo di Cristo*. Gruppo in terracotta colorata, Modena, chiesa di San Giovanni Decollato)¹⁵⁰⁹. Anche sullo sfondo del palcoscenico si vedono delle scale di legno che sono appoggiate alla parete. Pur rimanendo disadorno il palcoscenico, De Lullo riesce a creare una “allegoria della morte” attraverso le scale appoggiate alle pareti.

L'immagine della Albani che abbraccia la bambina traduce scenicamente la descrizione della Madre nella Prefazione: «come una vittima rassegnata, tra quelle due creaturine che quasi non hanno alcuna consistenza se non appena nella loro apparenza e che han bisogno di essere condotte per mano» (Pirandello 1933: 10). La Albani versa delle lacrime vere sulla scena per ricordare la natura del personaggio perché «ogni creatura d'arte, per essere deve avere il suo dramma, cioè un dramma di cui esso sia personaggio e per cui è personaggio. Il dramma è la ragione d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere» (Pirandello 1933: 11). L'attrice si identifica così tanto in quella donna sventurata che è quasi naturale citare il metodo Stanislavskij dove l'interprete ricerca delle affinità con il personaggio. A tal punto che l'esternazione delle emozioni, provocate dall'introspezione o dalla riflessione, avviene in diversi momenti della recitazione e l'identificazione con le esperienze negative della Madre è davvero sorprendente. Nel saggio *La luce delle stelle* del 2022, Massimo Recalcati scrive: «La morte di chi abbiamo profondamente amato è innanzitutto la morte di una presenza che ha la forma singolare e insostituibile di un corpo. Il primo luogo, che si perde, quando l'Altro

¹⁵⁰⁸ Maldini 1964.

¹⁵⁰⁹ De Martino 1975: 375–385.

scompare, è infatti il luogo del suo corpo. Questo corpo non c'è più, non è più visibile, è entrato in un luogo o in nessun luogo, ma è sicuro che è andato via per sempre»¹⁵¹⁰. La Madre si veste di nero, ma non racconta nulla della nuova storia con l'ex-segretario. La Figliastro la spinge a pronunciare alcune parole di affetto per l'uomo da poco morto. Infatti, «in ogni lutto – annota Massimo Recalcati – non c'è ricordo in grado di restituire la presenza sensibile del corpo di chi non è più con noi»¹⁵¹¹.

La traduzione scenica del dolore materno da parte di Elsa Albani ricorda quelle sculture della figura della Carità in cui appaiono strettamente abbracciati due bambini. Sul fondo del palcoscenico si intravede il primogenito, che lei conosce appena perché il Padre aveva deciso di farlo allevare da una balia. Le lacrime, che si vedono scorrere sul volto dell'attrice, rappresentano una manifestazione del dolore così intensa, che avrebbe segnato profondamente l'interprete (che non sarebbe più uscita dall'esaurimento nervoso contratto in quel processo di immedesimazione con il personaggio, tanto da interrompere la propria carriera d'attrice per un periodo di tempo)¹⁵¹².

Il viso bagnato di lacrime e la stanchezza del corpo assumono il significato del dolore prima materno e poi coniugale. In un istante, gli occhi della Albani si rivolgono verso l'alto, come al cielo, da essi scendono rivoli di lacrime. Le braccia, quasi abbandonate sui fianchi, creano una gestualità più intensa e in concerto con il dramma dei sei personaggi. «Il pianto di questa natura fissata è irreparabile, continuo invecchiare del nostro corpo, il pianto della Madre è allo stesso modo passivo e perpetuo» (Pirandello 1933: 15). Dopo alcune scene la Madre viene presentata alla Compagnia drammatica che manifesta la sua fragilità psicologica. «Poi, subito dopo, per quell'improvviso mancare della Madre velata di nero, il loro istintivo interessamento al dramma che intravedono in lei e negli altri componenti di quella strana famiglia, dramma oscuro, ambiguo, che viene ad abbattersi così impensatamente su quel palcoscenico vuoto e impreparato a riceverlo» (Pirandello 1933: 9).

La direzione di Giorgio De Lullo gioca sui doppi sensi che producono le incomprensioni tra Attori e personaggi. La Falk cerca di utilizzare la gestualità – per es. avvicinandosi o allontanandosi da Romolo Valli – per ridurre o aumentare l'ambiguità di alcune battute. Anche il tono della voce di Valli è importante per capire che l'attore cerca di presentare la verità del

¹⁵¹⁰ Recalcati 2022: 28.

¹⁵¹¹ *Ibidem*.

¹⁵¹² TecheRAI – Radio3Suite. *Festival dei festival* del 27 agosto 2004. Nell'intervista di Guido Barbieri ad Anna Maria Guarnieri si ricorda che la Albani era malata di nervi. Dopo i *Sei personaggi*, le sue condizioni di salute sono precipitate. Comunque la ritroviamo in altri spettacoli pirandelliani come *L'amica delle mogli* nel 1970 e *Così è (se vi pare)* nel 1970.

personaggio. La sua espressività si basa sulle emozioni suscitate dal testo per comunicare con il pubblico. Egli desidera spiegare la ragione del dramma familiare, facendo avanzare dal fondo della scena la Madre che rappresenta l'esempio più alto del dolore. La donna in primo piano spegne il riso degli Attori della compagnia che si accende alle battute del Padre, mentre tenta di spiegare il suo comportamento.

Questo aspetto della comicità pirandelliana, affidato agli Attori, è una manifestazione diversa dal riso ironico della Figliastro. Nell'opera si ritrovano indicate sia il riso che l'ironia nelle battute della ragazza che la Falk interpreta quasi sempre in chiave dissacrante. Le intenzioni della Figliastro sono palesi: smontare la verità del Padre, che blocca sulla scena e tiene immobile ad ascoltare il Direttore. In più, l'attrice intende rimuovere il ricordo dell'incontro con il patrigno. La risata in cui prorompe è la conseguenza del dolore che la ragazza avverte in quel momento per la vicenda del retrobottega di Madama Pace. Quella sua uscita isterica, che interrompe le battute di Romolo Valli, - non indicata da Pirandello nell'edizione del 1933 - è un'espressione di rifiuto nei riguardi del Padre. Questa è una parte del processo psichico che forma l'umorismo pirandelliano: «Esteticamente e psicologicamente, l'umorismo può considerarsi come un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione: erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta»¹⁵¹³. Il suo sarcasmo è lo strumento per ribellarsi al modello maschile dal quale sembra non esserci scampo per le giovani.

«Il Padre disserta del valore soggettivo delle parole, - scrive Aggeo Savioli - e dell'incapacità di comprendersi reciprocamente, appunto perché manca una comune norma di linguaggio»¹⁵¹⁴. Lei invece si pone in difesa di una realtà negata, dovunque simbolo della protesta verso quell'uomo che ha incontrato nell'atelier. Nella recitazione Falk interviene diverse volte con un tono fortemente accentuato che interrompe la freddezza della tensione del racconto della scena madre. Insomma, l'attrice trasforma a volte le note di regia in una risata per smorzare la foga e la concitazione del Padre che tenta di giustificarsi. La battuta del Padre: «No, vede? Dice di no! Spaventevole, signore, creda, spaventevole, la sua sordità, sordità mentale!» (Pirandello 1933: 46-47), provoca una reazione con il riso. Inoltre, l'attrice riprende ironicamente le ultime parole pronunciate dal Padre, ripetendole ironicamente al fine di deriderlo per le sue azioni.

¹⁵¹³ Pirandello 2006: 917.

¹⁵¹⁴ Savioli 1964 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

La famigliola allargata si è messa sotto l'occhio degli spettatori e il loro comportamento da cui prende vita la commedia - tra gli attori che ridono e i sei personaggi che si scontrano l'un con l'altro - segue la determinazione del Padre. Perciò il riso ironico della Falk, provocato dalla recitazione di Romolo Valli, scaturisce dalle tensioni accumulate nel tempo e si libera attraverso la magia del teatro che consente ai sei personaggi di rivivere il passato. Valli è molto intenso nella recitazione e per contrastare la verità della Figliastro o della Madre altera il tono della voce. Per l'insistenza derisoria della ragazza, il Padre pronuncia le parole con forza: «Infame! Infame». Infatti, la Figliastro vuole accentuare il suo senso di colpa e accusarlo di pederastia: «Eh, altro! Piccina piccina, sa? con le treccine sulle spalle e le mutandine più lunghe della gonna - piccina così - me lo vedevo davanti al portone della scuola, quando ne uscivo. Veniva a vedermi, come crescevo...» (Pirandello 1921: 39).

L'attore cerca la complicità del Direttore mentre tenta di spiegare le ragioni del vuoto interiore che aveva sentito una volta che la Madre aveva lasciato la sua casa. A questo punto, Falk non usa più l'ironia perché traspaiono nei suoi occhi i ricordi della strana vicenda e il senso di smarrimento dopo aver saputo chi fosse quell'uomo nell'atelier di Madama Pace. Romolo Valli riesce a rendere il Padre un personaggio fragile incapace di concepire la propria vita in solitudine. Non cerca una disciplina, ma vive in balia delle passioni; tuttavia, ha avuto il coraggio di ammettere le sue debolezze per salvare la sua dignità. La Falk interpreta il rifiuto della Figliastro, che non accetta le parole di giustificazione del Padre, mettendosi persino le mani alle orecchie per non ascoltare più quella «verità». Il tono della voce dei due si alza molto quando incominciano a raccontare il loro primo incontro nel retrobottega di Madama Pace. Le inquadrature della telecamera, nella registrazione che ci è rimasta, accentuano l'equivoco familiare che il Padre e la Figliastro tentano di spiegare al Direttore quando la ragazza si avvicina molto all'uomo. In effetti, Valli sembra comportarsi come il marito della Figliastro e lei prendere il posto della Madre.

Nella Seconda Parte, Giorgio De Lullo ritorna a utilizzare la prima edizione, adattandola alle esigenze di scena. Rosetta, interpretata da Patrizia Ponzelli, entra in scena dalle porte dietro al palcoscenico in un momento di disattenzione della Madre. La bambina è disorientata e si ferma a guardare la sala del teatro e i palchetti vuoti. La fotografia televisiva inquadra per alcuni istanti il senso di estraneità di Rosetta alla vicenda familiare che si vede nel suo viso. Falk riesce a rendere il personaggio della sorella maggiore convincente. Avvicinandosi con dolcezza alla bambina, le annuncia velatamente qualcosa: il teatro è un «luogo dove si giuoca a fare sul serio. Ci si fa la commedia». Nella recitazione l'attrice rivive la storia che perennemente si ripete: «la mamma non bada a te, per quella canaglia di figlio là! Io sono con tutti i miei diavoli

in testa!» (Pirandello 1921:61). Lo spettacolo è un frammento della vita dei sei personaggi come scrive lo stesso Pirandello nella Prefazione del 1925. Tuttavia, De Lullo introduce un elemento nuovo in questa scena: il Suggestore sbuca dal cupolino e offre una caramella alla bambina, un gesto d'affetto che umanizza il personaggio di Rosetta. L'ingresso degli Attori della compagnia avviene dopo la breve scena commovente tra Rosetta che non pronuncia neanche una parola e la dimostrazione d'affetto della Figliastro.

I preparativi per l'allestimento della saletta di Madama Pace provocano un gran trambusto. Il Direttore, che fornisce le indicazioni al Servo, cerca di sovrastare con la voce le proteste degli Attori mentre ascolta le contrarietà della Figliastro perché gli oggetti non assomigliano a quelli dell'atelier della Pace. Così nascono delle divergenze sull'arredamento tra il Direttore e la Figliastro. Da un lato il mobilio serve a creare l'ambientazione, dall'altro lato non evoca davvero quel momento dell'incontro tra Padre e Figliastro stampato nella mente della ragazza. Dopo alcune battute del Primo Attore in piedi e della Prima Attrice seduta nella greppina di Madama Pace, la Falk interrompe la scena incominciando a ridere nervosamente perché non si riconosce in quella realtà creata dal teatro. Vorrebbe ritrovare la verità tra gli oggetti di scena, nelle parole e nella voce degli attori, ma tutto quanto le sembra diverso. De Lullo definisce scenicamente alcune didascalie, lasciando libera Falk di interrompere con la sua voce irosa la verità del Padre o le "distorsioni" della storia familiare degli attori. Il suo corpo è teso e nervoso perché cammina in avanti in palcoscenico e poi si rivolge al Direttore-capocomico, descrivendo le diverse esperienze vissute in quella situazione di degrado morale.

Il testo pirandelliano affronta anche gli equivoci che il teatro inevitabilmente produce per effetto della verosimiglianza della recitazione che la Falk tenta di contrastare attraverso il riso lacerante, segno del rifiuto delle scelte del Direttore-capocomico. L'attrice guarda quell'angolo del palcoscenico dove recitano i comici come se fosse uno spazio "reale". Invece, il Direttore ricostruisce lo spazio di una vicenda attraverso la scenografia, superando i limiti della "normalità". Nel saggio *Corpi sociali* (2001) Gianfranco Marrone sostiene che la spazialità sia «un linguaggio a tutti gli effetti: lo spazio parla d'altro da sé, parla della società, è uno dei modi principali con cui la società si rappresenta»¹⁵¹⁵. L'allestimento, scelto dal Direttore, suscita l'ironia della Figliastro per i tentativi di impedire che tutto diventi un «pasticcetto». Per lei, la disposizione degli oggetti in palcoscenico acquista significati complementari diversi rispetto alla realtà del retrobottega. Dall'altro canto, la scena, costruita in un angolo del teatro, produce

¹⁵¹⁵ Marrone 2001: 202.

una distorsione del racconto perché crea soggetti con caratteristiche umane e sociali diverse¹⁵¹⁶ dai personaggi di un testo teatrale.

La Falk dimostra contrarietà per le scelte artistiche del Direttore poiché la vicenda familiare e personale della ragazza è drammatica a fronte di attori che sembrano dei comici, ma il Direttore-capocomico prende le loro difese: «Nient'affatto! La loro espressione diventa materia qua, a cui dan[no] corpo e figura, voce e gesto gli attori, i quali – per sua norma – han saputo dare espressione a ben più alta materia; mentre la loro è così piccola, che se si reggerà sulla scena, il merito, creda, sarà tutto dei miei attori» (Pirandello 1921: 74). E ancora il Direttore «Ma si rimedia col trucco, si rimedia col trucco, caro signore, per ciò che riguarda la figura» (*Ibid.*). Infine, rivolgendosi al Padre, «Qua lei, come lei, non può essere! Qua c'è l'attore che lo rappresenta; e basta!» (*Ibid.*). Lo scenografo Pier Luigi Pizzi ha utilizzato lo specchio dove la Falk e Valli riflettono la loro immagine. Il viso della Figliastra è una specie di allegoria della ricerca interiore perché la ragazza non riesce più a riconoscersi. La verità e la fugacità della vita sono per un istante impresse all'interno della cornice dove compare per la prima volta la faccia di Madama Pace che sembra rubarle l'anima. Lo specchio mostra ciò che la Figliastra vede realmente nella sua vita senza alcuna alterazione. La funzione di quell'oggetto ricorda il tema del doppio e del mondo alla rovescia della vita dei personaggi. Lo specchio sembra per l'appunto una sorta di obiettivo *fisheye* perché si riesce a vedere l'ambiente e l'oscurità del teatro. Il paravento mostra dei piccoli comfort a disposizione dei clienti di Madama Pace: la stanza è illuminata dai fari accesi; si vedono alcuni mobili: l'attaccapanni, il tavolino, la greppina, i cappelli e i mantelli. Nello spettacolo dei *Sei personaggi* al Teatro Manzoni, il 22 marzo del 1964, Roberto De Monticelli osserva che «l'apparizione di Madama Pace è quanto di più terribile e misteriosamente semplice possa accadere e qui, invece, quella figura che emerge alla superficie dello specchio come un'annegata che viene a galla, distrae da un'emozione che dovrebbe restare pura»¹⁵¹⁷.

Il trattamento di De Lullo rivede il linguaggio di Madama Pace per aumentare la comicità del personaggio e produrre un effetto di straniamento. Anche la megera non si identifica né con gli attori - forse per la presenza della Madre che l'aggreisce - né con il personaggio del copione. Madama Pace è attratta dagli oggetti «stessi del suo commercio» e quindi estranea alla vita del teatro. Anche Falk produce un effetto di straniamento quando interrompe la recitazione perché non riesce a riconoscersi negli attori. Non è difficile collegare il pensiero dell'attrice con

¹⁵¹⁶ *Ibidem.*

¹⁵¹⁷ De Monticelli 1964 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

la tradizione dei romanzi pirandelliani più famosi *Il fu Mattia Pascal* o *Uno nessuno centomila* dove i protagonisti non si riconoscono più perché si sentono deprivati della propria personalità oppure con la novella *La Patente* dove la superstizione riduce Rosario Chiarchiaro alla figura di iettatore. L'alterazione della percezione è una chiave di lettura del testo pirandelliano che offre delle suggestioni diverse dalle indicazioni dell'autore siciliano. De Lullo accoglie la sfida del non esplicito dei *Sei personaggi* e l'interpreta modernamente come avviene nella conversazione iniziale tra la Figliastro e la megera dove si sentono bisbigli.

Madama Pace è un personaggio che sfugge alle regole dell'estetica pirandelliana visto che la foggia moderna dell'abito: abito nero, occhiali neri e tacco alto. Non ci sono mezzi di confronto tra il personaggio descritto dall'autore e la nuova drammaturgia delulliana. Anche lo scatto della Madre si connota di un valore diverso rispetto al testo del 1921 perché la rabbia della donna esplode quando sente le parole di Madama Pace che invitano la Figliastro a portare pazienza se non le piaceva quello che stava facendo. La Albani tenta di vendicare l'onore della figlia tradita dagli inganni della proprietaria della sartoria. Invece, nella versione originale la dinamicità del movimento si disperde nella corsa della Madre che strappa la parrucca della mediatrice facendola cadere a terra. In un momento di rabbia, la Figliastro tenta di fuggire dal teatro e scende dalle scalette che collegano il palcoscenico alla platea. La scelta del regista è innovativa perché il drammaturgo aveva indicato nella seconda edizione l'uso delle scalette per il passaggio da personaggi ad attori. La ragazza sceglie di scappare dal palcoscenico in segno di rifiuto sia del teatro, sia della realtà familiare e si dirige verso il fondo del palcoscenico.

Pierluigi Pizzi ha costruito quella scena ispirandosi alla pittura degli anni Venti e Trenta del Novecento, sull'onda del richiamo alla tradizione che guardava alla natura geometrica delle composizioni del Rinascimento. Lo spazio scenico della prima e della Terza Parte mostra una matrice pittorica che evoca alcune composizioni di Felice Casorati. Infatti, la vera scenografia è la geometria di alcune scene progettate con rigore matematico che vediamo nella platea dove si rifugia per l'appunto la Figliastro. Anche nella rappresentazione de *L'amica delle mogli* (1968) è possibile rivedere nelle ambientazioni alcune suggestioni del dipinto *L'attesa* (1918-19) di Casorati, rappresentante del realismo magico¹⁵¹⁸. Con De Lullo, Pizzi ha collaborato alla realizzazione di scene geometriche per respingere qualsiasi carattere verista¹⁵¹⁹. Le immagini del pittore torinese hanno un forte legame con la scena - dominata dalle geometrie e dal bianco

¹⁵¹⁸ La rappresentazione *L'amica delle mogli* è andata in onda il 4 aprile del 1970 (<https://www.youtube.com/watch?v=7C3jRmEwk4o&t=309s>).

¹⁵¹⁹ Tian 1968.

e nero - e con gli abiti degli anni Venti¹⁵²⁰. La nuova arte pittorica riesce a rappresentare l'interiorità attraverso il mondo esteriore, una azione verso cui l'Espressionismo non aveva dimostrato molto interesse¹⁵²¹. Nel volume *Pirandello nel linguaggio della scena: le ragioni, la storia* del 1993, Anna T. Ossani osserva che la regia «rifiuta ogni verosimiglianza naturalistica e ospita, con tenui allusioni per quella che Tian ha chiamato una “datazione di secondo grado”, disegnata dai riferimenti scenografici al post-cubismo e a Casorati». Se alcuni recensori – all'atto dell'allestimento – hanno visto in questo testo “un pirandelliano esercizio di stile”, e hanno considerato “un errore di gusto e di merito”, il cinismo del personaggio di Leone Gala, ritratto da De Lullo specie nella scena finale, quest'ultimo, più lungimirante dei propri recensori, «ha saputo ritrovare nel testo – oltre la vitalità intellettuale o filosofica del mondo pirandelliano – forti consonanze con le inquietudini della propria generazione»¹⁵²².

Nella monografia *La Compagnia dei Giovani. 1954/1974: una stagione del teatro italiano* del 1995, Antonio Audino riporta la notizia che Pier Luigi Pizzi aveva adattato l'opera alla «storia della cultura e del gusto italiano», attraverso un «artista degli anni Venti, Felice Casorati, e intravede sottili affinità con la scrittura pirandelliana, trovando nelle tele del pittore torinese l'idea di quegli spazi geometricamente scanditi nei quali si modellano figure plasticamente immobili, come assorti in una loro profonda umanità»¹⁵²³.

Nel catalogo della mostra *Realismo Magico 2021*, Valerio Terraroli osserva che l'identità del realismo magico si forma grazie ai modi e allo stile di diverse personalità del mondo dell'arte che hanno affinità con i Novecentisti, Metafisici e Surrealisti¹⁵²⁴. Pizzi utilizza in palcoscenico i linguaggi e le esigenze fluttuanti delle diverse tradizioni culturali e pittoriche in prospettiva teatrale. Lo spettacolo richiedeva un'intesa con le opere di Pirandello per rimarcare alcuni aspetti del testo. Basti pensare a *Il giuoco delle parti* dove la scenografia e i costumi sono in bianco e nero eccetto due elementi – che nelle riprese televisive non si possono vedere perché non sono a colori – : l'abito di Rossella Falk è rosso e le uova che sbatte Leone Gala e il suo aiutante sono gialle¹⁵²⁵. Nella banalità della vita quotidiana dove le azioni si ripetono all'infinito, lo scenografo pensa al trionfo dell'oggetto, cioè alle uova che in Casorati sono persino il soggetto di un quadro, assumendo un fascino misterioso perché diventano un mezzo

¹⁵²⁰ Giannangeli 2011 (2): 45.

¹⁵²¹ Roh 2007: 27.

¹⁵²² Ossani 1993: 24.

¹⁵²³ Audino 1995: 88.

¹⁵²⁴ Terraroli 2021: 20.

¹⁵²⁵ TecheRAI – *Teatro in corto: Frammenti di drammaturgia contemporanea. Ricordo di Romolo Valli*: intervento di Nicola Fano, del 24 settembre 2009.

per spiegare la filosofia¹⁵²⁶. Il tema sembra una rivisitazione del soggetto-quadro *Uovo sul cassetton* (1920) di Felice Casorati che riprende in chiave realistico-magica Piero della Francesca¹⁵²⁷. Diversa, invece, è la scena tra la Figliastro e il Direttore che si avvicina al proscenio per osservare gli attori della compagnia recitare. Infatti, il dialogo tra i due è molto intenso e forse equivoco per i tentativi della ragazza di sedurre il regista, che cerca di incuriosirlo con la storia di una vita difficile e condizionata dalla figura del Padre ancor prima che nascesse.

Nella Terza Parte della rappresentazione, De Lullo sviluppa soluzioni registiche spiccatamente pittoriche che notiamo nella disposizione degli attori. In primo luogo, i sei personaggi si raggruppano in uno spazio specifico del palcoscenico, sedendosi sopra la vasca rettangolare e guardando in diverse direzioni del palcoscenico. La creazione dello scenografo rivela suggestioni geometriche regolate dalla squadratura della vasca. Il Padre e la Figliastro si dirigono verso il Direttore che si trova seduto nell'angolo opposto. Il piccolo "quadretto" è creato seguendo i principi della spazialità e della profondità. Questi elementi sono ripresi dall'operatore che riesce a dare rilievo alle diverse superfici degli oggetti, creando profondità (cubo, sedia, proscenio, sipario aperto...). La prospettiva costruita da Pizzi è distorta perché l'osservatore può vedere direttamente solo il Padre e la Figliastro, mentre gli altri personaggi sono visti da una angolatura diversa perché siedono sui bordi laterali della vasca e quindi non rivolti verso il pubblico. Nei primi momenti della Terza Parte, prima il Padre e poi la ragazza, appoggiati sopra il cubo, si alzano uno alla volta come se fossero dei manichini per dirigersi dal Direttore. L'allestimento crea infine un'atmosfera di profonda meditazione come se lo spettatore attendesse una rivelazione di un fatto dalla soluzione puramente scenica. La vicenda familiare si pone al di là della storia e del tempo. All'opposto, la realtà creata dal Direttore, che vede tutti i personaggi seduti – sul bordo della vasca – crea nei sei personaggi una «consistenza» a patto che trovino davvero un autore. De Lullo e Pizzi rovesciano l'idea futurista nella ricerca scenica che Pirandello perseguiva tra gli anni Venti e Trenta. Il tentativo di riprendere la rappresentazione all'interno di un teatro vuoto fa sì che i *Sei personaggi* superino la tradizionale formula con cui sono stati diretti. Le temperie culturali degli anni '70 avevano dato vita a nuove idee anche in campo artistico. Achille Funi ha osservato nell'articolo *Il "Novecento"* del 10 marzo 1971 che «dopo la Prima guerra mondiale, vivevamo anni di grande confusione in cui ognuno dipingeva per sé stesso senza ben sapere cosa fare o in un'atmosfera di diffusa esterofilia impegnata, per esempio, di tardo dissolutore impressionismo. Noi

¹⁵²⁶ Lo spettacolo *Il giuoco delle parti* è stato messo in onda il 28 aprile 1970, RAI UNO.

¹⁵²⁷ Terraroli: 2021: 26.

venivamo dal futurismo, ma il futurismo era morto, non era una cosa che potesse durare per sempre. Era una pittura inventata e qualche volta senza una ragione. Il suo scopo primario di abbattere ogni convenzionalismo, di distruggere tutte le forme comuni era stato raggiunto, il suo ruolo d'avanguardia europea (insieme a quello del cubismo) era stato giuocato»¹⁵²⁸.

Il regista romano intende proiettare il dramma della Madre sull'innocenza dei due ragazzini che rimangono inermi quasi fino alla fine dello spettacolo. Il fatto che restino solo tre dei sei personaggi prima dell'inizio delle prove – e che tutta la scena si sposti sul lato destro della vasca – stimola l'osservatore a riflettere sul silenzio della Madre che stringe i due figli cresciuti accanto a lei. Invece, il Figlio, la Figliastro e il Padre si dispongono in piedi, non distanti dalla donna, per accentuare la sua condizione di solitudine e di abbandono. In conclusione, lo spettatore deve considerare diverse situazioni che si sono create in palcoscenico tra la Madre e il figlioletto che si ucciderà; mentre il Figlio maggiore gira le spalle alla donna e la Figliastro sta in piedi vicina al proscenio. Nel tentativo di fuga del Figlio per le scalette del palcoscenico, il Direttore trattiene il ragazzo che dimostra tutta la sua avversione per il Padre. In questa scena, si notano tre espressioni mimiche che contribuiscono a dare una nuova visione del personaggio pirandelliano: per il Padre contrizione, per il Direttore disapprovazione e infine per il Figlio rabbia. A questa scena si contrappone una situazione di conflitto tra madre e figlia: la Albani in piedi, mentre la Falk sta nella parte opposta, girata quasi completamente verso la platea, e sullo sfondo il bambino. L'immagine televisiva del Padre che percuote il Figlio perché non risponde alle richieste della Madre è intensa. Sia Albani sia Valli dimostrano una straordinaria capacità drammatica non solo nella traduzione del testo pirandelliano, ma anche nell'espressività dei volti, nei gesti e nella padronanza con cui si muovono tra il proscenio unito alla platea dalle scalette. Pur essendo arrabbiato con il Padre e la Madre, il ragazzo non cancella il ricordo di quanto è accaduto all'arrivo della sorella a casa sua, quando la vede parlare con il padre. Per di più in quell'istante si accorge che il fratellino con la pistola in mano si sta per uccidere, perciò il suo viso diventa un'espressione di dolore. Nella versione di De Lullo dei *Sei personaggi*, l'atrocità della morte della bambinetta non è in piena evidenza: il corpo esamine della bambina appare solamente un breve attimo sul bordo della vasca. «Le altre interpretazioni di cui abbiamo memoria arrivano al culmine della tragicità, il grido della Madre al finale del secondo atto, la morte della Bambina e il suicidio del Giovanetto alla fine del terzo atto, attraverso la gradualità degli effetti naturalmente suggerita dal testo»¹⁵²⁹. Valli e Albani non

¹⁵²⁸ Funi 1971: 141.

¹⁵²⁹ De Monticelli 1964 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

mostrano il corpo morto del ragazzino al pubblico avvicinandosi al proscenio forse perché il teatro è vuoto, ma escono silenziosamente dalla porta di dietro del palcoscenico. Nelle scelte drammaturgiche non vediamo nel finale la scena della fuga in platea della Figliastra, che attraversa il palcoscenico, per ritornare di nuovo alla realtà.

Nel «Corriere della Sera» dell'aprile del 1964, Roberto De Monticelli osserva: «prima di tutti un Romolo Valli nuovo e interessantissimo nella parte del Padre: tutto rigore, castigatezza espressiva, via l'effettismo tradizionale, sostituito da una pura, limpida fede nella parola; poi una Rossella Falk che riesce ad arrivare all'essenziale nel personaggio della figliastra, adottando, secondo l'intenzione della regia, una difficile, coraggiosa sobrietà di mezzi. Quindi, Elsa Albani che, come vuole il personaggio della Madre, è tutta una carica di buio, informe dolore. Il Figlio è, con sorprendente autorità, un giovane attore nuovo, Piero Sammataro. Ferruccio De Ceresa interpreta, con un ampio gioco di mimetica e parodistica convenzionalità, il Direttore della compagnia. Fra gli interpreti che figurano gli attori, ricorderemo Carlo Giuffrè che, efficace, nei suoi pittoreschi effettismi, paga però lo scotto maggiore dell'impostazione troppo caricaturale data dal regista a tutto il gruppo, e la brillante Nora Ricci, infine, Gabriella Gabrielli»¹⁵³⁰. Poi, ne «Il Messaggero» del 18 gennaio del 1964 si ricorda anche il lavoro di Pier Luigi Pizzi per la «scelta degli abiti che, pur essendo abiti di oggi (gli abiti degli attori della compagnia), conservano un che di indeterminato e raggiungono soluzioni particolarmente indovinate (vedi l'abbigliamento di Madama Pace)»¹⁵³¹.

Anche in Inghilterra, il lavoro della Compagnia dei Giovani è accolto positivamente e la stampa internazionale continua a lodare l'interpretazione degli attori. La critica londinese si dimostra favorevole alla Compagnia dei Giovani che hanno rappresentato *La Bugiarda* di Diego Fabbri il 7 aprile del 1965 e i *Sei personaggi in cerca d'autore* il giorno dopo, all'Aldwych Theatre. La *tournee* inglese si concluse in ogni caso all'Old Vic Theatre nell'ambito del Festival Mondiale del Teatro Aldwych, dal 22 marzo al 22 maggio 1965, cui parteciparono compagnie italiane, francesi, greche, israeliane e statunitensi¹⁵³² con un bilancio davvero positivo. Il pubblico del teatro, al termine della rappresentazione, è «scattato in piedi e ha tributato ai Giovani una ovazione che si è protratta per quasi un quarto d'ora»¹⁵³³. I *Sei personaggi* furono interpretati in italiano e la comprensione del testo avvenne grazie anche alla gestualità e alla giusta intonazione delle battute. Scrive Felicity Firth: «He [Philip Stone] point

¹⁵³⁰ *Ibidem*.

¹⁵³¹ Tian 1964 (2) – Museo dell'Attore di Genova/Fondo –Valli. Rassegna stampa.

¹⁵³² Poggiali 1996: 91.

¹⁵³³ Porro 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa

out some of the difficulties for the actor in speaking the lines of certain literary translations into English, comparing the stiltedness of these with the fluency and speed of the original language. He spoke in particular of the impression of musicality and of the creation of silence he remembered in Giorgio De Lullo's production of *Six Characters* which came to Aldwych in the 1960s»¹⁵³⁴. Giorgio Porro traduce per «Il Messaggero» del 12 aprile 1965 i principali giudizi della stampa inglese sul lavoro di Romolo Valli e di Rossella Falk nominati migliori attori mentre Giorgio De Lullo venne premiato nel 1964 con una medaglia d'oro per la migliore produzione. Commenta Porro «Non c'è da meravigliarsi. Le interpretazioni, - scrive W. A. Darlington del "Daily Telegraph" - sia sul piano individuale che collettivo, raggiungono un livello altissimo»¹⁵³⁵. La stessa notizia è diffusa dal giornale scozzese «The Scotsman» che informa i lettori del successo che la Compagnia italiana aveva ottenuto con i *Sei personaggi*; inoltre sottolinea le novità dello spettacolo perché è la prima volta che De Lullo e gli attori «visited London» con quella produzione¹⁵³⁶. Il cast per la piazza londinese era variato di poco per ragioni legali perché la compagnia aveva utilizzato ragazzi più grandi nel ruolo dei figli. «The children were all the more moving in their silent parts – for being the right age – the Italian authorities are obviously more lenient in these matters than our own»¹⁵³⁷.

Nel quotidiano «The Sunday Telegraph» dell'11 aprile del 1965, Alan Brien osserva che la Compagnia dei Giovani ha dimostrato capacità di interpretazione connesse con l'arte dell'autore siciliano. Alcune settimane prima era andata in scena la commedia *As you desire me (Come tu mi vuoi)*, rappresentata da attori non italiani, che era stata stroncata da Brien. Ma ora, il critico riconosce che questa nuova edizione era stata realmente innovativa: «His instinct is surer on theatrical effects than on human motives. "Six Characters" presents a series of interlocking paradoxes which undermine the now almost collapsed conventions of stage naturalism. The single, double, and treble bluffs give every scene a kind of stereoscopic dazzle. And Mr. De Lullo polishes like a master especially the eerie materialisation of the brothel-keeper - Madame Pace, through a mirror and the repetition of the first meeting of the father and his unknown daughter under her roof as played by the Characters, then by the Actors, then by the Director»¹⁵³⁸. Brien si riferisce all'opera letteraria e, al contempo, alla direzione scenica di De Lullo che era riuscito a superare il falso intellettualismo, evidenziando l'ipocrisia del

¹⁵³⁴ Firth 1992: 188.

¹⁵³⁵ *Ibidem*.

¹⁵³⁶ A.J.M. 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁵³⁷ Anonimo 1965 (2) – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁵³⁸ Brien 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo – Valli. Rassegna stampa.

Padre¹⁵³⁹. «The Compagnia dei Giovani's production (with Elsa Albani's tragic, almost imbecile, mask of despair as the Mother, and Ferruccio de Ceresa's brusquely sympathetic management as the Director) almost turned "Six Characters" into the great philosophic masterpiece that Pirandello's admirers claim it to be»¹⁵⁴⁰. La stessa sensazione di superamento della dualità dei protagonisti e degli attori è avvertita da Colin Frame che pubblica un articolo con il titolo *Rossella – A Fiery Garbo and Scornful lips*, il 9 aprile, nel quotidiano «The Evening News and Star». Qui discute il tormento interiore e lo sdoppiamento del personaggio pirandelliano riconoscendolo nella simbolica disposizione in palcoscenico degli attori. La dualità tra attore e personaggio scompare nelle ultime scene per la tragedia della morte che accomuna tutti indistintamente¹⁵⁴¹. De Lullo e Pizzi decidono insomma di creare due spazi diversi, disponendo due casse rettangolari collocate ai lati opposti del palcoscenico su cui siedono gli attori e i sei personaggi e questo solo alla fine dello spettacolo, quando tutti accorreranno a vedere il corpo del ragazzo suicida, che il Padre solleverà. All'improvviso si placano i battibecchi e i malintesi tra attori e personaggi perché il corpo freddo del giovane li riporta al senso profondo del mistero della vita.

Nella rappresentazione De Lullo era riuscito a rendere vivo il tema della finzione / realtà, coinvolgendo il pubblico e commuovendolo. «The stepdaughter's contempt» - scrive Philip Hope Wallace - «the father's shame, the final melodramatic catastrophe build up in such a way that a "fictional" Father with a dead child in his arms crying "Illusion? I beg you! What if not reality is this?" can stop the heart»¹⁵⁴². Viceversa, l'anonimo critico del quotidiano «The Times» non è soddisfatto del linguaggio espressivo degli attori, per il fatto che De Lullo aveva scelto una linea interpretativa diversa da una «regia critica» che avrebbe restituito alla scena il testo nella forma originaria o storica. L'articolo fa notare che la traduzione scenica di Pirandello non era stata soddisfacente forse perché le compagnie non erano italiane¹⁵⁴³. Ci si aspettava di vedere una rappresentazione più vicina ai primi spettacoli. In ogni modo, la voce de «The Times» sembra isolata rispetto alle altre critiche che dimostrano sensibilità e attenzione per il lavoro di De Lullo. La stampa anglosassone percepisce la straordinaria qualità del lavoro svolto dagli attori. J. W. Lambert del quotidiano «The Sunday Times» riconosce che la bravura e il talento di De Lullo emergono per l'appunto dai *Sei personaggi*¹⁵⁴⁴. Tanto che il giornalista

¹⁵³⁹ Bisicchia 2011: 107.

¹⁵⁴⁰ Brien 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁵⁴¹ Frame 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁵⁴² Philip Hope–Wallace 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli.

¹⁵⁴³ Anonimo 1965 (1) – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁵⁴⁴ Lambert 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

Jeremy Kingston della rivista satirica «Punch» osserva: «I wrote sharply about a Pirandello play a few weeks back, but his Six Characters is an indisputable masterpiece. Dreamed up in an author's mind for a play he then decided not to write, the six abandoned characters appear mysteriously before a company of provincial, attitudinising actors and plead to be allowed to act out their tragedy»¹⁵⁴⁵. La bravura di Rossella Falk è molto applaudita, la sua performance viene ovviamente ricordata da John Higgins del «The Financial Times» che commenta: «Miss Falk began extravagantly, like some pupil of Magnani, tossing her auburn hair over her face and then throwing back her shoulders in wild laughter. When she found repose all was well. Physically she is the perfect Stepdaughter, with the taunting eyes, her aggressive chin and her sensual gash of a mouth. The accent and voice is rightly course»¹⁵⁴⁶.

Infine, nella stagione 1971-1972, la Compagnia dei Giovani rappresenta *Così è (se vi pare)* dove si recupera l'Espressionismo Tedesco mediato dai dipinti di Otto Dix e Georg Grosz. La collaborazione di Pizzi orienta la scenografia verso colori accesi in contrasto con i neri, per produrre delle ombre scure sul fondo della parete¹⁵⁴⁷. Diversa, ma certamente “sintomo” di una nuova cultura teatrale e televisiva, è la ripresa dell'*Enrico IV* del 1978 dove si vede un ritorno alla regia critica che asseconda l'impianto scenografico descritto da Pirandello¹⁵⁴⁸. L'allestimento è considerato al vertice delle produzioni pirandelliane da Roberto De Monticelli che scrive un interessante articolo per il «Corriere della Sera», il 22 ottobre 1977. Sottolinea: «I temi dell'incomunicabilità e della solitudine - dice De Monticelli - cui viene condannato chi non è come gli altri, il “diverso”; della sopraffazione fra classi di cui i linguaggi si fanno strumento; della illusorietà d'una vita che gli uomini hanno ridotto a pura proiezione d'una memoria, la memoria dei morti. Quando cessa questo equilibrio di libelli, quando nel terzo atto, per il banale trucco immaginato dal dottore, il tempo reale annulla quello fantastico, tutto non può che precipitare, brutalmente, verso la conclusione come avviene nei *Sei personaggi in cerca d'autore*. All'alternativa realtà-finzione, finzione-realtà, corrisponde qui una coppia di gridi che pone lo stesso dilemma: è pazzo, non pazzo. Oltre questo termine del quotidiano, al di là del gesto compiuto (il colpo di spada mortale al rivale d'una volta) si chiude per sempre, intorno al protagonista, il carcere dell'immaginazione unica realtà vera, sola possibilità che gli resti per non rientrare nella vita già consumata (e nella commedia così unificata). [...] Ecco allora la festosa e tetra scenografia di Pier Luigi Pizzi ... all'interno del boccascena dell'Eliseo. Lo

¹⁵⁴⁵ Kingston 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁵⁴⁶ Higgins 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo–Valli. Rassegna stampa.

¹⁵⁴⁷ Giannangeli 2011 (2): 47.

¹⁵⁴⁸ Riprese televisive: *Enrico IV* del 28 dicembre del 1978 (c'è una ripresa radiofonica trasmessa su RadioDue alle 20.50)

spazio così ottenuto, al cui centro sorge il trono del finto imperatore, è quello della rappresentazione di secondo grado, il luogo metaforico in cui si muovono Enrico IV e i suoi consiglieri segreti ... Mi chiedo però quanto una visualizzazione così precisa e realistica dei due piani su cui la tragedia si svolge tolga di ineffabile o, se preferite, di fantastico alla sua profonda ambiguità»¹⁵⁴⁹.

Infine, si possono sottolineare due elementi interessanti dello spettacolo: il primo è la figura di Frida in abiti bianchi e mantello bordato ricamato che cammina quasi per farsi guardare dallo spettatore per la sua bellezza ed eleganza; il secondo è la variazione dell'ultima scena che si sarebbe dovuta svolgere, invece, intorno al tavolo, mentre avviene intorno al trono illuminato dalla luna che entra dall'alto e inonda di un colore bluastro anche i gradini reali¹⁵⁵⁰.

Le nuove tendenze estetiche degli anni Sessanta e Settanta si sarebbero distanziate dalle avanguardie allo scopo di rinnovare il linguaggio teatrale. Ad esempio Massimo Castri cerca nuove rotte nell'interpretazione delle opere pirandelliane per renderle più idonee al nuovo teatro.

Ma la maggior parte delle acquisizioni critiche riguarda il recupero di documenti storici relativi alla vita di Pirandello e ai suoi rapporti personali e culturali con il mondo del teatro, del cinema e con le istituzioni. Alcuni degli stimoli più forti provengono dalle descrizioni delle figure femminili che ritroviamo nelle prose pirandelliane e nel teatro. A questo periodo appartengono le regie di Massimo Castri: *Vestire gli ignudi*, 1976; *La vita che ti diedi*, 1978; *Così è (se vi pare)*, 1978¹⁵⁵¹. In scena al Teatro Ponchielli di Crema, dopo il felice debutto bresciano, Valeria Moriconi commenta nel quotidiano «La Provincia» l'atteggiamento della critica nei confronti delle attrici degli anni Venti che interpretavano le commedie o le tragedie pirandelliane «al negativo del personaggio donna-madre»¹⁵⁵². Da diversi anni le opere di Pirandello sono sempre più presenti nel repertorio delle compagnie: si ricorda nel 1961, una lucida interpretazione di *Ciascuno a suo modo* diretta da Luigi Squarzina allo Stabile di Genova, poi lo scandaloso *Questa sera si recita a soggetto* di Vittorio Gassman; ma l'attenzione nei riguardi del repertorio pirandelliano datava indubabilmente da *I giganti della montagna* (1947-50) di Giorgio Strehler, continuando con *Questa sera si recita a soggetto* (1949-50) dello stesso regista, e poi coi *Sei personaggi* (1952-53), con *La giara*, *La patente* e con *L'imbecille* (1953-54)¹⁵⁵³. Va da sé che anche si ricordi la rappresentazione dei *Sei personaggi* di Edmo

¹⁵⁴⁹ De Monticelli 1977.

¹⁵⁵⁰ Bisicchia 2011: 52–53.

¹⁵⁵¹ Casella 2020: 189.

¹⁵⁵² E.S.1979.

¹⁵⁵³ Davico Bonino 1983 (2): 103.

Fenoglio con Turi Ferro, Ida Carrara, Filippo Scelzo, Leo Gullotta e Michele Abruzzo riproposti dallo Stabile di Catania nel 1966¹⁵⁵⁴. Scrive Massimo Caporlingua nel «Tempo» del 15 gennaio 1966: «anche i *Sei personaggi* debbono essere un discorso intellegibile che riesce a far comprendere soprattutto il conflitto intimo se così può dirsi, della coscienza dell'autore»¹⁵⁵⁵.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, si affaccia sulla scena un'altra figura importante del teatro italiano: Franco Enriquez, che strinse un rapporto di intensa collaborazione con l'attore Gian Maria Volonté che sarà presente in quasi tutti gli spettacoli della compagnia dello Stabile triestino tra il 1958 e il 1960¹⁵⁵⁶. Il regista fiorentino vi rappresentò tra 1958 e 1959 *La rosa di zolfo* di Antonio Aniante, *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello, *La Leggenda di ognuno* di Hugo von Hofmannsthal e *La ragazza di campagna* di Clifford Odets¹⁵⁵⁷. Nel 1961 Enriquez fondò poi la Compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Glauco Mauri, Mario Scaccia e Isabella del Bianco più lo scenografo Emanuele Luzzati, la cui importanza fu pari a quella di Pizzi nella Compagnia dei Giovani. Scrive Andrea Bisicchia: «alcuni mesi prima [della formazione della compagnia], in occasione di *Pene d'amor perdute* di Shakespeare, realizzato al Festival di Verona, con Gianni Santuccio, Giancarlo Sbragia, Tino Scotti, Ave Ninchi e Valeria Moriconi, fu ancora De Monticelli a riconoscere a Enriquez uno stile personale, oltre che un gusto particolare, ritenendolo, inoltre, un battitore libero capace di spaziare tra i classici e i contemporanei»¹⁵⁵⁸. Quanto alla Moriconi, svolse anche il compito di capocomico nella Compagnia¹⁵⁵⁹. Confessa l'attrice jesina: «lo consideravo [Enriquez] uno dei più grossi talenti che siano apparsi nell'Italia del dopoguerra». Enriquez era un regista emergente ma in grado di proporre al pubblico degli spettacoli moderni grazie anche al periodo di formazione iniziale con Lucignani, Visconti e Strehler¹⁵⁶⁰.

Nella serata d'onore al Teatro Parioli di Roma del 22 gennaio 1990, l'attrice invitata da Maurizio Costanzo presenta un repertorio di figure femminili. Tra queste, la Figliastra dei *Sei personaggi* (lavoro da lei mai affrontato)¹⁵⁶¹. In quella occasione, Moriconi ricorda che il regista

¹⁵⁵⁴ Caporlingua 1966 – Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁵⁶ Corvi 2022: 53.

¹⁵⁵⁷ Moriconi 2006: 54.

¹⁵⁵⁸ Bisicchia 2021: 39.

¹⁵⁵⁹ Intervista a Valeria Moriconi del 18 novembre del 1962. Cecchini 2008: 93.

¹⁵⁶⁰ Schneider 1992 – Centro Studi Valeria Moriconi/Fondo Valeria Moriconi.

¹⁵⁶¹ Trasmissione Maurizio Costanzo Show del 22 gennaio 1990. Video VHS – recital. Centro Studi Valeria Moriconi/Fondo Valeria Moriconi. Serata d'onore dedicata a Valeria Moriconi. L'attrice interpreta i personaggi: Nina (*Il gabbiano* di Anton Pavlovič Čechov), Beatie (*Radici* di Arnold Wesker) e la Figliastra (*Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello), ...*Palchetti romani* di Alberto Savinio.

fiorentino aveva cercato di rappresentare i *Sei personaggi* con Glauco Mauri nelle vesti del Padre, e lei nel ruolo della Figliastro¹⁵⁶². Ma alle prove né lei né Mauri riuscirono ad entrare nelle rispettive parti: le battute pirandelliane provocavano il riso, non c'era l'atmosfera giusta per interpretarle. Tutto questo evidentemente non si conciliava con l'idea e la pratica di regia di Enriquez, che non voleva un teatro di ricostruzione filologica (che non prevedeva le risate isteriche della tradizione). Cercando all'opposto effetti moderni che però non stravolgessero il testo¹⁵⁶³ (fig. 31). Nondimeno l'attrice, dopo il successo con *La vita che ti diedi*, tenta con una ripresa al Parioli di offrire al pubblico televisivo la sua interpretazione della Figliastro, che non era riuscita a rappresentare prima. A quel punto della sua carriera e della sua maturazione di interprete, pur con qualche preoccupazione d'altronde confidata al pubblico, seppe entrare nei personaggi pirandelliani, accogliendo nella sua performance non solo la Figliastro, ma anche le figure del Padre e di altri personaggi. Avendo indossato uno scialle nero come abito di scena, incomincia a recitare la prima parte del testo. Nel suo adattamento, opta evidentemente per la soppressione della risata che appariva solo nelle didascalie, conservando invece la gestualità indicata da Pirandello. Agisce sul palcoscenico del Teatro Parioli con le mani, con il corpo e con gli occhi. La versione dell'opera da lei proposta fa avanzare in primo piano la visione del mondo del Padre che tratta il Figlio e la Figliastro con un identico spirito di autosufficienza e cinismo, senza lasciare loro alcuna via di scampo da un amaro destino.

¹⁵⁶² La Compagnia dei Quattro nasce a Roma, il 5 aprile del 1961. Il secondo nucleo della compagnia si formò nel 1964 con Enriquez, Mauri, Moriconi e Luzzati. Moriconi 2006: 58.

¹⁵⁶³ Ripamonti 1975: 1503.



Figura 30. "Sei personaggi in cerca d'autore", Compagnia dei Giovani. Il fotografo è Gastone Bosio, la stagione 1963/64. Il Fondo Gastone Bosio è conservato presso il Museo dell'Attore di Genova.



Figura 31. Valeria Moriconi interpreta i «Sei personaggi in cerca d'autore» al Parioli (Costanzo Show). Riduzione e adattamento del testo della stessa Moriconi. Centro Studi Valeria Moriconi di Jesi (An).

Bibliografia

Anonimo 1921 (1) = *Una battaglia di pubblico, alla prima di un nuovo lavoro di Pirandello*, «Corriere della Sera», Milano, 10 maggio 1921.

Anonimo 1921 (2) = *Per il Teatro italiano*, «Corriere di Milano», Milano, 14 luglio 1921.

Anonimo 1921 (3) = *Corriere Teatrale. La riapertura del Manzoni*, «Corriere della Sera», Milano, 9 settembre 1921.

Anonimo 1921 (4) = *Teatri –Teatro sociale: Una novità di Pirandello*, «La Provincia di Brescia», Brescia, 14 settembre 1921.

Anonimo 1921 (5) = *Teatri di Bologna – Arena del Sole*, «Il piccolo Faust», 47, 9, Bologna, 14 settembre 1921.

Anonimo 1921 (6) = *Arte e Teatri. Teatro sociale – Le recite della Compagnia Niccodemi, una novità di Pirandello*, «La Sentinella», Brescia, 14 settembre 1921.

Anonimo 1921 (7) = *Teatro sociale. Una novità di Pirandello*, «Il Cittadino di Brescia» – Cronaca di Brescia, Brescia, 14 settembre 1921.

Anonimo 1921 (8) = *Arte e Teatri. Teatro sociale – “Sei personaggi in cerca d’autore” di Luigi Pirandello*, «La Sentinella», Brescia, 15 settembre 1921.

Anonimo 1921 (9) = *I Teatri. Teatro sociale – La serata di Vera Vergani*, «La Provincia di Brescia», Brescia, 15 settembre 1921.

Anonimo 1921 (10) = *Teatri*, «Avanti!» - edizione e cronaca di Milano, 27 settembre 1921.

Anonimo 1921 (11) = *Le prime rappresentazioni. “Sei personaggi in cerca d’autore” di Luigi Pirandello*, «Il Secolo», Milano, 28 settembre 1921.

Anonimo 1921 (12) = *Teatri - Manzoni. “Sei personaggi in cerca d’autore” di Luigi Pirandello*, «La Sera», Milano, 28 settembre 1921.

Anonimo 1921 (13) = *Teatri e Concerti. Politeama Margherita*, «Il Secolo XIX», Genova, 14 dicembre 1921.

Anonimo 1921 (14) = *Teatri ed arte – Politeama. Una novità per la serata d’onore di Luigi Pirandello*, «Corriere Mercantile», Genova, mer. e giov., 14-15 dicembre 1921.

Anonimo 1921 (15) = *Teatri, Al Carignano: “Sei personaggi in cerca d’autore”*, «La Stampa», Torino, 30 dicembre 1921.

Anonimo 1921 (16) = *Una novità al Carignano*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 30 dicembre 1921.

Anonimo 1921 (17) = *Le novità al Carignano. “Sei personaggi in cerca d’autore”. Commedia da fare di Luigi Pirandello*, «Il Momento», Torino, 31 dicembre 1921.

Anonimo 1921 (18) = *Rassegna drammatica e musicale, "Sei Personaggi in Cerca d'Autore"* (*Commedia da Fare – 3 Atti di L. Pirandello*), «Gazzetta del Popolo», Torino, 31 dicembre 1921.

Anonimo 1922 (1) = *Wraps of Black Matelassé or Crêpe Silks* (inserto pubblicitario), «The New York Herald» (New York), 23 aprile 1922.

Anonimo 1922 (2) = *'Grotesque Movement' Prevails on the Italian Stage To-day*, «The New York Herald» (New York), 30 aprile 1922

Anonimo 1922 (3) = *ESTERO. Rubrica delle Rubriche – Notizie*, in «L'Italia che scrive». Rassegna per coloro che leggono. Supplemento mensile a tutti i periodici, V, 5, 1922.

Anonimo 1922 (4) = *"Grotesque" plays coming to New York. New Movement on Italian Stage to Be Seen in October*, «The New York Herald» (New York), 18 giugno 1922.

Anonimo 1922 (5) = *"If" by Dunsany Among New Plays for Mr. Pemberton*, «The New York Herald» (New York), 7 luglio 1922.

Anonimo 1922 (6) = *Two Schools of art contest supremacy on Italian stage. Theater of Ideas Gradually Displacing Theater of Situations*, «The New York Herald» (New York), 9 luglio 1922.

Anonimo 1922 (7) = *Visitors Contribute to National Revenue by Paying Luxury Taxes in Hotels, Restaurants, Theatres and by Various Indirect Levies*, «The New York Herald» (New York), 6 agosto 1922.

Anonimo 1922 (8) = *"Sei personaggi in cerca d'autore", ingeniosa comedia de Pirandello, estrenada anoche en el Cervantes*, «La Razón» (Buenos Aires), 8 agosto 1922.

Anonimo 1922 (9) = *"Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello al Cervantes*, «La Patria degli Italiani» (Buenos Aires), 9 agosto 1922.

Anonimo 1922 (10) = *"Sei personaggi in cerca d'autore" volvió a representarse con éxito en el Cervantes*, «La Nación», (Buenos Aires), 11 de agosto 1922.

Anonimo 1922 (11) = *The Playbill*, «The New York Tribune» (New York), 27 agosto 1922.

Anonimo 1922 (12) = *Pirandello in Francia*, «Il Risveglio italiano» (Parigi), 30 settembre 1922.

Anonimo 1922 (13) = *Theatrical News and Gossip – About Plays and Players*, «Evening World» (New York), 6 ottobre 1922.

Anonimo 1922 (14) = *Pemberton's Next Play*, «The New York Herald» (New York), 7 ottobre 1922.

Anonimo 1922 (15) = *Play from Italian Soon*, «The New York Herald» (New York), 13 ottobre 1922.

Anonimo 1922 (16) = *Pirandello's play put on*, «The New York Herald» (New York), 24 ottobre 1922.

Anonimo 1922 (17) = *Opening Is To-night – Pirandello Film Starts at Princess*, «The New York Herald» (New York), 30 ottobre 1922.

Anonimo 1922 (18) = *Six characters in search of an author*, «The New York Herald» (New York), 5 novembre 1922.

Anonimo 1922 (19) = *Pemberton Play Introduces New Theater Author*, «The Washington Herald» (Washington), 12 novembre 1922.

Anonimo 1922 (20) = *Board of Education Lectures*, «The New York Tribune» (New York), 13 novembre 1922.

Anonimo 1922 (21) = *By Pirandello: Three Plays* (inserto pubblicitario), «The New York Herald» (New York), 26 novembre 1922.

Anonimo 1922 (22) = *Books*, «The Topeka Daily State Journal», Topeka Kansas, 2 dicembre 1922.

Anonimo 1922 (23) = *Prime rappresentazioni di Pirandello a Parigi*, «Il Risveglio italiano» (Parigi), 2 dicembre 1922.

Anonimo 1922 (24) = *Echi*, «Il Risveglio italiano» (Parigi), 9 dicembre 1922.

Anonimo 1922 (25) = “*Sei personaggi in cerca d'autore*”, «Gazzetta di Venezia», Venezia, 10 dicembre 1922.

Anonimo 1922 (26) = *Maine County Corners Country's Best Pacers*, «The New York Herald» (New York), 10 dicembre 1922.

Anonimo 1922 (27) = *Teatri. Fenice. “Sei personaggi in cerca d'autore”*, «Il Gazzettino», Venezia, 13 dicembre 1922.

Anonimo 1922 (28) = *La Volupté de L'Honneur*, «Il Risveglio italiano» (Parigi), 23 dicembre 1922.

Anonimo 1923 (1) = *Au cercle de lectures italiennes. Présentation*, in «*Comoedia*» (Parigi), 26 febbraio 1923.

Anonimo 1923 (2) = *L'originalità di Luigi Pirandello*, in «La Civiltà Cattolica», Quaderno 1747, 74, 2, Roma. La Cardinal Ferrari S.A.I., 1923, pp. 330-337.

Anonimo 1923 (3) = *In Onore di Luigi Pirandello*, «Il Risveglio italiano» (Parigi), 21 aprile 1923.

Anonimo 1923 (4) = *Le Théâtre – Six personnages en quête d'auteur*, in «Nouvelle Revue Française» (Parigi), 1 giugno 1923, pp. 960-966.

Anonimo 1923 (5) = *Com. des Champs-Élysées*, in «*Comoedia*» (Parigi), 3 giugno 1923.

Anonimo 1923 (6) = *L'ascenseur*, «L'intransigeant» (Parigi), 3 giugno 1923.

Anonimo 1923 (7) = *Carlo Goldoni e l'opera in musica*, «Corriere di Milano», Milano, 2 ottobre 1923.

Anonimo 1923 (8) = *Niccodemi, Pirandello, Vera Vergani*, in «España» (Madrid), 29 dicembre 1923, pp.10-11.

Anonimo 1924 (1) = *Revives Pirandello Play. Pemberton Presents "Six Characters" at the Forty-fourth Street Theater*, «The New York Globe» (New York), 7 febbraio 1924.

Anonimo 1924 (2) = *Information Théâtrale. Avant-Première à la Comédie de Champs Elysées*, «L'Information financière, économique et politique» (Parigi), 26 marzo 1924.

Anonimo 1924 (3) = *La vertenza per l'edizione viennese dei "Sei personaggi" pirandelliani*, «Corriere della Sera», Milano, 19 aprile 1924.

Anonimo 1924 (4) = *Pirandello au Cinéma*, «Aux écoutes», 2 novembre 1924.

Anonimo 1925 (1) = *Art Events - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello*.

Anonimo 1925 (2) = *Création à Lyon avec la compagnie de Pitoëff des "Six personnages en quête d'auteur"*, comédie à faire de Luigi Pirandello, «Progrès» (Lyon), 16 febbraio 1925.

Anonimo 1925 (3) = *Pirandello art Theatre opening. Mussolini attends Notable... [...] Event in Rome and Buys Own Ticket*, «New York Herald Tribune», aprile 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Anonimo 1925 (4) = *Giovane attrice rivelazione: Marta Abba*, «Corriere teatrale», 2 aprile 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Anonimo 1925 (5) = *La Sagra del Signore della Nave – Teatro d'Arte diretto da Luigi Pirandello*, «Comoedia», 2 aprile 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Anonimo 1925 (6) = *Le Théâtre et la musique à l'étranger*, «Journal de Genève», 6 aprile 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Anonimo 1925 (7) = *"Sei personaggi in cerca d'autore" al Teatro Odescalchi*, «L'Idea Nazionale», Roma, 20 maggio, 1925.

Anonimo 1925 (8) = *Teatro e Concerti*, «Il Messaggero», Roma, 22 maggio 1925.

Anonimo 1925 (9) = *Pirandello's Visit*, «Daily Chronicle», 28 maggio 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (10) = *Pirandello Plays. Short Season at the New Oxford Theatre*, «Morning Post», 30 maggio 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (11) = *Pirandello's Visit to London*, «Evening News», 30 maggio 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (12) = *Pirandello's Plays for London. Performances in Italian*, «The Times», 1 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (13) = «Daily Graphic», 4 giugno 1925 – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (14) = *Pirandello Look*, «Weekly Dispatch», 4 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (15) = *Il teatro di Pirandello e la censura inglese*, «La Stampa», 6 giugno 1925.

Anonimo 1925 (16) = *Pirandello Talks*, «Daily Sketch», 9 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (17) = *The Pirandello Plays*, «Evening Standard», 11 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (18) = «Daily Graphic», 11 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (19) = *A Pirandello Premiere. His Own Theatre*, «Westminster Gazette», 12 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (20) = «Censored» London Play, «Evening News», 15 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (21) = *Pirandello season at the New Oxford Theatre*, «Morning Post», 16 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (22) = «Daily Sketch», 16 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (23) = *New Oxford Theatre*, «Morning Advertiser», 16 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Anonimo 1925 (24) = *Spectacles. "Théâtre & Concerts"*, «L'Événement» (Parigi) 29 giugno 1925.

Anonimo 1925 (25) = *Spectacles. "Théâtre & Concerts": Pirandello en Tournée*, «L'Événement» (Parigi) 30 giugno 1925.

Anonimo 1925 (26) = *Pirandello signe un contrat de 1.700.000 francs*, in «Comoedia», 1 luglio 1925.

Anonimo 1925 (27) = *Théâtre. En l'honneur de Pirandello et Ruggeri*, «Le Figaro», 7 luglio 1925.

Anonimo 1925 (28) = *Dans le Théâtre*, «L'Echo de Paris», 13 luglio 1925.

Anonimo 1925 (29) = *La Bonne de Pirandello*, «La Liberté», 13 luglio 1925.

Anonimo 1925 (30) = *La Compagnia di Pirandello al Filodrammatici*, «Corriere della Sera», Milano, 17 settembre 1925.

Anonimo 1925 (31) = *Teatri Filodrammatici*, «Avanti!», 20 settembre 1925.

Anonimo 1925 (32) = *La prima della Compagnia di Pirandello*, «La Provincia di Como», 2 ottobre 1925.

Anonimo 1925 (33) = *Al Politeama: Enrico IV*, «La Provincia di Como», 3 ottobre 1925.

Anonimo 1925 (34) = *Grande successo de "I sei personaggi" di Luigi Pirandello*, «Il Tevere», 14 ottobre 1925.

Anonimo 1925 (35) = *Pirandello a Francoforte*, «L'Impero», 19 ottobre 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Anonimo 1925 (36) = *Arte ed Artisti. Teatro Municipale*, «Gazzetta dell'Emilia», Modena, 12-13 novembre 1925.

Anonimo 1925 (37) = *Arte ed Artisti. Teatro Municipale*, «Gazzetta dell'Emilia», Modena, 13-14 novembre 1925.

Anonimo 1925 (38) = *Arte ed Artisti. Teatro Municipale*, «Gazzetta dell'Emilia», Modena, 14-15 novembre 1925.

Anonimo 1925 (39) = *Teatro Municipale. Pirandello, Due Novelle, Il suo Teatro. Questa sera una novità: "Sei Personaggi in Cerca d'Autore"*, «Libertà», Piacenza, 17 novembre 1925.

Anonimo 1925 (40) = *I Teatri. Politeama Duca di Genova*, «Il Secolo XIX», Genova, 25 novembre 1925.

Anonimo 1925 (41) = *I Teatri – Pirandello al Politeama Duca di Genova*, «Il Secolo XIX», Genova 26 novembre 1925.

Anonimo 1925 (42) = *Luigi Pirandello al Teatro Fraschini* «La Provincia pavese», Pavia, 28 novembre 1925.

Anonimo 1925 (43) = *Teatri e Concerti. La Compagnia di Pirandello a Parma*, «Il Resto del Carlino», Bologna, (2 notte), 3 dicembre 1925.

Anonimo 1925 (44) = *Teatri*, «Il lavoro», Genova, 15 dicembre 1925.

Anonimo 1925 (45) = *Spettacoli del giorno*, «Caffaro», Genova, 15 dicembre 1925.

Anonimo 1925 (46) = *Il Carnevale nei teatri torinesi*, «La Stampa», 22 dicembre 1925.

Anonimo 1926 (1) = *La compagnia di Pirandello*, «L'Adige», 4 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (2) = *Cronache teatrali. Nuovo Teatro*, «L'Arena», Verona, 5 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (3) = *Cronache teatrali. Teatro Nuovo. Il saluto di Verona a Luigi Pirandello*, «L'Arena», Verona, 7 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (4) = *Cronache teatrali. Teatro Nuovo*, «L'Arena», Verona, 8 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (5) = *Teatro Nuovo. "Nostra Dea", 4 atti, di Massimo Bontempelli*, «Corriere del Mattino», 9 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (6) = *Cronache teatrali. Teatro Nuovo. "Nostra Dea" di Massimo Bontempelli, Nuova per Verona*, «L'Arena», Verona, 11 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (7) = *Cronache teatrali. Teatro Nuovo*, «L'Arena», Verona, 12 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (8) = *Arte e Teatri. Teatro Garibaldi*, «La Provincia di Padova», 15-16 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (9) = *Teatro Garibaldi*, «La Provincia di Padova», 18-19 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (10) = *Sei personaggi in cerca d'autore*, «Gazzetta ferrarese», 22 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (11) = *La scena. La compagnia Pirandello al Sociale*, «Il Popolo di Brescia», 24 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (12) = *La compagnia Pirandello al Sociale. I "Sei personaggi", a stasera*, «Il Popolo di Brescia», 27 gennaio 1926.

Anonimo 1926 (13) = *La scena. La novità di prosa al Sociale: Nostra Dea di M. Bontempelli*, «Il Popolo di Brescia», 30 gennaio 1926 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Anonimo 1926 (14) = *La Compagnia Pirandello al Teatro Sociale "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «Cronaca Prealpina» - Cronaca Varesina, Varese, 9 febbraio 1926.

Anonimo 1926 (15) = *La Compagnia Pirandello al Teatro Sociale "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «Cronaca Prealpina» - Cronaca Varesina, Varese, 10 febbraio 1926.

Anonimo 1926 (16) = *Il Caso Svevo*, «Avanti!» (Edizione milanese), 10 febbraio 1926.

Anonimo 1926 (17) = *Teatri e Concerti. Pirandello al Circolo di "Cultura Schermaglie e causeries"*, «Il Resto del Carlino», Bologna, 4 marzo 1926.

Anonimo 1926 (18) = *"Due in una" di Luigi Pirandello al Politeama Nazionale*, «La Nazione», 12 marzo 1926.

Anonimo 1926 (19) = *Notiziario*, in «Le Scimmie e lo Specchio», 15 marzo 1926.

Anonimo 1926 (20) = *Spettacoli d'Oggi*, «La Nazione», 21-22 marzo 1926.

Anonimo 1926 (21) = *Il Teatro d'Arte di Pirandello al Valle*, «Corriere d'Italia», Roma, 23 marzo 1926.

Anonimo 1926 (22) = *Cronache Teatrali. Una colazione in onore di Ruggero Ruggeri all'Ambasciata italiana di Parigi*, «Il Resto del Carlino», Bologna – Parigi, (30 notte), 31 marzo 1926.

Anonimo 1926 (23) = *Vestire gli ignudi al Politeama Verdi*, «Il Regime Fascista», Cremona, 1 maggio 1926.

Anonimo 1926 (24) = *Teatri e concerti. "Sei personaggi in cerca d'autore" al Verdi*, «Il Regime Fascista», Cremona, 2 maggio 1926.

Anonimo 1926 (25) = *Divertimenti e Sport. Il teatro d'arte di Pirandello*, «Il Cittadino», Monza, 5 maggio 1926.

Anonimo 1926 (26) = *Al Politeama. "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «La provincia di Como», 13 maggio 1926.

Anonimo 1926 (27) = *Al Politeama. Le ultime recite di Pirandello*, «La provincia di Como», 20 maggio 1926.

Anonimo 1926 (28) = *Teatri e Concerti. Teatro Nuovo*, «L'Eco di Bergamo», 22 maggio 1926.

Anonimo 1926 (29) = *Teatri. Nuovo*, «La Voce di Bergamo», 22 maggio 1926.

Anonimo 1926 (30) = *Teatro Nuovo*, «L'Eco di Bergamo», 24 maggio 1926.

Anonimo 1926 (31) = *Teatri. Nuovo*, «La Voce di Bergamo», 24 maggio 1926.

Anonimo 1926 (32) = *Teatri e Concerti. Teatro Nuovo: Compagnia di Luigi Pirandello*, «L'Eco di Bergamo», 25 maggio 1926.

Anonimo 1926 (33) = *Luigi Pirandello al Circolo Artistico Palma il Vecchio*, «L'Eco di Bergamo», 27 maggio 1926.

Anonimo 1926 (34) = *Teatri e Concerti. Teatro Nuovo: Compagnia di Luigi Pirandello*, «L'Eco di Bergamo», 31 maggio 1926.

Anonimo 1926 (35) = *Al Chiarella. La compagnia di Pirandello*, «La Stampa», 1 giugno 1926.

Anonimo 1926 (36) = *Al Chiarella. La Compagnia del Teatro d'Arte*, «La Stampa», 4 giugno 1926.

Anonimo 1926 (37) = *La Stabile di Roma*, in «Le Scimmie e lo Specchio», fascicolo estivo, luglio 1926, pp. 129-132.

Anonimo 1926 (38) = *Teatro Virginia Marini*, «La lega liberale», Alessandria, 10 luglio 1926.

Anonimo 1926 (39) = *Teatri e Concerti. La Compagnia Pirandello al Politeama*, «Il Telegrafo», Livorno, 17 luglio 1926.

Anonimo 1926 (40) = *Teatri e Concerti. Politeama livornese*, «Il Telegrafo», Livorno, 18 luglio 1926.

Anonimo 1926 (41) = *Teatri e Concerti. Il debutto della Compagnia di Luigi Pirandello*, «Il Telegrafo», Livorno, 20 luglio 1926.

Anonimo 1926 (42) = *Teatri e Concerti. Politeama Livornese*, «Il Telegrafo», Livorno, 21 luglio 1926.

Anonimo 1926 (43) = *Teatri e Concerti. Politeama livornese*, «Il Telegrafo», Livorno, 30 luglio 1926.

Anonimo 1926 (44) = *Teatri*, «Il lavoro», Genova, 4 settembre 1926.

Anonimo 1926 (45) = *Teatri e Concerti. Un'interessante novità al Margherita*, «Secolo XIX», 4 settembre 1926.

Anonimo 1926 (46) = *Spettacoli del giorno*, «Caffaro», Genova, 5 settembre 1926.

Anonimo 1926 (47) = *Spettacoli del giorno. Teatri*, «Caffaro», Genova, 12 settembre 1926.

Anonimo 1926 (48) = *Arte e Artisti. Al Margherita*, «Caffaro», Genova 14 settembre 1926.

Anonimo 1926 (49) = *La Compagnia d'Arte di Pirandello al Politeama*, «La Nazione», Firenze 15 settembre 1926.

Anonimo 1926 (50) = *La Compagnia d'Arte di Pirandello al Politeama*, «La Nazione», Firenze, 16 settembre 1926.

Anonimo 1926 (51) = *Teatri. "L'uomo, la bestia e la virtù" al Politeama Nazionale*, «La Nazione», 17 settembre 1926.

Anonimo 1926 (52) = *Teatri e Cinema. La Compagnia di Pirandello al Politeama*, «L'Azione Fascista», Macerata – Cronaca di Macerata, 26 settembre 1926.

Anonimo 1926 (53) = *Politeama Piccinini. "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «L'Azione Fascista», Macerata – Cronaca di Macerata, 3 ottobre 1926.

Anonimo 1926 (54) = *La compagnia di Pirandello alle Muse*, «Corriere Adriatico», Ancona – Cronaca di Ancona, 5 ottobre 1926.

Anonimo 1926 (55) = *Alle Muse*, «Corriere Adriatico», Ancona - Cronaca di Ancona, 7 ottobre 1926.

Anonimo 1926 (56) = *Theatralia – L'inaugurazione del "Duse"*, «L'ora», Pesaro, 17 ottobre 1926.

Anonimo 1926 (57) = *Da Rimini. La compagnia Pirandello al Politeama*, «Il Resto del Carlino», Bologna, 22 ottobre 1926.

Anonimo 1926 (58) = *Teatri ed Arte – Politeama Riminese* «L'Ausa», Rimini, 30 ottobre 1926.

Anonimo 1926 (59) = *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi. "Vergani Vera", attrice drammatica, nata a Milano, 19 febbraio 1896, da Francesco e Maria Podrecca*, (Roma, via

Mentana, 6), in «L'Italia che scrive». Rassegna per coloro che leggono. Supplemento mensile a tutti i periodici, IX, 11, 1926, p. 235.

Anonimo 1926 (60) = *Cronache*, in «Corriere dell'Arte», Mondanità, I, 1 novembre, 1926, pp. 11-13.

Anonimo 1926 (61) = *Teatri e Concerti. Goldoni*, «Gazzetta di Venezia», 5 novembre 1926.

Anonimo 1926 (62) = *Arte e Teatri. Teatro Sociale: Luigi Pirandello a Udine*, «Giornale del Friuli», 16 novembre 1926.

Anonimo 1926 (63) = *Teatro Sociale. Il Trionfo di Pirandello e della compagnia. I "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «La Patria del Friuli», 17 novembre 1926.

Anonimo 1926 (64) = *Teatri e Concerti. La Compagnia di Pirandello al Verdi*, «Il Piccolo», 19 novembre 1926.

Anonimo 1926 (65) = Intervista con Pirandello – “Nostro servizio particolare”, *La nuovissima tragedia e tre teatri di Stato*, «Il Popolo di Roma», 21-22 novembre 1926, ora in *Interviste a Pirandello «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2002, pp. 130-131.

Anonimo 1926 (66) = *Luigi Pirandello a Trieste*, «Il Piccolo», 22 novembre 1926.

Anonimo 1926 (67) = *Domani la recita della "Pirandello" al Politeama Ciscutti*, «Azione», 3 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (68) = *La compagnia di Pirandello a Pola*, «Il Piccolo» ed. mattino, 5 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (69) = *Due altri successi di Pirandello al Politeama Ciscutti*, «Azione», 7 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (70) = *Stasera ultima recita. Il successo di "Così è (se vi pare)" di Pirandello al Politeama Ciscutti*, «Azione», 8 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (71) = *Come prima, meglio di prima di Pirandello al Politeama Ciscutti*, «Azione», 9 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (72) = *Il successo della compagnia di Pirandello a Pola*, «Il Piccolo» ed. mattino, 9 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (73) = *Il piacere dell'onestà al Politeama Ciscutti*, «Azione», 10 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (74) = *I successi della Compagnia di Pirandello - Corriere di Pola*, «Il Popolo di Trieste», 10 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (75) = *Calorose dimostrazioni a Pirandello al Verdi di Fiume*, «Il Piccolo» ed. della sera, 11-12 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (76) = *Così è (se vi pare): parabola in tre atti di Luigi Pirandello*, «La Vedetta d'Italia», 13 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (77) = *Luigi Pirandello*, «La Voce di Gorizia», 25 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (78) = *Le accoglienze a Luigi Pirandello*, «La Voce di Gorizia», 26 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (79) = *La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, «Il Popolo di Brescia», 29 dicembre 1926.

Anonimo 1926 (80) = *Teatro Sociale. La prima della Compagnia Pirandello*, «Il Popolo di Brescia», 31 dicembre 1926.

Anonimo 1927 (1) = *L. Pirandello e la sua Compagnia reduce dall'America*, «Il Mattino Illustrato», 1927 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Anonimo 1927 (2) = *Pirandello parla del suo teatro d'arte*, «Tribuna» – Cronaca di Milano, 18 gennaio 1927.

Anonimo 1927 (3) = *Teatri e spettacoli oggi*, «La Stampa», 31 gennaio 1927.

Anonimo 1927 (4) = *Cronache del teatro*, «Il Tevere», 4 aprile 1927.

Anonimo 1927 (5) = *Un'altra novità di autore straniero da Pirandello all'Argentina*, «Il Tevere», 5 aprile 1927.

Anonimo 1927 (6) = *I Teatri*, «Il giornale d'Italia», Roma, 6 aprile 1927.

Anonimo 1927 (7) = *Cronache del Teatro*, «Il Tevere», 19 aprile 1927.

Anonimo 1927 (8) = *Notiziario drammatico. La stagione estiva all'Arena*, in «Il Loggione», 3-4, 27 aprile, p. 15.

Anonimo 1927 (9) = *Cronache Teatrali*, «Il giornale d'Italia», 11 maggio 1927.

Anonimo 1927 (10) = *Palcos e Circos. Theatro Municipal*, «Estato» (Sao-Paulo), 6 settembre 1927.

Anonimo 1927 (11) = *Mercadante. La Croce del Sud di Interlandi e Pavolini*, «Il giornale», Roma, 15 ottobre 1927 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Anonimo 1927 (12) = *R. Mercadante. La Croce del Sud. Dramma in tre atti di T. Interlandi e C. Pavolini*, «Il Mattino», Napoli, 15-16 ottobre 1927 – Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Anonimo 1927 (13) = *Teatri. Al Biondo*, «L'Ora», Palermo, 2-3 novembre 1927.

Anonimo 1927 (14) = *Teatri. Al Biondo*, «Giornale di Sicilia», 2-3 novembre 1927.

Anonimo 1927 (15) = *Teatri. Pirandello al Biondo*, «Giornale di Sicilia», 3-4 novembre 1927.

- Anonimo 1927 (16) = *Pirandello a Canicattì*, «Notiziario Canicattinese», 11 dicembre 1927.
- Anonimo 1927 (17) = *Teatri. Sangiorgi*, «Corriere di Catania», 15 dicembre 1927.
- Anonimo 1928 (1) = *Spettacoli Teatrali*, «Corriere di Catania», 3 gennaio 1928.
- Anonimo 1928 (2) = *Sei personaggi in cerca d'autore al Comunale*, «Corriere di Catania», 4 gennaio 1928.
- Anonimo 1928 (3) = *Al R. Politeama. La serata di Marta Abba e l'addio della compagnia di Pirandello*, «Corriere di Napoli», 28 gennaio 1928.
- Anonimo 1928 (4) = *Asterischi*, «Avanti!», 5 febbraio 1928.
- Anonimo 1928 (5) = *Teatri e Spettacoli. Il Teatro della Lizza*, «Il Popolo Senese» - Cronache senesi, 11 febbraio 1928.
- Anonimo 1928 (6) = *Teatri e Spettacoli. Il Teatro della Lizza*, «Il Popolo Senese» - Cronache senesi, 15 febbraio 1928.
- Anonimo 1928 (7) = *La Compagnia Pirandello al Teatro della Lizza*, «La Nazione» - Cronaca di Siena, 15 febbraio 1928.
- Anonimo 1928 (8) = *Un ricevimento a L. Pirandello*, «La Nazione» - Cronaca di Siena, 16 febbraio 1928.
- Anonimo 1928 (9) = *Teatro della Lizza*, «La Nazione» - Cronaca di Siena, 17 febbraio 1928.
- Anonimo 1928 (10) = *Teatro e Concerti. La ragione degli altri all'Argentina*, «Corriere d'Italia», Roma, 4 marzo 1928.
- Anonimo 1928 (11) = *Un vero uomo. Riduzione da M. Unamuna all'Argentina*, «Il Messaggero», 17 marzo 1928.
- Anonimo 1928 (12) = *Spettacoli all'Argentina*, «Corriere d'Italia», Roma 20 marzo 1928.
- Anonimo 1928 (13) = *Spettacoli d'oggi*, «Il Popolo d'Italia», 17 aprile 1928.
- Anonimo 1928 (14) = *Pirandello ha parlato alla Stazione di Milano del nuovo teatro*, in «RadioRario», 29 aprile - 6 maggio, VI, 1928, p. 8.
- Anonimo 1928 (15) = *Spettacoli d'Oggi*, «Il Veneto», 14 -15 maggio 1928.
- Anonimo 1928 (16) = *Teatro Garibaldi*, «La Provincia di Padova», 15-16 maggio 1928.
- Anonimo 1928 (17) = *La compagnia di Luigi Pirandello*, «Giornale di Udine», 30 maggio 1928.
- Anonimo 1928 (18) = *Arte e Teatro. Teatro Puccini. Le recite della compagnia Pirandello*, «La Patria del Friuli», 4 giugno 1928.
- Anonimo 1928 (19) = *Cronache Provinciali. Pirandello*, «La Patria del Friuli», 11 giugno 1928.

Anonimo 1928 (20) = *La Compagnia Pirandello al Licinio*, «Giornale d'Italia», Udine, 12 giugno 1928.

Anonimo 1928 (21) = *Spettacolo d'Oggi. Teatro Ariosto*, «Il Solco Fascista», Reggio Emilia, 21 giugno 1928.

Anonimo 1928 (22) = *Teatro Ariosto. La seconda rappresentazione pirandelliana. Sei personaggi in cerca d'autore*, «Giornale di Reggio», 21 giugno 1928.

Anonimo 1928 (23) = *Il teatro Pirandello al "Sociale". Come e perché ho scritto i "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «La Voce del Mattino», 23 giugno 1928.

Anonimo 1928 (24) = *Il Teatro di Pirandello al Sociale. Il successo de "I sei personaggi in cerca d'autore"*, «La Voce del Mattino», 24 giugno 1928.

Anonimo 1928 (25) = *Fuori sacco: Pirandello a Venezia*, in «Retrosцена», VII-VIII, 10 luglio-31 agosto, 1928, [4].

Anonimo 1928 (26) = *Teatri, Al Politeama*, «La Nazione» - Cronaca di Viareggio, 3 agosto 1928.

Anonimo 1928 (27) = *Teatri*, «La Nazione» - Cronaca di Viareggio, 9 agosto 1928.

Anonimo 1928 (28) = *Teatri*, «La Nazione» - Cronaca di Viareggio, 14 agosto 1928.

Anonimo 1929 (1) = *Politeama Verdi. Il debutto di Marta Abba*, «Regime Fascista», 15 novembre 1929 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Anonimo 1929 (2) = *Marta Abba al Civico*, «Il Popolo», 1 dicembre 1929 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Anonimo 1930 (1) = *Marta Abba*, «Il Piccolo di Trieste», 1 novembre 1930 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Anonimo 1930 (2) = *Marta Abba (didascalia)*, «La Stampa», 27 dicembre 1930 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Anonimo 1933 (1) = *Al primo Convegno de "L'Italia Vivente" si festeggiano Luigi Pirandello e Marta Abba*, «Il Messaggero», 3 febbraio 1933 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Anonimo 1933 (2) = *Oggi Pirandello e Marta Abba al Primo Convegno della "Italia vivente"*, «Il Popolo di Roma», 4 febbraio 1933 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Anonimo 1933 (3) = *Spettacoli e concerti. Marta Abba e Pirandello acclamati dai lettori della "Gazzetta", in un magnifico pomeriggio d'arte*, «Gazzetta del Popolo di Roma», 22 febbraio 1933 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Anonimo 1936 = *Théâtre des Mathurins*, «Le Figaro» (Parigi), 28 dicembre 1936.

Anonimo 1953 = *Sei personaggi in cerca d'autore al Piccolo Teatro*, «Sole 24 ore», Milano, 1953.

Anonimo 1964 = “*Sei personaggi*” al Quirino di Roma. Ha debuttato la Compagnia dei Giovani, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Anonimo 1965 (1) = *Anomalies in Pirandello*, «The Times», 9 aprile 1965 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Anonimo 1965 (2) = *Week in the theatre. Characters more real than life*, «The Stage and Television Today», 15 aprile - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Anonimo 1967 = “*I giganti della montagna*” stasera al Verdi, «Il Telegrafo», 30 maggio 1967 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Anonimo 1985 = *Monza a teatro: i luoghi dello spettacolo*, Monza, novembre 1985.

A.B. 1924 = A.B., *La moda maschile con quattro disegni di Mateldi*, in «Lidel», VI, 9, 1924, p. 30.

Abba 1936 = Marta Abba, *La vita d'attrice*, Roma Tipografia Europa, 1936 ([Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo \(studiodiluigipirandello.it\)](http://studiodiluigipirandello.it)).

Abba 1994 = Marta Abba, *Caro Maestro...Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994.

Abba, Pirandello 2021 = Marta Abba, Luigi Pirandello, *Stracci sempre per favore le mie lettere. La corrispondenza tra Marta Abba e Luigi Pirandello (1926-1936) con testimonianze inedite*, a cura di Dina Saponaro e Lucia Torsello, Roma, Bulzoni, 2021.

A.C. 1928 = A.C., *Coreografia vecchia e nuova*, in «La Lettura», rivista mensile del «Corriere della Sera», XXVII, 1, 1928, pp. 41-48.

Achard 1925 = Paul Achard, *Direction Pirandello*, «Éclair», 10 aprile 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

a.d.d. 1921 = a.d.d., *Teatri. “Sei personaggi in cerca d'autore” di L. Pirandello al Valle*, «La Voce della Repubblica», Roma 10 maggio 1921, ora in *Divina inarrivata inarrivabile Vera” e la Compagnia di Dario Niccodemi*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani Caltanissetta, Lussografica, 2021, p. 265.

A.E.W. 1925 = A.E.W., *Luigi Pirandello's plays*, «The Star», 16 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

a.f. 1928 = a.f., “*La bambola francese*” di Jaeger Schmidt (al Manzoni), «Il Sole», 15-16 aprile 1928.

Aguirre d'Amico 1992 = Maria Luisa Aguirre D'Amico, *Album Pirandello*, Milano, Mondadori, 1992.

A.J.M. 1965 = A.J.M., *Italians set hard pace at Aldwych*, «The Scotsman», 12 aprile 1965 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Alberti 1974 = Alberto Cesare Alberti, (a cura di), *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia: documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. XIV-XXIV.

Alessio 2003 = Antonio Alessio, *Luigi Pirandello tra scrittura e pittura*, in *I Pirandello ritornano al Caos: la pittura passione artistica della famiglia* - dipinti di Luigi Pirandello; opere di Rosolina Pirandello, Giovanni Pirandello, Innocenzo Pirandello, Fausto Pirandello, a cura di A. Perniciaro, F. Capobianco, C. Angela Iacono, Palermo, Regione Siciliana, Assessorato Regionale, 2003, pp. 15-22.

Alfonzetti 2008 = Beatrice Alfonzetti, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Roma, Bulzoni, 2008.

Alfonzetti 2017 = Beatrice Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017.

Alfonzetti 2018 = Beatrice Alfonzetti, *Mia Figlia, La Figliastro: Lapsus Testuale?* in *Que ben devetz conoisser la plus fina* Per Margherita Spampinato, Studi promossi da Gabriella Alfieri, Giovanna Alfonzetti, Mario Pagano, Stefano Rapisarda, a cura di Mario Pagano, Avellino, Sinesthesie, 2018, pp. 27-43.

Alfonzetti 2021 (1) = Beatrice Alfonzetti, *La "tragedia classica rinnovata" dal finale fisso e circolare*, in *Sei personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, pp. 80-94.

Alfonzetti 2021 (2) = Beatrice Alfonzetti, Introduzione a, *Stracci sempre per favore le mie lettere. La corrispondenza tra Marta Abba e Luigi Pirandello (1926-1936) con testimonianze inedite*, a cura di Dina Saponaro e Lucia Torsello, Roma, Bulzoni, 2021, pp. IX-XIII.

Alfonzetti 2022 = Beatrice Alfonzetti, *“La verità velata: la beffa e l'enigma”*, in Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, (a cura di B.A.), Milano, Mondadori, 2022, pp. 5-42.

Alfonzetti 2023 = Beatrice Alfonzetti, *La diavoleria delle diavolerie o la critica dei critici*, in Luigi Pirandello, *Vestire gli ignudi, Ciascuno a suo modo*, Milano, Mondadori, pp. 121-160.

Allegrì 1992 = Luigi Allegrì, *“Sei personaggi in cerca d'autore” ovvero della diottricità perduta*, in *Le due trilogie pirandelliane*, a cura di John C. Barnes e Stefano Milioto, Palermo, Palumbo, pp.17-30.

Allegrì 2005 = Luigi Allegrì, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2005.

Almaviva 1937 = Almaviva, *Le Théâtre. Il paraît que...*, «Le Figaro» (Parigi), 4 gennaio 1937.

Almirante 2016 = Pasquale Almirante, *Da Pasquale a Giorgio Almirante. Storia di una famiglia d'arte*, Venezia, Marsilio Editori, 2016.

Alonge 1985 = Roberto Alonge, *Teatro. Teoria e prassi*, a cura di Enzo Scrivano e Roberto Alonge, Roma, NIS, 1985.

Alonge 1986 = Roberto Alonge, *Le messinscene dei "Sei personaggi in cerca d'autore"*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliana, a cura di Enzo Lauretta, Roma, La Nuova Italia, 1986, pp. 63-84.

Alonge 1993 = Roberto Alonge, Introduzione a, Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore - Enrico IV*, (a cura di R.A.), Milano, Mondadori, 1993, pp. 7-39.

Alonge 2016 = Roberto Alonge, *Il teatro greco sulla scena italiana. La linea Ronconi-Castri*, in «Castello di Elsinore», 74, 20 giugno, Università degli Studi di Torino, (<https://doi.org/10.13135/2036-5624/67>), pp. 9-24.

Alonge 2017 = Roberto Alonge, *Cuore di tenebre, in cassaforte, il meglio dell'eredità pirandelliana*, in «Hystrio» - dossier Pirandello 150, 3, 30 luglio-settembre, 2017, pp. 32-33.

Alonge, Davico Bonino 2000 = Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, *Goldoni e il teatro comico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000 ora in *Tra Filologia e storia del teatro. Pagine sparse*, a cura di Valentina Garavaglia, vol. II, Roma, Bulzoni, pp. 625-679.

Altea 1922 = Altea, *Il Teatro Sperimentale inaugurato al "Comunale" di Bologna*, in «Lidel» Anno IV – fascicolo VII-VIII luglio-agosto, Milano, 1922, p. 24,

Altieri Biagi 1980 = Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.

Alvaro 1942 = Corrado Alvaro, *Prime rappresentazioni*, «Il Popolo di Roma», 4 marzo 1942, ora in *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, a cura di Dina Saponaro e Lucia Torsello, «Ariel», II, 3, 2012, pp.12-13.

Alvino 1932 = Ernesto Alvino, *Conversazione con Pirandello. Marta Abba - Greta Garbo. L'avvenire del Cinematografo. La Canzone dell'Amore e altre cose*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 24 dicembre 1932.

Anderson 1931 = John Anderson, *Pirandello Glows with Old Zest*, «Evening Journal» (New York), 16 aprile 1931.

Andreatini 2003 = Franco Andreatini, *Ritratti, in Bianco e Nero. Storie di una Pesaro d'altri tempi: I cinema in città 1900 – 1960*, Pesaro, Franco Andreatini, 2003.

Andreoli 2019 (1) = Annamaria Andreoli, *Suo marito: un capitolo di autobiografia pirandelliana*, in *Suo marito – la maschera di un'autobiografia e altro*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 56° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2019, pp. 183-188.

Andreoli 2019 (2) = Annamaria Andreoli, introduzione a, Luigi Pirandello, *Enrico IV*, (a cura di A. A.), Milano, Mondadori, 2019, pp. 6-50.

Andreoli 2019 (3) = Annamaria Andreoli, *Accertamenti pirandelliani*, in *Pirandello mai visto*, Roma, De Luca, 2019, pp. 65-71.

Andreoli 2019 (4) = Annamaria Andreoli, (a cura di), *Caro e adorato Maestro*, in *L'attrice ideale. Marta Abba nella vita e nell'arte di Luigi Pirandello*, Roma, De Luca, 2019, pp. 5-8.

Andreoli 2020 = Annamaria Andreoli, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Milano, Mondadori, 2020.

Andreoli 2021 (1) = Annamaria Andreoli, (a cura di), *Omaggio a Luigi Pirandello. Il centenario di un capolavoro: "Sei personaggi in cerca d'autore" (1921-2021)*, Avellino, Sinestesie, 2021.

Andreoli 2021 (2) = Annamaria Andreoli, *Dal lascito di Marta Abba*, in «Ariel», III, 6, luglio-dicembre, 2021, pp. 5-51.

Andreoli 2022 (1) = Annamaria Andreoli, *Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2022.

Andreoli 2022 (2) = Annamaria Andreoli, *Dal lascito di Marta Abba*, III, 6, in «Ariel», 2022, pp. 5-52.

Andreoli 2023 = Annamaria Andreoli, *Nuovi documenti per i "Sei personaggi in cerca d'autore"*, in «Ariel», V, 9, 2023, pp. 5-44.

Angelini 1978 = Franca Angelini, *"Dal teatro muto" all'"antiteatro": Le teorie del cinema all'epoca del "Si gira"*, in *Pirandello e il cinema*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani 1978, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, T. Sarcuto, 1978, pp. 65-82.

Angelini 1986 = Franca Angelini, *Dall'arazzo alla scena: Pirandello e la messinscena*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, a cura di Roberto Alonge, Roma, La Nuova Italia, 1986, pp. 9-23.

Angelini 1990 = Franca Angelini, *Serafino e la tigre: Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990.

Angelini 2003 = Franca Angelini, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Ariel», XVIII, 2003, pp. 243-245.

Angermayer 1925 = F. Antonio Angermayer, *Il teatro espressionista*, in «Teatro», II, Torino, agosto 1925, pp. 23-24.

Antoine 1923 = André Antoine, *La Semaine Théâtrale "Six personnages en quête d'auteur"*, «L'Information financière, économique et politique» (Parigi), 16 aprile 1923.

Antonucci 1990 = Giovanni Antonucci, *Il teatro futurista*, in *I futuristi. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento rivoluzionario, che fu l'unica avanguardia italiana della cultura europea*, a cura di Francesco Grisi, Roma, Newton, 1990, pp.153-162.

A.P. 1923 = A.P., *Le Première – Comédie des Champs-Élysées*. “Six personnages en quête d’auteur”. ‘Comédie à faire’ de M. Luigi Pirandello. Traduction de M. Benjamin Crémieux, «Le Populaire» (Parigi), 14 aprile 1923.

Artaud 1968 = Antonin Artaud, “Sei personaggi in cerca d’autore” alla Comédie des Champs-Élysées, in Id., *Il teatro e il suo doppio con scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 110-111.

Artioli 2001 = Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell’immaginario cristiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

Atkinson 1931 = J. Brooks Atkinson, *The play*, «New York Times», 16 aprile 1931.

Attolico 1999 = Eleonora Attolico, *Schostal* (lemma), in *Dizionario della moda*, a cura di Guido Vergani, Milano, Baldini & Castoldi, 1999.

Audino 1995 = Antonio Audino, *La Compagnia dei Giovani: 1954/1974, una stagione del teatro italiano*, Roma, Editalia, 1995.

Audino 2000 = Antonio Audino, *De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli e i Giovani trovarono casa...*, in «Hystrio», 1, 2000, pp. 47-49.

Azzali 1990 = Mariella Azzali, *Dizionario della moda*, Calderini, Bologna, 1990.

Baccolo 1976 = Luigi Baccolo, *Pirandello, la crisi dell’uomo*, «Gazzetta...», 12 dicembre 1976 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Baldo 1992 = Ernesto Baldo, *L’attrice debutta stasera a Roma in “Trovarsi”. Moriconi fa Pirandello senza le pose di Marta*, «La Stampa», 28 gennaio 1992.

Baratto 1922 = Mario Baratto, *Il personaggio nel teatro*, in *Il punto su Pirandello*, a cura di Franca Angelini, Laterza, 1992, pp. 121-124.

Baratto 1967 = Mario Baratto, *Per una storia del teatro di Pirandello*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Pubblicazione dell’Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 285-302.

Barbaro 1960 = Umberto Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista nell’arte*, Roma, Editori Riuniti, 1960.

Barbina 1986 = Alfredo Barbina, *Lettere di Emilio Cecchi a Luigi Pirandello*, in «Ariel», I, 1, 1986, pp.150-153.

Barbina 1992 = Alfredo Barbina, *...E Pirandello: Quel Bel mago veneziano del Goldoni*, in «Ariel», numero speciale dedicato a Carlo Goldoni, 3 settembre, 1992, pp. 221-227.

Barbina 1994 = Alfredo Barbina, *Il dolce inganno e la riflessione sconcertante, Amicizia mia. Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò 1886-1887*, in «Quaderni dell’Istituto di Studi Pirandelliani», 9, a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, 1994, pp. 21- 44.

Barbina 1998 (1) = Alfredo Barbina, *Editori di Pirandello*, in «Ariel», XIII, 1-2, 1998, pp. 257-352.

Barbina 1998 (2) = Alfredo Barbina, *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani», 9, 1998, pp. 23- 91.

Barbina 2004 = Alfredo Barbina, *Carteggi: Pirandello / Ruggeri*, in «Ariel», 56-57, 2004, pp. 370-371.

Gobetti 1921 = Piero Gobetti, *L'esecuzione di 'Sei personaggi in cerca di autore'*, «L'ordine nuovo», 31 dicembre 1921, ora in Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, introduzione di Giorgio Guazzotti, Torino, Einaudi, 1974, pp. 422-424.

Gobetti 1922 = Piero Gobetti, «*Sei personaggi in cerca di autore*», «L'ordine nuovo», 1 gennaio 1922, ora in Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, introduzione di Giorgio Guazzotti, Torino, Einaudi, 1974, pp. 424- 428.

Barnes 1991 = John C. Barnes, *La portata della metapsichica ne "Il fu Mattia Pascal"* in *Pirandello e l'oltre*, a cura di Enzo Lauletta, XXV Convegno internazionale, Agrigento 5-9 dicembre 1990, Milano, Mursia, pp. 277-286.

Barnes 1994 = John C. Barnes, *Intertestualità operistica in "Leonora, addio"* in *Pirandello: teatro e la musica*, a cura di Enzo Lauletta, XXXI Convegno internazionale, Agrigento 7-10 dicembre 1994, Palermo, Palumbo, pp. 265-277.

Barnes 1998 = John C. Barnes, *Pirandello and Cinema*, in «Pirandello Studies», 18, 1998, pp. 25-48.

Barnes 2001 = John C. Barnes, *Pirandello e Samuel Beckett*, in *Pirandello e l'Europa*, a cura di Enzo Lauletta, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Lecce, Manni, 2001, pp. 174-189.

Barnes 2006 = John C. Barnes, *Il Dio di fuori: Chiesa letterale e Chiesa metaforica*, a cura di Enzo Lauletta, in *I vecchi e i giovani: storia, romanzo, film*, Convegno internazionale, Agrigento 2006, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento, T. Sarcuto, pp. 259-261.

Barthes 1970 = Roland Barthes, *Sistema della Moda*, trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1970.

Barthes 2002 = Roland Barthes, *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002.

Barthes 2006 = Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 2006.

Bartolucci 1968 = Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.

Bartolucci 1987 = Giuseppe Bartolucci, *Tra vecchio e nuovo (conversazioni/modificazioni). I "Sei personaggi in cerca d'autore" di Pirandello*, in *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Atti del Convegno internazionale, Torino, aprile 1985 - Centro regionale universitario per il teatro del Piemonte, Genova, Costa & Nolan, 1987, pp. 86-95.

BAU-BAU 1927 = BAU-BAU, *Dai loggioni di Bologna*, in «Il loggione», Milano, settembre 1927, pp. 14-15.

Bellinzani 2023 = Debora Bellinzani, *Spiriti e misteri nella raccolta "Dal naso al cielo"*, in *Le novelle di Pirandello "raccolte" 2*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 60° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2023, pp. 29-43.

Benjamin 1986 = Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, 104-127.

Bentley 1968 = Eric Bentley, *Father's Day in Search of 6 Characters in Search of an Author*, in «The Drama Review», 13, 1, Cambridge University Press, pp. 57-72.

Bentley 1993 = Eric Bentley, "Chu Chin Chow": *Music and lyrics used in Six Characters in Search of an author*, «PSA journal», IX, (New York) 1993, pp. 2-26.

Bentoglio 2002 = Alberto Bentoglio, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia, 2002.

Bentoglio 2007 = Alberto Bentoglio, "Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello" per *Giorgio De Lullo*, Sesto Fiorentino, ETS, 2007.

Bèraud 1923 = Henri Bèraud, *Théâtre*, «Mercure de France» (Parigi), 1 marzo 1923.

Bergson 1961 = Henri Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1961.

Beria 1941 = Giancarlo Beria, *Pirandello e i surrealisti*, in «Cinema», VI, 120, 1941, pp. 410-412 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento.

Bernadelli 1927 = Francesco Bernardelli, *Pirandello tra i fantasmi*, «La Stampa», 2 febbraio 1927.

Bernardelli 1931 = Francesco Bernardelli, *La crisi del teatro*, «La Stampa», 15 aprile 1931.

Bernardelli 1934 = Francesco Bernardelli, *Il Premio Nobel a Luigi Pirandello*, «La Stampa», 9 novembre 1934.

Bernardelli 1937 = Francesco Bernardelli, *Luigi Pirandello commentato dagli italiani nell'anniversario della morte*, «La Stampa», 11 dicembre 1937.

Bernardelli 1961 = Francesco Bernardelli, *Attualità di Pirandello*, «La Stampa», 3 ottobre 1961.

Bernardelli 1962 = Francesco Bernardelli, *Lamberto Picasso*, in «Il dramma», 313, 1962, p. 95.

Bernardini 2018 = Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano. Protagonisti*, Cineteca di Bologna, 2018, pp. 234-235.

Berretta 1922 = Alfio Berretta, *Il Teatro Siciliano*, «Comoedia», IV, 16, 20 agosto 1922.

Berton 1925 = Claude Berton, *Le Théâtre et la Vie. Pirandello, le Dramaturge du mensonge*, in «Les Modes de la femme en France» (Paris), 5 aprile 1925, p. 21.

Bevilacqua 1928 = Giuseppe Bevilacqua, *Le cronache del teatro. Discorso polemico su Marta Abba* in «Il Settimanale», VI, 78, 1928, pp. 13-14 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Bianchi 1923 = Alfredo A. Bianchi, *Teatro Extranjero. La última obra de Pirandello*, in «Nosotros», XVII – XLV (Buenos Aires), 1923, pp. 237-241.

Bianchi 1969 = Pietro Bianchi, *La Bertini e le dive del cinema muto*, Torino, UTET, 1969.

Bidou 1929 = Henry Bidou, *Le spectacle de la scène. Le réveil de Pirandello*, «Bravo» (Parigi), 20 dicembre 1929.

Bignami 2005 = Paolo Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2005.

Bisicchia 2011 = Andrea Bisicchia, *Pirandello in scena*, Torino, UTET, 2011.

Bisicchia 2021 = Andrea Bisicchia, *Franco Enriquez, un Maestro non riconosciuto*, in *Franco Enriquez e il teatro di regia*, a cura di Paolo Larici, Imola, Cue Press, 2021, pp. 36-43.

Black, Garland 1987 = J. Anderson Black, Madge Garland, *Storia della moda*, a cura di Mila Contini, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987.

Bo 1959 = Carlo Bo, *L'impresa letteraria del futurismo*, in *La Biennale di Venezia*, IX, 36-37, 1959, pp. 46-53.

Bo 2011 = Carlo Bo, *Il tempo dell'ermetismo, Urbino 26 febbraio 1979*, in *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, a cura di Giorgio Tabanelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 21-28.

Boissy 1925 (1) = Gabriel Boissy, *La Troupe italienne joue "Six personnages en quête d'un auteur"*, in «Comoedia» (Parigi), 10 luglio 1925.

Boissy 1925 (2) = Gabriel Boissy, *Au Théâtre Édouard-VII. La Troupe italienne joue "Six personnages en quête d'un auteur"*, in «Comoedia», 29 luglio 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Bompiani 1986 = Valentino Bompiani, *Il mio teatro non l'ho fatto apposta!*, in *Omaggio a Pirandello* Appendice a «Almanacco letterario Bompiani 1938», a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1986, p. 21.

Bonardi 1923 = Pierre Bonardi, *La semaine dramatique. Comédie des Champs-Élysées*, in «La Rampe» (Parigi), 22 aprile 1923, pp.7-8.

Bonavita 2015 = Lucilla Bonavita, *Luigi Pirandello e Orazio Costa. Gli inediti dell'Archivio Costa nell'esperienza del Piccolo Teatro di Roma (1914-1945)*, Pisa-Roma, Serra, 2015.

Bonelli 1937 = Luigi Bonelli, *Un personaggio che ha incontrato il suo interprete*, in «Il dramma», XIII, 256, 1927, pp. 22-23 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Bontempelli 1921 = Massimo Bontempelli, *Revisioni teatrali. La compagnia di Niccodemi. Una commedia debole – “Sei personaggi in cerca d’autore” – Novità italiane – Promesse dalla Duse – Italiani all’estero*, «Industrie Illustrate Italiane», 39-40, 1921, p. 35.

Borrelli 2021 = Maria Giacobbe Borrelli, *Pirandello nella trappola dei Surrealisti*, in «Ariel», III, 5, 2021, pp. 89-93.

Borsellino 1993 = Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1993.

Borsellino 1994 = Nino Borsellino, *Introduzione* in Luigi Pirandello, *Colloqui coi personaggi e altre novelle*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 7-32.

Borsellino 1995 = Nino Borsellino, *Introduzione* in Luigi Pirandello, *L’Umore*, Milano, Garzanti, 1995, pp. VII-XXXII.

Borsellino 2000 = Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Borsellino 2002 = Nino Borsellino prefazione a *Interviste a Pirandello. Parole da dire, uomo, altri uomini*, a cura di Ivan Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. I-IV.

Boselli 2010 = Luigi Boselli, *The Multiple Realities of the One-Act Play in Translation: Pirandello’s “The Man with the Flower in His Mouth”*, in «Journal of Italian Translation», V, 2, Fall, (New York), 2010, pp. 8-41.

Bottazzi 1923 = Luigi Bottazzi, *Partenze per l’America*, «Corriere della Sera», 17 ottobre 1923, ora in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1205-1207.

Bottazzi 1924 = Luigi Bottazzi, *Al Ritorno*, «Corriere della Sera», 8 marzo 1924, ora in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1229-1232.

Bovoli 1940 = Achille Bovoli, *Bocca del leone*, in «Via Consolare», gennaio XVIII, 2, 1940, pp. 24-25.

Bragaglia 1927 = Renato Bragaglia, *Il nostro teatro spaesato*, in «La lucerna», fasc. XIV-XV, IV, febbraio-marzo, Ancona, Pucci, 1927, pp. 85-93.

Bragaglia 1937 = Anton Giulio Bragaglia, *Sottopalco*, Osimo, Ismaele Barulli & Figlio, 1937.

Bragaglia 1968 = Leonardo Bragaglia, *Ruggero Ruggeri in sessantacinque anni di storia del teatro rappresentato*, Roma, Trevi, 1969.

Bragaglia 1969 = Leonardo Bragaglia, *Interpreti pirandelliani*, Roma, Trevi, 1969.

Bragaglia 1973 = Leonardo Bragaglia, *“Taccuino segreto” di Ruggero Ruggeri*, Palermo, Renzo Mazzone, 1973.

Bragaglia 1987 = Leonardo Bragaglia, *Carteggio Pirandello-Ruggeri: appunti per uno studio del rapporto fra autore e interprete*, Fano, Biblioteca Federiciana, 1987.

Breton 1990 = Gaele Breton, *Teatri*, Milano, Tecniche nuove, 1990.

Brien 1965 = Alan Brien, *Italian style*, «The Sunday Telegraph», 11 aprile 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Britt 1989 = David Britt, *Arte moderna: dall'Impressionismo al Post-Moderno*, Milano, Rizzoli, 1989.

Brockett 2016 = Oscar G. Brockett, *Storia del Teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, a cura di Claudio Vicentini, trad. di Angela De Lorenzis, Venezia, Marsilio, 2016.

Bronowski 2018 = Cezary Bronowski, *Pirandello interventista o pacifista? Le lettere a Stefano prigioniero durante la Grande Guerra*, in *Pirandello, vita e arte nelle lettere*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 55° Convegno internazionale di studi pirandelliani 2018, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2018, pp. 175-183.

Brunello 2010 = Yuri Brunello, *Nelson Rodrigues, Pirandello e l'io*, in «Allegoria», 61, gennaio- giugno, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 107-121.

Brunetta 1995 = Gian Pietro Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1995.

Brunetta 2000 = Gian Piero Brunetta, *L'onda lunga di Pirandello sul cinema italiano*, in *Pagina, pellicola, pratica: studi sul cinema italiano*, a cura di Rebecca West, Ravenna, Longo, 2000.

Brunetta 2009 = Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: storia economica, politica e culturale*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Bucci 1920 = Vincenzo Bucci [V. B.], *Cronache teatrali – Pirandello allo specchio*, «Corriere della sera», 28 febbraio 1920, ora in Ivan Pupo, pp. 130-131.

Buccolini 1928 = Giulio Buccolini, *Teatro della Pergola. "La bambola francese": tre atti e 5 quadri di J. Schimdt*, «Il Nuovo Giornale», 1928 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Bucciolini 1930 = Giulio Bucciolini, *Teatro Imperiale. "La Morsa" di Pirandello - serata in onore dii Marta Abba*, «Il Nuovo Giornale» - cronache, 30 gennaio 1930 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Buffoni 1923 = Decio Buffoni, *Vera Vergani*, Milano, Modernissima, 1923.

Buttafava 1935 = Ilario Buttafava, *Teatro borghese e teatro di massa*, in «Controcorrente», XIII, 1, 1935, pp. 6-7.

Buttafava 1947 = Vittorio Buttafava, *I giganti nel piccolo teatro*, «Il Tempo», Milano, 17 ottobre 1947.

1924 = Arrigo Cajumi, *Da Duma a Pirandello*, «La Cultura», a cura di Cesare De Lollis, Roma, Olschki, 1924.

Calcagnini 1997= Roberto Calcagnini, *Il Teatro Rossini di Pesaro fra spettacolo e cronaca 1898-1966*, Fano, Fortuna, 1997.

Čale 1967 = Frano Čale, *Sulla Fortuna di Pirandello in Jugoslavia*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 157-175.

Čale 1978 = Frano Čale, *La prima voce di Pirandello e su Pirandello fuori d'Italia*, in «Rivista di studi pirandelliani», 1, 1978, pp. 49-53.

Calefato 1999 = Patrizia Calefato, *Moda e cinema*, Milano, Costa & Nolan, 1999.

Calendoli 1967 = Giovanni Calendoli, *Dai Futuristi a Pirandello attraverso il "grottesco"*, in «Sipario», Milano, 260, 1967, pp. 14-16.

Calosso 1925 = Umberto Calosso, *Arte ed Artisti. Teatro Municipale*, «Gazzetta dell'Emilia», Modena, 14-15 novembre 1925.

Calvesi 1966 = Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie*, Milano, Lerici, 1966.

Calvesi 1975 = Maurizio Calvesi, *Penetrazione e magia nella pittura di Balla*, in *Il futurismo. La fusione della vita nell'arte*, (a cura di M.C.), Milano, Fabbri, 1975.

Camarotto 2020 = Valerio Camarotto, *Tra modernità e tradizione: Pirandello, Leopardi e la riflessione sulla letteratura*, in *Leopardi e la cultura del Novecento - modi e forme di una presenza*, a cura di Maria Valeria Dominioni e Luca Chiurchiù, Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 27-30 settembre 2017, Firenze, Olschki, 2020, pp. 21-37.

Camilleri 1967 = Andrea Camilleri, *Pirandello e la regia*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 311-315.

Campa 1946 = Roberto Campa, *Sei personaggi e un contribuente*, «Vivere», 5 dicembre 1946, ora in *“Sei personaggi in cerca d'autore”. Commedia da fare*, a cura di Dina Saponaro e Lucia Torsello, in «Ariel», II, 3, 2012, pp.13-14.

Canepa 2012 = Massimo Canepa, *Friedrich Nietzsche. L'arte della trasfigurazione*, Milano, Mimesis, 2012.

Capecchi 1980 = Perla Capecchi, *Dario Niccodemi capocomico e la "prima" dei «Sei personaggi»*, «Quaderni di Teatro», rivista trimestrale del Teatro Regione Toscana, Firenze, Vallecchi, 1980, pp. 142-155.

Caporlingua 1966 = Massimo Caporlingua, *I "Sei personaggi" di Pirandello riproposti dallo Stabile di Catania*, «Il Tempo», 15 gennaio 1966 - Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

Caprin 1925 = Giulio Caprin, *I Teatri D'Arte e Pirandello*, in «Emporium», Bergamo, gennaio 1925, pp. 58-61.

Capriolo 1981 = Ettore Capriolo, (a cura di), *Massimo Castri. Pirandello Ottanta*, Milano, Ubulibri, 1981.

Caputo 2016 = Rino Caputo, *Serafino Gubbio il Positivo e il Negativo del Romanzo*, in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916 – 2016)*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 53° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2016, pp 125-129.

Caputo 2021 = Rino Caputo, *Il Personaggio e l'Autore. Pirandello celebra Dante*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, pp. 5-17.

Carandini 1988 = Silvia Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma Valerio Levi, 1988.

Cardarelli 1925 = Vincenzo Cardarelli, *Al teatro Odescalchi. "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «Il Tevere», 19 maggio 1925.

Cardini, Miglio 2002 = Franco Cardini, Massimo Miglio, *Nostalgia del paradiso: Il giardino medievale*, Roma, Laterza, 2002.

Carmelich 1924 = Giorgio Carmelich, *Energie Nuove. Futuristi in avanguardia. N 1.: Pirandello*, in «Italia nova», 51, 15 maggio 1924, p. 217.

Carpi 1921 = Tullio Carpi [t.c.], *"Sei personaggi in cerca di autore" di L. Pirandello, al Margherita*, «Il Lavoro», Genova, 13 dicembre 1921.

Casella 2020 = Paola Casella, *Pirandello nei mezzi di comunicazione di massa*, in *Pirandello tra presenza e assenza*, a cura di Thomas Klinkert, Oxford, Peter Lang, 2020, pp.165-196.

Castello 1978 = Giulio Cesare Castello, *Registi e attori del cinema italiano*, in *Pirandello e il cinema*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani, Edizione del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, T. Sarcuto, 1978, pp. 171-191.

Cavallo 2015 = Tiziana Cavallo, *Il teatro Nuovo di Verona: 1846-2016 – 170 anni di cultura*, Verona, Scripta, 2015.

Cavor 1921 = Cavor, *"Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello al "Valle"*, «L'Epoca», Roma, 10 maggio 1921, ora in *Divina inarrivata inarrivabile Vera" e la Compagnia di Dario Niccodemi*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, pp. 262-263.

Cecchi 1928 = Alberto Cecchi, *"La Nuova colonia "di Pirandello all'Argentina"*, «Tribuna», Roma, 1928.

Cecchini 2008 = Franco Cecchini, *Valeria Moriconi: interviste – interventi. 1961/18 novembre* («Tempo», Franco Vegliani), in *Valeria Moriconi come in uno specchio. Interviste – interventi 1957/2004*, a cura di Franco Cecchini, Urbino, Quattroventi, 2008, pp. 77-357.

Centazzo 1939 = Luciano Centazzo, *Teatro di oggi e di domani*, in «Via Consolare», dicembre XVIII, 1939, pp. 20-22.

Centofanti 2021 = Enrico Centofanti, *Cent'anni dei Sei personaggi*, in «Sipario», 2021 ([CENT'ANNI DEI SEI PERSONAGGI. - di Errico Centofanti \(sipario.it\)](http://CENT'ANNI DEI SEI PERSONAGGI. - di Errico Centofanti (sipario.it))).

Ceraolo 2022 = Francesco Ceraolo, *Il teatro contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2022.

Cecchi 1921 = Eugenio Cecchi [Tom], *Sei personaggi in cerca d'autore di L. Pirandello al Valle*, «Giornale d'Italia», Roma, 10 maggio 1921, ora in *Divina inarrivata inarrivabile Vera" e la Compagnia di Dario Niccodemi*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, pp. 264-265.

Chiaramonte 1976 = Nicola Chiaramonte, *Scritti sul teatro*, Torino, Einaudi, 1976.

Chircop 2015 = Karl Chircop, *Maschere della modernità: Joyce e Pirandello*, Firenze, Franco Cesati, 2015.

Ciarletta 1937 = Nicola Ciarletta, *In ricordo di Luigi Pirandello. "Sei personaggi in lutto"*, «Corriere d'Abruzzo», 16 gennaio 1937 – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Renata Marsili Antonetti.

Cibotto 1964 = Gian Antonio Cibotto, *"Sei personaggi in cerca d'autore"*, al *Quirino*, «Il giornale d'Italia», 18-19 gennaio 1964 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Cicala 2011 = Domenica Elisa Cicala, *Riflessi pirandelliani nel cinema di propaganda tedesca. Riefenstahl sulle tracce di Ruttmann*, in *Quel che il Cinema deve a Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Pesaro, Metauro, 2011, pp. 199- 212.

Cimnaghi 1964 = Mario Roberto Cimnaghi, *Al Teatro Quirino. "Sei personaggi in cerca d'autore" di Pirandello*, «Il Popolo», 18 gennaio 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Cipolletta 1927 (1) = Leone Cipolletta, *Teatri, R. Mercadante: "Due in una" di Luigi Pirandello*, «Il Mattino», Napoli, 8-9 ottobre 1927.

Cipolletta 1927 (2) = Leone Cipolletta, *Teatri, R. Mercadante: "Diana e la Tuda". Tragedia in tre atti di Luigi Pirandello*, «Il Mattino», Napoli, 14-15 ottobre 1927.

Cipolletta 1928 = Leone Cipolletta, *R. Politeama Giacosa. Ciascuno a suo modo. Commedia in quattro parti (due e due intermezzi corali) di Luigi Pirandello*, «Il Mattino» 28 gennaio 1928 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Cirio 1986 = Rita Cirio, *Ciascuno a suo modo* in *Omaggio a Pirandello* Appendice a «Almanacco letterario Bompiani 1938», a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1986, pp. 37-46.

Cogniat 1925 = Raymond Cogniat, *Pirandello à Comoedia*, in «Comoedia», 7 luglio 1925.

Cogno 1926 = Guido Cogno, *Teatro Eretenio, Pirandello e la speciale serata*, «La Provincia di Vicenza», 2 novembre 1926.

Cole, Deihl 2016 = Daniel James Cole, Nancy Deihl, *Storia della moda dal 1850 a oggi*, Torino, Einaudi, 2016.

Collina 1926 = Vittoria Collina, *Luigi Pirandello e gli autori d'avanguardia*, «Il Popolo di Brescia», 26 gennaio 1926.

Cometa 1984 = Michele Cometa, *Pirandello e Lipps. Due Letture psicologiche dell'umorismo*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto e Enzo Scrivano, Milano, Mursia, 1984, pp. 303-316.

Cometa 1986 = Michele Cometa, *Il Teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, Novecento, 1986.

Consiglio 1927 = Alberto Consiglio, *Pirandello*, «Il Mattino», Napoli, 15-16 ottobre 1927.

Conti 1926 = Antonio Conti, *Luigi Pirandello e il suo teatro*, «Duse», Pesaro, 12 ottobre 1926.

Contini 1968 = Gianfranco Contini, *La letteratura italiana, Otto-Novecento*, IV, Firenze, Sansoni, 1968.

Cordelli 2022 = Franco Cordelli, «*Così è (se vi pare)*»: *La scienza delle affettività nel caseggiato di Pirandello*, «Corriere della Sera», 1 dicembre 2022.

Corsi 1922 = Mario Corsi, *Angelo Musco racconta...*, in «Comoedia», IV, 8, 20 aprile 1922.

Corsinovi 1979 = Graziella Corsinovi, *Pirandello e l'espressionismo*, Genova, Tilgher, 1979.

Corsinovi 1999 = Graziella Corsinovi, *Tra urlo e risata: prospettive espressioniste nel teatro di Pirandello*, in *Pirandello e le Avanguardie*, a cura di Stefano Milioto, Atti 35° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani (5-8 dicembre 1998), Caltanissetta, Lussografica, 1999, pp. 33-43.

Corsinovi 2016 = Graziella Corsinovi, *Pirandello e la settima arte: persistenza e metamorfosi di un'ideologia estetica*, in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916 – 2016)*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 53° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2016, pp. 111-124.

Corsinovi 2018 = Gabriella Corsinovi, *Pirandello, la scena e gli attori: tra adesione e repulsione, tra diffidenza e fascinazione*, in *Pirandello, vita e arte nelle lettere*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 55° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2018, pp. 185-200.

Corvi 2022 = Pietro Corvi, *La locandiera nella messa in scena di Franco Enriquez*, a cura di Paolo Larici, Centro Studi Franco Enriquez, Imola, Cue Press, 2022.

Costa 1978 = Simona Costa, *Luigi Pirandello*, Firenze, Nuova Italia, 1978.

Costa 2016 = Simona Costa, *Leopardi, Pirandello e l'apocalisse*, in *Leopardismi del Novecento*, a cura di Costanza Geddes da Filicaia, Macerata, EUM, 2016, pp. 27-43.

Craig 1923 = Elizabeth Craig, *Stage commentaries "Six personnages en quête d'un auteur" a comedy in three acts, by Signor Luigi Pirandello, at the Comédie des Champs-Élysées*, «The Chicago Tribune and The Daily News New York», 16 aprile 1923.

Crémieux 1922 = Benjamin Crémieux, *Les Lettres Etrangère. Lettres italiennes. Théâtre de Luigi Pirandello*, in «*La Revue de France*» (Parigi), 15 agosto 1922, pp. 852-859.

Crémieux 1923 = Benjamin Crémieux, *Portraits d'écrivains étrangers*, «*La Revue politique et littéraire*», 9 maggio 1923.

Crémieux 1925 = Benjamin Crémieux, *Luigi Pirandello*, in «*Les Annales politiques et littéraires*», 19 luglio 1925, p. 15.

Crisciulo 1927 = Filippo Crisciulo, *Un'intervista con Pirandello: Ma non è una cosa seria*, «*Il Mattino*», Napoli, 5-6 ottobre 1927.

Dagauld 1953 = Henriette Dagauld, *Le Piccolo Teatro de Milan au Théâtre Marigny*, «*Bretaine*», 27 marzo 1953.

Dagna 2006 = Stella Dagna, *Serafino o L'ossessione della riproducibilità*, in «*Contemporanea*», 4, 2006, pp. 101-107.

D'Alba 1930 = Leo D'Alba, *Marta Abba al "Savoia" di Messina*, «*Il Popolo di Roma*», 30 aprile 1930 - Biblioteca-Museo «*Luigi Pirandello*» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

D'Amico A. = Alessandro [Sandro] d'Amico, «*Luigi Pirandello et Six personnages en quête d'auteur*» - Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma.

D'Amico A. 1993 = Alessandro d'Amico, *Notizia*, in Luigi Pirandello *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori, 1993, pp. 621-650

D'Amico A. 1998 = Alessandro d'Amico, *Il Teatro Valle, momenti di una lunga storia*, in *Il Teatro Valle*, a cura di Alessandro D'Amico, Mario Verdone, Andrea Zanella, Roma, Fratelli Palombi, 1998.

D'Amico S. 1924 = Silvio d'Amico, «*Nostra Dea*» di Massimo Bontempelli, al Teatro Odescalchi, 25 aprile 1924, ora in Id., *Cronache: 1914/1955*, vol. II (1923-1925), a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2002, pp. 498-502.

D'Amico S. 1925 = Silvio d'Amico, *Les représentation de Pitoëff. Six personnages en quête d'auteur*, «*Tribune de Genève*», 15 gennaio 1925.

D'Amico S. 1927 = Silvio d'Amico, *L'ideologia di Pirandello*, in «*Comoedia*», 20 novembre 1927, pp. 7-9; 43.in

D'Amico S. 1928 = Silvio d'Amico, *Una novità di Pirandello*, «*La Tribuna*», 5 febbraio 1928.

D'Amico S. 1945 = Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Eden, 1945.

D'Amico S. 1949 = Silvio d'Amico, *Pirandello, Bontempelli e la critica drammaturgica. Libri. Teatro negro-africano*, «Il Tempo», 15 febbraio 1949 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Renata Marsili Antonetti.

D'Amico S. 1960 = Silvio d'Amico, *Storia del teatro: L'Ottocento. Il teatro contemporaneo*, II, Milano, Garzanti, 1960.

D'Amico, Tinterri 1987 = Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987.

DAN 1927 = DAN, *Teatri Municipale. "Sei personaggi in cerca d'autore" di Pirandello... con la Compagnia Pirandello*, 26 agosto, San Paolo, 1927 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Darley, Glucksberg, Kinchla 1993 = John M. Darley, Sam Glucksberg, Ronald A. Kinchla, *Psicologia: sviluppo, personalità e psicologia clinica – psicologia sociale*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Davico Bonino 1983 (1) = Guido Davico Bonino, *La "prima" dei «Sei personaggi in cerca d'autore»*. *Scritti di Luigi Pirandello, testimonianze, cronache teatrali*, a cura di E. D. Bonino, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1983.

Davico Bonino 1983 (2) = Guido Davico Bonino, *Ritratto d'attore*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

Debenedetti 1971 = Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano Garzanti, 1971.

DeCasseres 1931 = Benjamin DeCasseres, *Broadway to Date. The Passing Show Flattered, Flayed and Fumbled*, «Arts & Decoration», giugno 1931.

De Castris 1967 = Arcangelo Leone De Castris, *La condizione del personaggio nel teatro di Pirandello*, in *Teatro di Pirandello*, Convegno di studi, Centro Nazionale di Studi Alfieriani, 1967, pp. 1-14.

De Chiara 1964 = Ghigo De Chiara, *Prosa. I "Sei personaggi" di Luigi Pirandello al Teatro Quirino*, «Avanti!», 18 gennaio 1964 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

De Donno 1925 = Alfredo De Donno, *Una critica teatrale che cos'è?*, in «Teatro», 5, 1925, pp.1-2.

De Feo 1964 = Sandro De Feo, *Fantasmî e personaggi*, «L'Espresso», IV, 4, 26 gennaio 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

De Flaviis 1927 = Carlo De Flaviis, *Cronache del Teatro. A Napoli*, in «Comoedia», novembre 1927, pp. 42-43.

De Francisci 2015 = Enza De Francisci, *Pirandello's (Futurist?) war of words*, in «Pirandello studies», 35, Shirley Vinall (University of Reading), 2015, pp. 27-40.

De Fusco 1981 = Renato De Fusco, *Storia, Architettura contemporanea*, Bari, Laterza, 1981.

De Fusco 2009 = Carla De Fusco, *La traduzione del teatro d'arte. "Nada menos que todo un hombre"*, in «Ariel», XXIV, 2/3, 2009, pp. 247-262.

De Jomaron 1968 = Jacqueline De Jomaron, *Les mises en scène de Georges Pitoëff*, in «Revue des Études Italiennes», Centre National de la Recherche Scientifique, Paris Librairie Marcel Didier, 1968, pp. 51-71.

Del Litto 1967 = Vittoria del Litto, *Les debuts de Pirandello en France*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 177-190.

De Marinis 1985 = Marco De Marinis, *Semiotica ricezione teatrale*, in «Versus», maggio-agosto, Bologna, Mulino, 1985.

De Marinis 1988 = Marco De Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teratologia*, Firenze, La casa Usher, 1988.

De Martino 1975 = Ernesto de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1975.

De Monticelli 1964 = Roberto De Monticelli, *De Lullo presenta i "Sei personaggi in cerca d'autore". Ha liberato Pirandello dagli anni Venti*, «Corriere della Sera», aprile 1964 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

De Monticelli 1977 = Roberto De Monticelli, *Il palcoscenico privato dell'"Enrico IV"*, «Corriere della Sera», 22 ottobre 1977.

De Monticelli 1978 = Roberto De Monticelli, *Il poema a sei voci della madre*, «Corriere delle Sera», 3 marzo 1978.

De Saix 1923 = Leon Guillot de Saix, *Au Théâtre "L'atelier" au Théâtre Montmartre*, «La France», Parigi, 8 gennaio 1923.

De Santi 2014 = Gualtiero De Santi, *Ritratto di Zavattini scrittore*, Reggio Emilia, Imprimerie, 2014.

D'Houville 1923 = Gérard D'Houville, *Mes Spectacles*, «Le Gaulois», 28 aprile 1923.

Di Donato 1988 = Francesco Di Donato, intervista a Vera Vergani: *"Visse d'arte"*, «Il Mattino», Napoli, 1988.

Di Donato 2019 = Giuseppe Di Donato, *Dario Niccodemi: il regista di Pirandello*, San Miniato (PI), La conchiglia di Santiago, 2019.

Di Fazio 2011 = Margherita Di Fazio, *Il cappello nell'immaginario letterario*, in *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*, a cura di Cristina Giorcelli, XI, Palermo, Il Palma, 2011, pp. 167-197.

Di Lieto 2012 = Carlo Di Lieto, *Luigi Pirandello pittore*, Venezia, Marsilio, 2012.

Di Nola 1995 = Alfonso M. di Nola, *La morte trionfa. Antropologia del lutto*, Roma, Newton Compton, 1995.

D'Isa 1991 = Dina d'Isa, (a cura di), *Moravia dialoghi confidenziali*, Roma, Newton Compton, 1991.

Di Sangro 1930 = Renato Di Sangro, *Teatralia. Marta Abba ai "Fiorentini"*, «Gazzetta Nova», Napoli, 21-22 maggio 1930 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Di Stefano 1951 = Carlo Di Stefano, *La crisi del nostro teatro è una crisi della nostra società*, «Avanti!», 1951 – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Renata Marsili Antonetti.

Donati 1998 = Corrado Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica letteraria*, Fossombrone, Metauro, 1998.

Donno 1925 = Alfredo Donno, *Una critica teatrale che cos'è*, in «Teatro», 5, 1925, pp.1-2.

D'Ouvray 1923 = Pierre D'Ouvray, *Comédie des Champs-Élysées - Six Personnages en quête d'auteur, comédie à faire de Luigi Pirandello, traduction de M. Benjamin Crémieux*, in «Le Ménestrel» (Parigi), 23 aprile 1923, p. 181.

Dubatti 2021 = Jorge Dubatti, *Pirandello in Argentina: nuovi approcci. Sei personaggi in cerca d'autore in scena a Buenos Aires e nella provincia di Buenos Aires*, in *Sei personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, pp. 117-127.

Durelli 1987 = Giancarlo Durelli, *Il giocare e il sedere*, in *Atti dello psicodramma*, a cura di Ottavio Rosati, Teatro Stabile di Torino, Roma, Astrolabio-Ubaldini, IX, 1987, pp. 120-123.

E.A.B. 1925 = E.A.B., *Pirandello in London. "Six Characters" at New Oxford*, «Daily News», 16 giugno 1925 – Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

e.d.t. 1930 = e.d.t., *Teatro Imperiale, La serata di Marta Abba con "La Morsa" di Luigi Pirandello*, «La Nazione», 30 gennaio 1930 – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Elwert 1967 = Teodor Elwert, *Qualche appunto su Pirandello in Germania* in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, 2-5 maggio 1961, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 197-200.

Emery 1953 = Luigi Emery, *I «Sei personaggi» di Pirandello presentati all'italiana dal Piccolo Teatro sconcertano la critica fedele al ricordo di Pitoëff*, «Corriere della sera», 20 marzo 1953.

E.S. 1979 = E.S., *Ieri sera prosa al Ponchielli. Pirandello al femminile*, «La Provincia», Cremona, 4 gennaio 1979 - Centro Studi Valeria Moriconi di Jesi (An)/Fondo Valeria Moriconi.

Fagioli 1926 (1) = Ubaldo Fagioli, *Le prime rappresentazioni alle "Muse". Sei personaggi in cerca d'autore*, «Corriere Adriatico» - Cronaca di Ancona, 7 ottobre 1926.

Fagioli 1926 (2) = Ubaldo Fagioli, *A colloquio con Pirandello*, «Corriere Adriatico», 13 ottobre 1926.

Farioli 1982 = Elisabetta Farioli, *L'evoluzione della decorazione teatrale nell'Ottocento in Emilia Romagna*, in *Teatri Storici in Romagna*, a cura di Simonetta M. Bondoni, Bologna, Istituto per i beni culturali della Regione Emilia Romagna - Grafis, 1982, pp. 75-90.

Faro 1936 = Ines Faro, *Le attrici e la moda italiana*, in «Moda», 25 marzo 1936, p. 50.

Fazi 1979 = Antonio Fazi, *Il balletto, la prosa e l'operetta*, in *I Teatri d'Ancona*, Falconara Marittima, Sagraf, 1979.

Ferrieri 1934 = Enzo Ferrieri, *Dalla radiocronaca alla radiocommedia*, in «Comoedia», XVI, XIII, nov. 1934, pp. 30-31.

Ferrigni 1921 = Mario Ferrigni, *Dario Niccodemi e la sua compagnia*, in «Lidel», III, 12, 1921, pp. 44-45.

Ferrone, Megale 2000 = Siro Ferrone, Teresa Megale, *Il Teatro*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IX, Roma, Salerno, 2000, pp.1369-1454.

Ferroni 1974 = Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.

Ferroni 1999 = Giulio Ferroni, *Passioni del Novecento*, «Quaderni d'Italia», IV-V, 4-5, 1999, pp. 186-188.

Festival internazionale del teatro della Biennale di Venezia (2 settembre – 1 ottobre 1948), Catalogo, Venezia, 1948, p. 9.

f.g. 1953 = F.G., *Teatro Carignano. I "Sei personaggi" di Pirandello ripresi da Diana Torrieri*, «Avanti!», 14 gennaio 1953 – Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

Fichera 2017 = Ada Fichera, *Luigi Pirandello. Una biografia politica*, Firenze, Polistampa, 2017.

FIM 1921 = FIM, *Notiziario: "Eleonora Duse"*, in «Comoedia», 20, 20 ottobre 1921, pp. 35-36.

Fioravanti 2017 = Arianna Fioravanti, *Una vita senza vita. Pirandello in cinquant'anni di lettere*, Roma, Perrone, 2017.

Fiorentini 2000 = Aurora Fiorentini, *Gli accessori della moda tra le due guerre*, in *Moda femminile tra le due guerre*, catalogo della mostra - Firenze nel 2000, a cura di Caterina Chiarelli, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 42-61.

Firth 1977 = Felicity Firth, *La fortuna dei "Sei personaggi in cerca d'autore" in Gran Bretagna*, in *Teatro nel Teatro. La Trilogia di Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Atti del Convegno internazionale di Agrigento, 6-10 dicembre 1976, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1977, pp. 339-359.

Firth, Stone 1992 = Felicity Firth, Philip Stone, *Performing Pirandello in English*, in *Le due trilogie pirandelliane: il teatro nel teatro, i miti e la loro fortuna nel mondo anglofono*, a cura di John C. Barnes e Stefano Milioto, Palermo Palumbo, 1992, pp. 187-189.

Fitzpatrick 1985 = Tim Fitzpatrick, *Strategies of antithesis: The opening of "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «The Yearbook of the British Pirandello Society», 5, 1985, pp. 20-41.

Flaiano 1964 = Ennio Flaiano, *I "Sei personaggi" hanno trovato cento autori*, in «L'Europeo», 2 febbraio 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Flora 1949 = Francesco Flora, *Pirandello e Svevo*, in Luigi Pirandello, *La morsa. Lumie di Sicilia, Il dovere del medico*, Milano, Mondadori, 1949.

F.m. 1926 = F.m., *Funzione del teatro, crisi di interpreti, la "Fiera Letteraria" in una nostra intervista con Pirandello*, «L'ora», Pesaro, del 24 ottobre 1926.

Foradini 1987 = Flavia Foradini, *Reinhardt ovvero "Sei personaggi in cerca di Pirandello"*, in «Sipario», – spec. Pirandello, 465, 1987, pp. 54-55.

Frabetti 1999 = Anna Frabetti, *Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti*, in «Filologia e Critica», XXIV, 3, 1999, pp. 375-426.

Fracchia 1921 = Umberto Fracchia, *"Sei personaggi in cerca d'autore"*, in «Comoedia», 5 ottobre, Milano, 1921, pp. 51-52.

Fracchia 1924 = Umberto Fracchia, *Dopo il teatro*, «Il Secolo», 5 novembre 1924, ora in *Interviste a Pirandello. Parole da dire, uomo, altri uomini*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 282-284.

Frame 1965 = Colin Frame, *Rossella – A Fiery Garbo and scornful lips*, «The Evening News», 9 aprile 1965 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Franci 1925 = Adolfo Franci, *Gli onori...militari nell'albergo di Berlino - Passa Franz Lehar - Le gambe della signora e l'attitudine della pelliccia*, «Il Resto del Carlino», Bologna, 22 novembre 1925.

Frateili 1921 = Arnaldo Frateili, *"Sei personaggi in cerca d'autore"*, «L'idea Nazionale», 11 maggio 1921.

Frateili 1967 = Arnaldo Frateili, *La prima dei "Sei personaggi"*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, 903-911.

Frattini, Ravanelli 2013 = Pilade Frattini, Renato Ravanelli, *Il Novecento a Bergamo. Cronache di un secolo*, vol. 1, Torino, UTET, 2013.

Frese Witt 1987 = Mary Ann Frese Witt, *La figliastra di Pirandello e la creazione artistica*, in «Prometeo», VII, 28, ottobre-dicembre, Messina, Prometeo, 1987, pp. 147-152.

Freud 1970 = Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, vol. VII, Torino, Bollati Boringhieri, 1970.

- Freud 1971 = Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Boringhieri, 1971.
- Freud 1974 = Sigmund Freud, *Psicologia della vita amorosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1970.
- Freud 1995 = Sigmund Freud, *Il sogno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Freud 1997 = Sigmund Freud, *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton, 1997.
- Freud 2012 = Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Fried 2007 = Ilona Fried, *Teatro nel cinema. Va savoir: un film con Pirandello (2001)*, in *Pirandello e l'identità europea*, a cura di Fausto De Michele e Michael Grössner, Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani, Graz 18-20 ottobre, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 1-11.
- Fried 2018 = Ilona Fried, *I Teatri fra due paesi: Luigi Pirandello e Ferenc Molnár Tra Budapest e Roma*, in «Letteratura e spettacolo», 15, ([Ilona Fried: Teatri fra due paesi: Luigi Pirandello e Ferenc Molnár tra Budapest e Roma – Italogramma \(elte.hu\)](#)), pp. 369-401.
- f.s.1927 = f.s., *Le recite della «Pirandelliana» al Biondo* - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.
- Fuchs 1923 = Paul Fuchs, *Théâtre d'Avant-Garde: l'Atelier: La Volupté de l'honneur, comédie en trois actes de Luigi Pirandello, traduction de Camille Mallarmé. Antigone de Sophocle, adaptation libre de Jean Cocteau*, «Le Crapouillot», 1 gennaio 1923.
- Funi 1971 = Achille Funi, *Il "Novecento"*, in «Mostre e Gallerie», 3 Milano, 10 marzo 1971, ora in *Il Novecento italiano*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Carte d'Artista, 2003, pp. 141-144.
- Fürst 1936 = Henry Fürst, *"Sei personaggi"*, in «Meridiani», 20 dicembre 1936 – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Renata Marsili Antonetti.
- Fürst 1948 = Henry Fürst, *Pirandello e gli anglosassoni*, in «La Fiera Letteraria», 20 febbraio 1948, p. 1.
- Gabon 1926 = Gabon, *Le novità teatrali: "Due in una" di Luigi Pirandello al Politeama livornese*, «Il Telegrafo», Livorno, 23 luglio 1926.
- Gabr. 1926 = Gabr., *Cronache teatrali. Teatro Nuovo. "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello*, «L'Arena», Verona, 6 gennaio 1926.
- Gabriel 1931 = Gilbert W. Gabriel, *Pirandello Here Again – An Interestingly Acted Recall of the First of the Geater Anagrams*, «American» (New York), 16 aprile 1931.
- Gace 1921 = Gace, *Teatri e concerti. "Sei personaggi in cerca d'autore" di Pirandello all'Arena del Sole*, «Il Resto del Carlino», Bologna, 14 agosto 1921.
- Gagliano 1927 = Giacomo Gagliano, *Il debutto della "Pirandelliana" al Teatro Biondo*, «L'Ora», 4-5 novembre 1927.

Gallo 2020 = Valentina Gallo, *'Un triangolo editoriale': Bemporad, Pirandello e Mondadori (1910-1921)*, in «Ariel», II, 3, 2020, pp. 23-43.

Gherardi 1921 = Gherardo Gherardi [Gher.], *Arena del sole*, "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello, «Corriere d'Italia», Roma, 14 agosto 1921.

Giacobbe 2001 = Luigi Giacobbe, scheda del catalogo: *Luigi di Giovanni: "Ritratto di contadina"*, in *Ottocento Siciliano: dipinti di collezioni private agrigentine* (Agrigento, 24 marzo - 20 maggio 2001), a cura di Giacchino Barbera, Napoli, Electa, 2001, p. 105.

Giani 1964 = Renato Giani, *La fatica dei "Sei personaggi"*, «Giornale di Sicilia», 7 febbraio 1964 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Giannangeli 2011 (1) = Pierfrancesco Giannangeli, *La stagione di prosa al Teatro delle Muse*, in *La Fabbrica delle Meraviglie. Il teatro delle Muse nelle carte d'archivio*, a cura di Mauro Tosti Croce e Paola Ciarlantini, Ancona, Il lavoro editoriale, 2011, pp. 89-97.

Giannangeli 2011 (2) = Pierfrancesco Giannangeli, *Creazione impaziente. Pier Luigi Pizzi e il teatro di prosa*, Corazzano (PI), Titivillus, 2011.

Giannangeli, Leonori, Piacentini 2021 = Francesco Giannangeli, Benito Leonori, Bianca Piacentini, *Dal buio alla luce, l'eterno dell'effimero (per errore)*, in *Dante Ferretti. Effimero per errore*, catalogo della mostra, 24 luglio – 19 settembre 2021, (a cura di), Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli, 2021, pp. 7-9.

Giannanti 2013 = Alessio Giannanti, *Il tempo per fantasticargli vicino. Alvaro critico di Pirandello*, introduzione a, Corrado Alvaro, *Scritti su Pirandello*, a cura di Aldo Maria Morace, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 5-55.

Giannone, Calefato 2007 = Antonella Giannone, Patrizia Calefato, *Manuale di comunicazione sociologica e cultura della moda*, vol. V, Roma, Meltemi, 2007.

Giaquinto 1921 = Marcello Giaquinto, *Corrispondenza a Roma*, «Piccolo Faust», 18 maggio, Bologna, 1921.

Giardini 1925 (1) = Cesarino Giardini, *Artisti contemporanei: Ubaldo Oppi*, in «Emporium», febbraio, 362, 1925, pp. 75-89.

Giardini 1925 (2) = Cesarino Giardini, *La scenografia in Francia*, in «Musica e Scena», II, 3, 1925, pp. 13-14.

Giaveri 1979 = M. T. Giaveri, *Una stagione letteraria: il Simbolismo*, in *L'arte nella società: Simbolismo*, a cura di Maurizio Calvesi, Fabbri, 1979, pp. 141-144.

Gibertini 1924 = Ottavio Gibertini, *Luigi Pirandello e la Compagnia d'arte*, Roma, «La Tribuna», 27 novembre 1924, ora in *Interviste a Pirandello «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 292-295.

gi.mi. 1921 = gi.mi., *I Teatri. "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello*, «La Stampa», 31 dicembre 1921.

gi.mi.1925 = gi.mi., *Il Teatro d'Arte di Roma al Teatro di Torino*, «La Stampa», Torino, 23 dicembre 1925.

Giocondo 1928 = Giocondo, *Quaderni del Viandante: Pirandello*, «La Nazione», Firenze, 11 febbraio 1928.

Giudice 1963 = Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, Pirandello, Torino, UTET, 1963.

Giudice 1967 = Gaspare Giudice, *L'ambiguità nei Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 379-400.

Giudice, Bruni 1988 = Aldo Giudice, Giovanni Bruni, *Problemi e scrittori della letteratura italiana. Secondo Novecento*, 3, Torino, Paravia, 1988.

Giulio 2021 = Rosa Giulio, *Avventure di "Sei personaggi", I Sei personaggi di Pirandello: centro anni dopo (1921-2021)*, in «Sinestesie», XXIII, 2021, pp. 7-38.

g.m. 1922 = g. m., *"Sei personaggi in cerca di autore" all'Argentina*, «Il Popolo Romano», 23 marzo 1922.

Goll 1923 = Ivan Goll, *Théâtre d'Avant-Garde*, «La vie des lettres» (Parigi), 1 gennaio 1923.

Gordeaux 1923 = Paul Gordeaux, *La Comédie à la Comédie-des Champs-Élysées: Six personnages en quête d'auteur, comédie eu trois actes, de M. Luigi Pirandello*, «L'Écho de Paris» (Parigi), 12 aprile 1923.

Govoni 1939 = William Govoni, *Problemi del Teatro italiano contemporaneo*, in «Controcorrente», Rivista teatrale e di rinnovamento, XVII, 1939, pp. 11-12.

g.r. 1921 = g.r., *I Teatri. Manzoni. Sei personaggi di Luigi Pirandello*, «Il Popolo d'Italia», 28 settembre 1921.

g.r. 1928 (1) = g.r., *Uberto Palmarini*, in «La rivista illustrata del Popolo d'Italia», 1, 1928, pp. 52-53.

g.r. 1928 (2) = g.r., *Teatri e Concerti. La nuova colonia di Luigi Pirandello*, «Il Popolo d'Italia», 19 aprile 1928 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Gramsci 1916 = Antonio Gramsci, *L'"Amleto" con Ruggeri al Carignano*, «Avanti!», 20 febbraio 1916, ora in *Scritti (1910-1926) I (1910-1916)*, a cura di Giuseppe Guida e Maria Righi, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2019, p. 179.

Gramsci 1919 = Antonio Gramsci, *La serata della Vergani al Carignano*, «Avanti!», 1919 ora in Id., *Letteratura e Vita Nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 346-347.

Gramsci 1975 = Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere, edizione critica dell'Istituto Gramsci*, a cura di Valentino Gerratana, III, Torino, Einaudi, 1975.

Granzotto 1979 = Emilia Granzotto, *Una razionalità dolente*, in «Panorama», 14 febbraio 1978 ora in *Romolo Valli. Ritratto d'attore*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 141-154.

Grassi 1940 = Giorgio Grassi, *Il più recente teatro*, in «Via Consolare», I, marzo XVIII, 4, 1940, p. 21.

Greco 1922 = Nunzio Greco, *Le prime al Cervantes, "Sei personaggi in cerca d'autore" di L. Pirandello*, «Il giornale d'Italia», 8 agosto, 1922.

Gringoire 1916 = Gringoire, *Artisti marchigiani. Uberto Palmarini*, in «Fra Crispino», 4-5, aprile-giugno, 1916, pp. 87-89.

G.S. 1930 = G.S., *Intervista fra un atto e l'altro. Marta Abba, Pirandello a Napoli...*, «Il Mattino», Napoli, 8 marzo 1930 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

g.t. = g.t. "*La bambola francese*» di Schmidt al R. Politeama", «Corriere di Napoli» - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Guardenti 2000 = Renzo Guardenti, *Il costume teatrale: un lento cammino verso il realismo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, II, Torino, Einaudi, 2000.

Guerrieri 1975 = Gerardo Guerrieri, *Pirandello liberato dalle incrostazioni*, «Il giorno», 1975 – Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

Guerrieri 2004 = Gerardo Guerrieri, *Introduzione a, Konstantin S. Stanislavskij, Il lavoro dell'attore su sé stesso*, Bari, Laterza, 2004, pp. 13- 39.

Guglielmi 1986 = Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986

Günsberg 1992 = Maggie Günsberg, *Body politics in "Sei personaggi in cerca d'autore"*, in *Le due trilogie pirandelliane: il teatro nel teatro, i miti e la loro fortuna nel mondo anglofono*, a cura di John C. Barnes e Stefano Milioto, Palermo, Palumbo, 1992, pp. 41-53.

Guthrie 1972 = Tyrone Guthrie, *I "Sei personaggi", secondo Tyrone Guthrie*, in "*Luigi Pirandello 1972: Sei personaggi in cerca d'autore*", a cura del Teatro Stabile di Torino, trad. Ettore Capriolo, Milano, Mursia, 1972, pp. 108-111.

Hammond 1922 = Percy Hammond, *The Theaters. Six Characters in Search of an Author*, «New York Tribune» (New York), 5 novembre 1922.

Hammond 1931 = Percy Hammond, *The Theaters*, «Herald Tribune» (New York), 16 aprile 1931.

H. d'H. 1925 = H. d'H., *Chronique dramatique - Salle Rameau - Spectacle des Heures. "Six personnages en quête d'auteur"*, pièce à faire de Luigi Pirandello, «Salut public», 16 febbraio 1925.

Hepworth Dixon 1925 = Ella Hepworth Dixon, *The modern way. A social causerie*, «Westminster Gazette», 17 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Hérmes 1920 = Hérmes, *Fra autori e attori*, in «Lidel», II, 10, 1920, pp. 36-37.

Higgins 1965 = John Higgins, *Six Characters*, «The Financial Time», 9 aprile 1965 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Hope-Wallace 1965 = Philip Hope-Wallace, *Pirandello's 'Six Characters' at Aldwych*, «The Guardian», 9 aprile 1965 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Illiano 1978 = Antonio Illiano, *Pirandello dallo spiritismo alla teosofia: "Il fu Mattia Pascal"*, in *Pirandello e il cinema*, a cura di Enzo Lauletta, Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani, Edizione del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, T. Sarcuto, 1978, pp. 241-255.

Il Portoghese 1926 = Il Portoghese, *Constatazioni post pirandelliane*, «L'Azione Fascista», Macerata - Cronaca di Macerata, 10 ottobre 1926.

i.t. 1921 = i.t. *Teatri. Al Valle, Avanti!*», Roma 10 maggio 1921, ora in *Divina inarrivata inarrivabile Vera" e la Compagnia di Dario Niccodemi*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, p. 266.

Jacobbi 1981 = Ruggero Jacobbi, *La pagina teatrale di Ugo Betti*, «Quaderni», 4, Istituto di Studi Pirandelliani, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 56-59.

Keller Simon 2002 = Richard Keller Simon, *Pirandello and the fictions of mass culture*, in «Fictions» I, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2002, pp. 1-14.

Kingston 1965 = Jeremy Kingston, *Theatre*, «Punch», 14 aprile 1965 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Klaassen 1924 = Jan Klaassen, *The last fog of Realism*, «The Mask», 10, 1, Firenze, 1924, pp. 30-32.

Komisarjevsky 1929 = Theodore Komisarjevsky, *Myself and the theatre*, London, William Heinemann, 1929.

Labesque 1953 = Morvan Labesque, *Billet amer à quelques comédiens*, «Carrefour» (Parigi), 18 marzo 1953.

Lambert 1965 = J. W. Lambert, *The Compagnia dei Giovani...* «The Sunday Times» (Londra), 11 aprile 1965 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Lanza 1989 = Concetto Greco Lanza, *Invito alla lettura. Teatro e Teatralità del Verga*, in Giovanni Verga, *Tutto il teatro*, (a cura d. C. G.), Roma, Fratelli Melita, 1989, pp. 37-58.

Lari 1924 = Carlo Lari, *Il Teatro italiano all'estero. Propositi e progetti per l'America*, in «Lidel», VI, 8, 1924, p. 31.

Lazzari 1943 = Marino Lazzari, *Vent'anni di politica fascista dell'arte*, in «Le Arti», V, 4-5, Roma, pp. 191-196.

L. B. 1953 = L.B., *In cerca di pubblico "Elettra" e i "Sei personaggi"*, «Corriere lombardo», Milano, 19 marzo 1953.

L.C. 1927 = L. C., *Teatri. Al Mercadante: La Compagnia di Luigi Pirandello, 1927* - Istituto Pirandelliano/Fondo Marta Abba.

Levi Pisetzký 1969 = Rosita Levi Pisetzký, *Storia del costume italiano*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1969.

Lista 1985 = Giovanni Lista, *La drammaturgia futurista e il "cerebralismo funambolico" di Pirandello*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di Enzo Scrivano, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, T. Sarcuto, 1985, pp. 143-162.

Livingston 1922 (1) = Arthur Livingston, *The World of Foreign Books*, «The New York Herald» (New York), 14 maggio, 1922.

Livingston 1922 (2) = Arthur Livingston, *The World of Foreign Books - Italian Books*, «The New York Herald» (New York), 6 agosto 1922.

Lockridge 1931= Richard Lockridge, *Signor Pirandello. "Six Characters in Search of an Author" Revived at the Bijou Theatre*, «Sun» (New York), 16 aprile 1931.

Lorenzetti 2023 = Sara Lorenzetti, *Le novelle: laboratorio tematico e stilistico*, in *Le novelle di Pirandello "raccolte" 2*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 60° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2023, pp. 11-28.

L'œil de Lynx 1923 = L'œil de Lynx, *Boîte aux Potins – Les coulisses*, «Bonsoir» (Parigi), 2 aprile 1923.

Lorch 1981 = Jennifer Lorch, *Philip Stone: Pirandello actor*, in «The Yearbook of the British Pirandello Society», 1, 1981, pp. 19-24.

Lorch 2005 =Jennifer Lorch, *Six Characters in Search of an Author*, Cambridge University Press, 2005.

l.s. 1926 = l.s., *Politeama Monzese*, «Il Cittadino», Monza, 20 maggio, 1926.

Lubrano 1964 = Antonio Lubrano [A. Lubr.], *"Sei personaggi": quindici chiamate*, «Corriere lombardo», 18-19 gennaio 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Lugnani 1970 = Lucio Lugnani, *Pirandello: letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

Lupano, Vaccari 2009 = Mario Lupano, Alessandra Vaccari, *Una giornata moderna: moda e stili dell'Italia fascista*, Bologna, Damiani, 2009.

Luperini 1999 = Romano Luperini, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1999.

MacCarthy 1925 = Desmond MacCarthy, *Drama: Pirandello*, in «New Statesman», 20 giugno 1925, pp. 52-53 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Macchia 1976 = Giovanni Macchia, “*Luigi Pirandello*”, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 385-435.

Macchia 1981 = Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

Macchia 2004 = Giovanni Macchia, *Cronologia*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, III, Milano, Mondadori, 2004, pp. 13-45.

Machella = Vincenzo Machella, *Pirandello (ovvero un umorista mancato) nel nostro tempo*, testo Biblioteca «Mozzi Borgetti» di Macerata, Fondo Manoscritti, Ms. 1397.

Macrí 2011 = Oreste Macrí, *Il tempo dell'ermetismo. Firenze, 4 novembre 1981*, in Carlo Bo. *Il tempo dell'ermetismo*, a cura di Giorgio Tabanelli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 73-94.

Mag 1921 = Mag, *Sullo sfondo verde delle pinete. Lungo la spiaggia marina passano le fresche vesti estive*, in «Lidel», III, VI-VII, 1921, pp.27-34.

Mag 1922 = Mag, *Disegni di Pinochi, Ventura, Mateldi, Vergani e 10 fotografie*, in «Lidel», IV, 12, 1922, pp. 14-23; 48-49.

Mag 1925 = Mag, *Piccole e grandi novità della moda*, in «Lidel», VII, 8, 1925, pp. 28-32.

Maldini 1964 = Sergio Maldini, *Pirandello degli anni Sessanta*, «Il Resto del Carlino», 18 gennaio 1964 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Mancini, Muraro, Povoledo 1985 = Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, *I Teatri del Veneto. Verona, Vicenza, Belluno*, Venezia, Regione Veneto, 1985.

Mancuso 1921 = Umberto Mancuso, “*Sei personaggi in cerca d'autore*”, *commedia da fare, di Luigi Pirandello al Valle*, «Il Popolo di Roma», 11 maggio 1921.

Mankin 1961 = Paul A. Mankin, *Pirandello*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, VIII, a cura di Luigi Chiarini, Firenze-Roma, Sansoni, 1961, pp. 151-171.

Marcazzan 1921 = Mario Marcazzan, *Cronache letterarie. Il Simbolismo nel teatro moderno: a proposito di una commedia di Pirandello*, «Il Cittadino di Brescia», 17 settembre 1921.

Marchi 1921 = Corrado Marchi, *Politeama Margherita, “Sei personaggi in cerca di autore” di Luigi Pirandello*, «Corriere Mercantile», Genova, 13-14 dicembre 1921.

Marchi 1987 = Virgilio Marchi, *Ricordi sul Teatro d'Arte*, in *Pirandello capocomico*, a cura di Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 407-434.

Marinetti 1913 = Filippo Tommaso Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, «Daily-Mail», 21 novembre 1913, ora in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 80-91.

Marinetti 1927 (1) = Filippo Tommaso Marinetti, *Il Futuro Sintetico Futurista. Simultaneità*, in «Teatro», 3, marzo-aprile 1927, p. 2.

Marinetti 1927 (2) = Tommaso Filippo Marinetti, *Le prime teatrali. Diana e la Tuda: tragedia in tre atti di Luigi Pirandello al Teatro Argentina*, «L'Impero», 12 marzo 1927.

Marinetti, Settimelli, Corra 1915 = F.T. Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Il teatro futurista sintetico (Atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale)*, 15 gennaio - 18 febbraio 1915, ora in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 113-122.

Marpicati 1926 (1) = Arturo Marpicati, *Pirandello questa sera al Verdi*, «La Vedetta d'Italia», 10 dicembre 1926.

Marpicati 1926 (2) = Arturo Marpicati, *Teatro comunale Verdi. "Due in una, commedia" in tre atti*, «La Vedetta d'Italia», 11 dicembre 1926.

Marpicati 1926 (3) = *Teatro comunale Verdi. "Ma non è una cosa seria"*. Commedia in tre atti di L. Pirandello, «La Vedetta d'Italia», 12 dicembre 1926.

Marrone 2001 = Gianfranco Marrone, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi, 2001.

Martini 1921 = Fausto Maria Martini, *Le cronache: il teatro*, «La Tribuna», 11 maggio 1921.

Martini 1925 = Fausto Maria Martini, *Il Teatro d'Arte di Roma*, Roma «La Tribuna», 4 aprile 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Masoero 2011 = Ada Masoero, *Un ossimoro italiano. Il realismo italiano*, «Il giornale dell'arte», 18 ottobre 2021 (<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/il-realismo-magico-un-ossimoro-italiano/137327.html>).

Maugeri, Paffumi 2005 = Vincenza Maugeri, Angela Paffumi, *Storia della moda e del costume*, Milano, Calderini, 2005.

Mazzali 1974 = Ettore Mazzali, *Luigi Pirandello*, Firenze, Il Castore, 1974.

Mazzella, Pozzi, 1985 = Domenico Mazzella, Emilio Pozzi, *I Teatri di Milano*, Milano, Mursia, 1985.

Mc Ampherson 1931= Jack Mc Ampherson, *Clima del Radio Teatro*, in «Comoedia», 15 maggio - 15 giugno, XIII, IX, 1931, pp. 18-19.

Meldolesi 1987 = Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gabba. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

Méredieu 1984 = Florence de Méredieu, *Antonin Artaud. Portraits et Gris-Gris*, Parigi, Blusson, 1984.

Miccichè 2013 = Gianni Miccichè, *Il problema dell'umorismo in Pirandello*, Bologna, Giraldi, 2013.

Mignosi 1928 = Pietro Mignosi, *Umanità e religiosità di Pirandello*, in *Pirandello*, a cura di Gino Cucchetti, XII, 1-2, 1938, pp. 22-23.

Milioto 2011 = Stefano Milioto, *La lezione cinematografica di Pirandello*, in *Quel che il Cinema deve a Pirandello*, a cura di Enzo Lauletta, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Pesaro, Metauro, 2011, pp. 7-21.

m.m.m. 1921 = m.m.m., *Sei personaggi in cerca d'autore - tre atti di Luigi Pirandello*, «Caffaro», Genova, 13 dicembre 1921.

m.r. 1928 = m.r., *Le prime. La nuova colonia...*, Milano, 18 aprile 1928 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Moestrup 1967 = Jørn Moestrup, *Le correzioni ai Sei personaggi e il Castelvetro di Pirandello*, in «Revue Romane», Odense University Press, pp. 121-135.

Molinari 2003 = Cesare Molinari, *L'attore e la recitazione*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

Molteni 1921 = Giuseppe Molteni [gm], «*Sei personaggi in cerca d'autore*» di L. Pirandello al Manzoni, «L'Italia» – Terza edizione, Milano, 28 settembre 1921.

Moravia 1946 = Alberto Moravia, *A dieci anni dalla morte di Pirandello*, in «Fiera letteraria», I, 36, dicembre 1946, p. 1.

Moravia 1964 = Alberto Moravia, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964.

Morici 1932 = Ottavio Morici, *Cronaca delle Marche Le grandi opere del passato nel Teatro delle Muse di Ancona*, «Il Popolo di Roma», Roma, 30 marzo 1932 - Archivio di Stato di Ancona, Archivio dell'Amministrazione del Teatro delle Muse, V, *Giornali e fotografie*, busta 41, fasc.320.

Moriconi 2006 = Valeria Moriconi, *Il mio ricordo*, in *Franco Enriquez e la Compagnia dei quattro*, a cura di Giorgio Tabanelli, Roma, Rai-Eri, 2006, pp.48-67.

Morini 2000 = Enrica Morini, *Storia della moda: XVIII -XX*, Milano, Skira, 2000.

Morini 2003 = Enrica Morini, *La moda in tempo di guerra*, in *La moda, la guerra. Emancipazione femminile e moda durante la Prima guerra mondiale*, a cura di Enrica Morini, Margherita Rosina, catalogo della mostra, 13 dicembre 2003 - 14 marzo 2004, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto), Rovereto, (TN), Osiride, 2003, pp. 61-84.

Morini 2010 = Erica Morini, *Storia della moda: XVIII-XX secolo*, Milano, Skira, 2010.

Mormino 1925 = Giuseppe Mormino, *Teatro Odescalchi* - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Morosini 1953 = Duilio Morosini, *I "Sei personaggi" di Pirandello hanno di nuovo sconcertato Parigi*, «L'Ora», Palermo, 4 aprile 1953.

Mortari 1927 = Virgilio Mortari, *Pirandello in "Pirandello"*, «La Stampa», 2 febbraio 1927.

m.r. 1926 = m.r., *Voce Teatrale*, "Vestire gli ignudi", «*La Voce di Bergamo*», 26 maggio 1926.

Muñiz 1997 = María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna. Le prime traduzioni*, in «*Quaderns d'Italia*», 2, 1997, pp.113-148.

Muscarà, Zappulla 1982 = Sarah Muscarà, Enzo Zappulla, *Sicilia: Dialetto e Teatro. Materiali per una storia del teatro siciliano*, Introduzione del catalogo della mostra, Palazzo municipale, 2-31 marzo 1982-1983, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1982, pp. 6-14.

Musatti 1988 = Cesare Musatti, *Psicoanalisi e pazienti a teatro, a teatro!*, Milano Mondadori, 1988.

Muzzarelli 2014 = Maria Giuseppina Muzzarelli, *Breve storia della moda in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Nappi 1923 = Giuseppe Nappi, *I delinquenti nell'arte*, in «*L'Eloquenza*», 1-2-3-4, 1923, pp. 389-391.

Nardelli 1962 = Federico Vittore Nardelli, *Vita segreta di Pirandello*, Roma, Vito Bianco, 1962.

Neglia 1970 = Erminio Giuseppe Neglia, *Pirandello y la Dramática Rioplatense*, Consiglio Nazionale delle Ricerche – Centro di Ricerche per l'America Latina, Firenze, Valmartina, 1970.

Neppi 1926 = Alberto Neppi, *Profili – Silvio D'Amico – Notizie*, in «*L'Italia che scrive*». Rassegna per coloro che leggono. Supplemento mensile a tutti i periodici, IX, 5, 1926, pp. 93-94.

Niccodemi 1929 = Dario Niccodemi, *Tempo Passato*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1929.

Nicolosi 1927 (1) = Vito Mar Nicolosi, *Il teatro di Luigi Pirandello*, «*Corriere di Catania*», 13 dicembre 1927.

Nicolosi 1927 (2) = Vito Mar Nicolosi, *Diana e la Tuda di Luigi Pirandello (Teatro Sangiorgi – Compagnia Pirandello)*, «*Corriere di Catania*», 20 dicembre 1927.

Nisi 2016 = Donatella Nisi, *L'uso del colore dalle novelle alle didascalie del teatro di Pirandello*, in *Letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile. Roma, Adi (https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Nisi_Pirandello.pdf), 2016, pp. 1-9.

Nitti 2016 = Paola Nitti, *Lineamenti di storia delle arti decorative: dalle arts and crafts al liberty. I luoghi, i protagonisti, la moda*, Bari, Laterza, 2016.

NN. 1925 = NN., *New Oxford Theatre. The Pirandello Season*, «*The Times*», 16 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Novy 1923 = Yvon Novy, "Six personnages en quête d'auteur" à la Comédie des Champs-Élysées, in «*Comoedia*» (Parigi), 10 aprile 1923.

Nozière 1922 = [Fernand] Nozière, *Semaine Théâtrale - A la Comédie des Champs-Élysées*, «L'Avenir» (Parigi), 24 dicembre 1922.

Nozière 1924 = [Fernand] Nozière, *Théâtre à Paris*, «L'œuvre Revue Internationale des Arts du Théâtre» (Parigi), Édition Albert Morancé, 1924.

Oliva 1999 = Gaetano Oliva, *Il laboratorio teatrale*, Milano, Led, 1999.

Oliva, Pilotto 2002 = Gaetano Oliva e Serenza Pilotto, *La scrittura teatrale del Novecento*, Milano, Milano, Università Cattolica, 2002.

Onofri 2003 = Massimo Onofri, *Pirandello, Verga e d'Annunzio*, in *La modernità infelice*, Cava de' Tinterri, Avagliano, 2003.

Orecchia 2007 = Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna (1879-1886)*, Roma, Artemide, 2007.

Orestano 1927 = Pietro Orestano, *Marta Abba*, «La Gazzetta», 13 dicembre 1927 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Origlia 1954 = Dino Origlia, *Teatro psicologico dei rapporti sociali*, «La Stampa», 8/9 giugno 1954.

Orlando 1993 = Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.

Orthys 1923 = Fred Orthys, *Les nouveaux spectacles*, «Le Matin» (Parigi), 12 aprile 1923.

Ossani 1993 = Anna Teresa Ossani, *Pirandello nel linguaggio della scena: le ragioni, la storia*, in *Pirandello nel linguaggio della scena – materiali bibliografici dai quotidiani italiani (1962-1990)*, a cura di Corrado Donati e Anna T. Ossani, Ravenna, Longo, 1993, pp. 11-60.

Palmieri 1964 = Ferdinando Palmieri (ritaglio di giornale) - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Panseri 1921 = Carlo Panseri [c.p.], *Politeama Margherita. "Sei personaggi in cerca di autore"*. *Commedia da fare di Luigi Pirandello. Tre atti*, «Il Secolo XIX», 13 dicembre 1921.

Papini 1922 = Roberto Papini, *Vecchie e nuove tendenze della scenografia*, in «Emporium», giugno, LV, 330, Bergamo, 1922, pp. 356-365.

Paris 2006 = Ivan Paris, *Oggetti cuciti. L'abbigliamento prodotto in Italia dal primo dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Pasanisi 2023 = Chiara Pasanisi, *Arnaldo Ninchi attore pirandelliano del secondo Novecento nel segno di una famiglia d'arte*, in «Ariel», V, 9, 2023, pp. 227-243.

Pasini 1926 = Ferdinando Pasini, *Il saluto dell'Italia a Luigi Pirandello reduce dal trionfo di Zurigo*, «Azione», 4 dicembre 1926.

Patanè 1930 = Giuseppe Patanè, *Al Bellini, il ritorno di Marta Abba*, «Giornale dell'Isola», 6 maggio 1930 – Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Patroni Griffi 1992 = Giuseppe Patroni Griffi, *Note di regia, libretto. Valeria Moriconi: "Trovarsi" di Luigi Pirandello* – Centro Studi Valeria Moriconi Jesi (An), Fondo Valeria Moriconi.

Paulicelli 2020 = Eugenia Paulicelli, *Moda e cinema in Italia*, Milano, Mondadori, 2020.

Pawlowski 1923 = Gaston de Pawlowski, *Première alla Comédie des Champs-Élysées "Six personnages en quête d'auteur"*, «Le Journal», 12 aprile 1923.

Pellettieri 2002= Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, II, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2002.

Pepe 1953 = Nico Pepe, *Noi e loro con i "Sei personaggi"*, in «Il dramma», 15 aprile 1953, pp. 58-59.

Perelli 2016 = Franco Perelli, *Le origini del teatro moderno: da Jarry a Brecht*, Bari, Laterza, 2016.

Phips 1926 = Henry Phips, *Pirandello and his originality*, in «The Mask», 12, 1, Firenze, 1926, pp. 33-36.

Picello 2010 = Raffaella Picello, *Il Vorticismo. Londra 1912-15. Storia dell'avanguardia antagonista del Futurismo*, Roma, De Luca, 2010.

Pieri 2006 = Marzia Pieri, *L'ambigua follia di Ruggeri e Pirandello*, in *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di Lino Pertile, Rena A. Syska-Lamparska e Anthony Oldcorn, Ravenna, Longo, 2006, pp. 259-266.

Pignoni 1967 = Vera Passeri Pignoni, *Teatro contemporaneo*, Firenze, Città di Vita, 1967.

Pirandello 1898 = Luigi Pirandello, *Variazioni*, in «Ariel», 23 gennaio 1898, ora in Id., *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 299-303.

Pirandello 1905 = Luigi Pirandello, *Nell'arte e nella vita. Vignette e scene*, «Il Momento», Torino, 1 giugno 1905, ora in Sarah Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1983, 2a ed. aggiornata, 1988, pp. 265-271.

Pirandello 1920 = Luigi Pirandello, *Ironia*, «L'Ida Nazionale», Roma, 27 febbraio 1920, ora in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1081-1084.

Pirandello 1921 = Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia da fare, Firenze, Bemporad & Figlio editori, 1921.

Pirandello 1922 = Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author*, in *Three Plays (Six Characters in Search of an Author - Henry IV - Right You Are! (If You Think So))*, trad. Edward Storer, New York, E. P. Dutton, 1922.

Pirandello 1923 (1) = Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia da fare, Firenze, Bemporad & Figlio editori, 1923.

Pirandello 1923 (2) = Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, pièce à faire, trad. Benjamin Crémieux, Parigi, Lagny: E. Crevin imprimerie, 1923.

Pirandello 1924 = Luigi Pirandello, *L'arte di Eleonora Duse*, «The Century Magazine», giugno 1924, ora in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1215-1228.

Pirandello 1925 = Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia da fare, Firenze, Bemporad & Figlio editori, 1925.

Pirandello 1927 = Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia da fare, Firenze, Bemporad & Figlio editori, 1927.

Pirandello 1929 = Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Corriere della Sera», 16 giugno, ora in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1366-1373.

Pirandello 1933 = Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, commedia da fare, in Id., *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1933.

Pirandello 1934 = Luigi Pirandello, *Discorso D'Apertura al Convegno Volta sul Teatro Drammatico*, Roma 8 ottobre 1934, ora in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1437-1443.

Pirandello 1935 = Luigi Pirandello, *Primato del Teatro Italiano*, in «Scenario», XIII, maggio 1935, pp. 335-341.

Pirandello 1952 = Luigi Pirandello, *Taccuino segreto di Luigi Pirandello*, in «Sipario», 7, 80, numero speciale dedicato a Luigi Pirandello, 1952, pp. 2-18.

Pirandello 1960 = Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, vol. VI, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960.

Pirandello 1977 = Luigi Pirandello, *Théâtre complet*, a cura di Paul Renucci, vol. I, Paris, Gallimard, 1977.

Pirandello 1980 = Luigi Pirandello, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980.

Pirandello 1987 = Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1987.

Pirandello 1990 = Luigi Pirandello *La messa di quest'anno*, in «Novelle per un anno», vol. II, t. 2, ma cura di Giovanni Macchia, Milano Mondadori.

Pirandello 1994 = Luigi Pirandello, *Novelle per un anno: Donna Mimma, Il Vecchio Dio, La giara*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Garzanti, 1994.

Pirandello 1995 = Luigi Pirandello, *Lettera a Marta Abba*, a cura di Benito Oliva, Milano, Mondadori, 1995.

Pirandello 1999 = Luigi Pirandello, *Lettere a Lietta*, a cura di Maria Luisa Aguirre d'Amico, Milano, Mondadori, 1999.

Pirandello 2003 = Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti I Romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, XII, I, Milano, Mondadori, 2003.

Pirandello 2004 = Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*, in Id., *Maschere nude*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 2004.

Pirandello 2006 (1) = Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti I Romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, I, Milano, Mondadori, 2006.

Pirandello 2006 (2) = Luigi Pirandello, *L'Umoreismo*, in Id., *Saggi e Interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006.

Pirandello 2010 = Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti I Romanzi*, a cura di Mario Costanzo, II, Milano, Mondadori, 2010.

Pirandello 2019 = Luigi Pirandello, *Enrico IV*, Milano, Mondadori, 2019.

Pirandello 2021 = Luigi Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di Marco Rustioni, Firenze, Edimedia, 2021.

Pirandello A. 2005 = Andrea Pirandello, (a cura di), *Il figlio prigioniero*, Milano, Mondadori, 2005.

Pirani 1990 = Federica Pirani, *Futurismo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di Michel Laclotte, Enrico Castelnuovo, Bruno Toscano, Torino, Einaudi, 1990.

Pisani 2021 (1) = Carla Pisani, *La compagnia drammatica di Dario Niccodemi e i Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello*, in «Ariel», III, 5, 2021, pp. 53-66.

Pisani 2021 (2) = Carla Pisani, *Dario Niccodemi e il Teatro Italiano del Primo Novecento, con lettere di Pirandello, d'Annunzio, Praga, Martoglio, Verga*, «Quaderni», 1, Bulzoni, 2021.

Piscitello 1964 = Sergio Piscitello, *Rossella Falk, figliastra romantica*, «Il Telegrafo», 18 gennaio 1994 – Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Pitrè 1978 = Giuseppe Pitrè, *Leggende, usi e costumi del popolo siciliano*, Palermo, Il Vespro, 1978.

p.m. 1921 = p.m., *Le novità al Valle. "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello*, «Corriere d'Italia», Roma 10 maggio 1921, ora in *Divina inarrivata inarrivabile Vera" e la Compagnia di Dario Niccodemi*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, p. 264.

Poerio 1964 = Paolo Emilio Poerio, *Sei maschere nude*, «La Nazione», 18 gennaio 1964 – Museo dell’Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Poggiali 1996 = Fabio Poggiali, *Sulle orme della “Compagnia dei Giovani*, Roma, Carte Segrete, 1996.

Pollock 1931 = Arthur Pollock, *The Theaters*, «Eagle», Brooklyn, 6 aprile 1931.

Pompei 2020 = Fabrizio Pompei, *Teatro al centro. Grassi, Strehler, De Bosio: registi tra dittatura e repubblica*, Ortona (CH), Menabò, 2020.

Porro 1965 = Giorgio Porro, *Vivo successo a Londra della “Compagnia dei Giovani”*, «Il Messaggero» 12 aprile 1965 - Museo dell’Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Possenti 1921 = Elio Possenti, *Ultime teatrali. “Sei personaggi in cerca d’autore” di L. Pirandello al Manzoni*, «La Perseveranza», Milano, 28 settembre, 1921.

Possenti 1987 = Francesco Possenti, *I teatri del primo Novecento*, Roma, Lucarini, 1987.

Praga 1921 = Emilio Praga, *“Sei personaggi in cerca d’autore” ovvero Pirandello più Pirandello che mai*, «Illustrazione italiana», Milano, 10 ottobre 1921.

Prezzolini 1922 = Giuseppe Prezzolini, *Profili – Luigi Pirandello*, in «L’Italia che scrive». Rassegna per coloro che leggono. Supplemento mensile a tutti i periodici, V, 8, 1922, pp. 141–142.

Prezzolini 1923 (1) = Giuseppe Prezzolini, *El Teatro de Luigi Pirandello*, in «Nosotros» (Buenos Aires), XVII, 43, 1923, pp. 37-47.

Prezzolini 1923 (2) = Giuseppe Prezzolini [g.p.], *È possibile un circolo*, «Il Risveglio italiano» (Parigi), 21 aprile 1923.

Prezzolini 1928 = Giuseppe Prezzolini [g.P.], *Teatri e Concerti. La nuova colonia di L. Pirandello al Manzoni*, «Il Popolo d’Italia», 19 aprile 1928.

Prior 1992 = Hugo Prior, *Pirandello: Romantico, moderno o postmoderno?*, in *Le due trilogie pirandelliane: il teatro nel teatro, i miti e la loro fortuna nel mondo anglofono*, a cura di John C. Barnes e Stefano Milioto, Palermo, Palumbo, 1992, pp. 11-16.

Procida 1928 = Saverio Procida, *Le grandi prime. “Ciascuno a suo modo” di Luigi Pirandello al R. Politeama Giacosa*, «Il Mezzogiorno», 27-28 gennaio 1928 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba.

Pronti 2004 = Stefano Pronti, *Il Teatro Municipale di Piacenza. Nel Bicentenario di Fondazione: 1804-2004*, (a cura di), Piacenza, Tip.Le.Co, 2004.

Prosperi 1964 = Giorgio Prosperi, *Più Pirandello di Pirandello*, «Il Tempo», 18 gennaio 1964 – Museo dell’Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Providenti 1999 = Elio Providenti, *Ritratti critici di contemporanei. Pirandello Impolitico nell'Era Fascista*, in «Belfagor», 54, 1, 31 gennaio 1999, pp. 25-41.

Pupino 2011 = Angelo R. Pupino, Introduzione a, Luigi Pirandello, *Maschere nude*, I, a cura di Guido Nicastro, Torino, UTET, 2011.

Pupo 2002 = Ivan Pupo, Introduzione a *Interviste a Pirandello: "Parole da dire, uomo, agli altri" uomini*, (a cura di I.P.), prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 5-77.

Pupo 2012 = Ivan Pupo, *La giornata perduta di un Capocomico. Sui "Sei personaggi" nella traduzione di Crémieux e negli appunti di Pitoëff*, in «Il Castello di Elsinore», dicembre, 2, 2012 (<https://doi.org/10.13135/2036-5624/145>), pp. 9-31.

Puppa 2018 = Paolo Puppa, *Pirandello. Autori, attori, capocomici e teatranti del primo Novecento*, in *Pirandello, vita e arte nelle lettere*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 55° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2018, pp. 225-241.

Puppa 2019 = Paolo Puppa, *Lettere impossibili (Italo Svevo e Luigi Pirandello)*, in *Pirandello 150. Un auteur en quête d'un personnage. Un autore in cerca di un personaggio*, a cura di Paola Ranzini e Valentina Garavaglia, Avignone, Editions Universitaires, 2019, pp. 333-340.

Quazzolo 1998 = Paolo Quazzolo, *Pirandello a Trieste*, in «Ariel», XIII, 1-2, 1998, pp. 353-364.

Rageot 1926 = Gaston Rageot, *Pirandellismo*, «Revue Bleu», 19 giugno 1926 ora in «Minerva», Rivista della Riviste, XXXVI, 15 agosto 1926, pp. 574-576.

Ragghianti 1963 = Carlo L. Ragghianti, *Guttuso*, in «Sele arte», XI, 64, luglio-agosto 1963, pp. 15-24.

Ranken Towse 1922 = J. Ranken Towse, *Interesting Comedy from the Italian. "Six Characters in Search of an Author" Clever Skit On Illusion and Reality*, «New York Evening Post» (New York), 31 ottobre 1922.

Reamer 1922 = Lawrence Reamer, *The plot thickens, a Queer Play, Baffles first nighters. Free Fantasia in Farce From the Italian Too Foreign in Spirit to Please* «The New York Herald» (New York), 6 settembre 1922.

Recalcati 2012 = Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

Recalcati 2020 = Massimo Recalcati, *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato*, Milano, Feltrinelli, 2020.

Recalcati 2022 = Massimo Recalcati, *La luce delle stelle morte*, Milano, Feltrinelli, 2022.

Reizov 1967 = Boris Reizov, *Pirandello in Russia*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 235-242.

Ridenti 1926 (1) = Lucio Ridenti, *Chi non è di scena, fuori!*, in «Il dramma», II, 2, gennaio, 1926, pp. 4-5.

Ridenti 1926 (2) = Lucio Ridenti, *Chi non è di scena, fuori!*, in «Il dramma», II, 5, aprile, 1926, pp. 4-5.

Ridenti 1926 (3) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», II, 6, maggio, 1926, pp. 36-38.

Ridenti 1926 (4) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», II, 13, dicembre 1926, pp.46-48.

Ridenti 1927 (1) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», III, 14, gennaio, 1927, pp. 46-48.

Ridenti 1927 (2) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», III, 16, marzo, 1927, pp. 46-48.

Ridenti 1927 (3) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», III, 20, 15 giugno, 1927, pp. 46-48.

Ridenti 1927 (4) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», III, 26, 15 settembre 1927, pp. 46-48.

Ridenti 1927 (5) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», III, 27, 1 ottobre 1927, pp. 46-48.

Ridenti 1927 (6) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», III, 31, 1 dicembre 1927, pp. 46-48.

Ridenti 1928 (1) = Lucio Ridenti, *Jean Blanchon*, in «Il dramma», IV, 34, 15 gennaio 1928, p. 6.

Ridenti 1928 (2) = Lucio Ridenti, *Termocauterio*, in «Il dramma», IV, 35, 1 febbraio, 1928, pp. 46-48.

Ridenti 1928 (3) = Lucio Ridenti, *Ridenti, Attrici vestite di niente*, in «Il dramma», 4, 39, 1 aprile, 1928, pp. 4-5.

Ridenti 1928 (4) = Lucio Ridenti, *Gino Cervi. Compagnia Annibale Betrone: Passaporto per la celebrità*, in «Il dramma», IV, 41, 1 maggio, 1928, p. 47.

Ridenti 1932 = Lucio Ridenti, *Luigi Pirandello*, in «Il dramma», VIII, 145, 1 settembre, 1932, p. 3 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Ridenti 1934 (1) = Lucio Ridenti, *Marta Abba e Memo Benassi*, in «Il dramma», X, 181, 1 marzo, 1934, p. 3 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

Ridenti 1934 (2) = Lucio Ridenti, *Marta Abba*, in «Il dramma», X, 194, 15 settembre, 1934, p. 3 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Franco Battistini.

- Ridenti 1937 = Lucio Ridenti, *In copertina: Camillo Pilotto*, in «Il dramma», 269, 1937, p. 1.
- Ridenti 1943 = Lucio Ridenti, *Piccolo ricordo*, in «Il dramma», 393-394, 1943, pp. 56-67.
- Ridenti 1960 = Lucio Ridenti, *Addio a Orio Vergani*, in «Il dramma», XXXVI, 284, maggio 1960, pp. 5-10.
- Ridenti 1963 = Lucio Ridenti, *Rivedremo alla TV il volto di Pilotto*, in «Radiocorriere TV», 25, 1963, p. 16.
- Ripamonti 1953 = Icilio Ripamonti, *Al Piccolo Teatro, "Sei personaggi in cerca d'autore"*, «Avanti!», Milano 15 aprile, 1953.
- Ripamonti 1975 = Icilio Ripamonti, *Franco Enriquez*, in *Enciclopedia della Spettacolo*, IV, Roma, UNEDI, 1975, p. 1503.
- Risolo 1926 = Michele Risolo, *Marta Abba. L'attrice che abolisce la sua vita per incarnare le creature pirandelliane*, «Il Piccolo della Sera», Trieste, 27 novembre 1926.
- Rizzente 2017 = Roberto Rizzente, *Intervista a Camilleri: quella volta con Luigino...*, in «Hystrio» - Dossier Pirandello 150, 3, 30 luglio, 2017, pp. 30-31.
- Rocca 1921 = Gino Rocca [g.r.], *I Teatri. Manzoni. "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 28 settembre 1921.
- Rocca 1923 = Gino Rocca, *L'ultima commedia di Luigi Pirandello. Il successo di "Vestire gli ignudi"*, in «Lidel», V, 2, 1923, p. 26.
- Rocca 1928 = Gino Rocca, *Teatro*, «Almanacco enciclopedico del Popolo d'Italia», Milano, 1928, pp. 429-447.
- Roh 2007 = Franz Roh, *Post-espressionismo. Realismo magico*, Napoli, Liguori, 2007.
- Rohe 1922 = Alice Rohe, *Luigi Pirandello, De Wolf Hopper and Other Comedians. He turned playwright At the Age of Fifty* «The New York Herald» (New York), 5 novembre 1922.
- Rolli 1978 = Luigi Rolli, *Gli incontri ravvicinati di Luigi Pirandello*, «Gazzetta di Parma», 26 marzo 1978.
- Roma 1930 = Enrico Roma, *Un'attrice del nostro tempo*, in «Comoedia», 15-nov. - 15 dic., IX, 1930, pp. 31-32.
- Roma 1938 = Enrico Roma, *L'eterna verità*, «Retrosцена», Fascicolo ufficiale del Comitato del Comune di Palermo per le onoranze a Luigi Pirandello, a cura di Gino Cucchetti, aprile 1938, pp.17-21.
- Romagnoli 1925 = Ettore Romagnoli, *Pirandello al Trapezio Futurista*, in «In platea. Critiche drammatiche», Bologna, Zanichelli, 1925, pp.120-126.
- Romagnoli 1927 = Ettore Romagnoli, *Il Teatro Futurista. Giudicato da Romagnoli, Tilgher e Braga*, in «Teatro», V, 3, 1927, pp. 35-36.

Romano 1976 = Gaetano Romano, *Pirandello e il suo teatro*, Rovigno, Istituto Padano di Arti Grafiche, 1976.

ro.pas 1991 = ro.pas, *A Milano omaggio al grande attore siciliano. Ricordando Musco*, «Il Giornale», 24 aprile 1991 - Centro Studi Valeria Moriconi di Jesi (An) - Fondo Moriconi.

Rosati 1987 = Ottavio Rosati, *Intervista a Luigi Squarzina: Pirandello e le avanguardie*, in *Atti dello psicodramma*, a cura di Ottavio Rosati, Teatro Stabile di Torino, Roma, Astrolabio-Ubaldini, IX, 1987, pp. 93-101.

Rubbiani = Ferruccio Rubbiani, *Luigi Pirandello a Parigi e il Teatro Drammatico Italiano all'Estero*, «Comœdia» - Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma.

Rubbino 2010 = Gaetano Rubbino, *Il giardino come specchio della salvezza nell'iconografia medioevale*, in *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, a cura di Eliana Mauro, Ettore Sessa, Atti del Convegno di Agrigento 2005, Palermo, Grafill, 2010, pp. 63-68.

Ruffini F. 1997 = Franco Ruffini, *Pirandello e Artaud. Una nota*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento*. Studi per Alessandro d'Amico, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 295-303.

Ruffini R. 2019 = Romano Ruffini, *Cronache di un tempo che non c'è più. Storia del Politeama Marchetti di Macerata*, Macerata, Associazione culturale "Le Casette", 2019.

Russo 1967= Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1967.

Russo 2017 = Emilio Russo, *Ridere del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Russoli 1975 = Franco Russoli, *Antologia critica*, in *Il futurismo: la fusione della vita nell'arte*, a cura di Maurizio Calvesi, Milano, Fabbri, 1975, pp. 259-322.

Ruta 2001 = Anna Maria Ruta, scheda di catalogo: *Salvatore Gregorietti: "Ritratto di Giovanna Verdemare Sapio"*, in *Ottocento Siciliano* (Agrigento, 24 marzo - 20 maggio 2001), a cura di Gioacchino Barbera, Napoli, Electa, 2001, pp. 111-112.

Salinari 1982 = Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1982.

Salvini 1935 = Celso Salvini, *Teatro*, «Almanacco Fascista del Popolo d'Italia», 14, Milano, 1935, pp. 533-540.

Sani Fink 1980 = Daniela Sani Fink, *Pirandello a New York nei documenti della stampa americana*, in «Quaderni di Teatro», rivista trimestrale del Teatro Regione Toscana, III, 10, Firenze, Vallecchi 1980, pp. 123-141.

Santarnecchi 1921 = Enrico Polese Santarnecchi [PES,], *Teatro o Manicomio*, in «L'Arte Drammatica» – Cronache dei Teatri Milanesi, I, 38, 1 ottobre, 1921, pp.1-2.

Saponaro, Torsello 2012 = Dina Saponaro, Lucia Torsello, *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare. Cronologia delle rappresentazioni: 12-18 marzo 1953, Parigi, Théâtre*

Marigny, ora in *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, in «Ariel», II, 3, 2012, pp.7-33.

Saponaro, Torsello 2019 = Dina Saponaro, Lucia Torsello, *Documenti vari: "La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma diretta da Luigi Pirandello"*, in *L'attrice ideale. Marta Abba nella vita e nell'arte di Luigi Pirandello*, Roma, De Luca, 2019, pp. 106-111.

Saponaro, Torsello 2020 = Dina Saponaro, Lucia Torsello, *Luigi Pirandello, Padre e Maestro. Su alcune lettere inedite dell'Archivio Marta Abba*, in «Ariel», I, 3, 2020, pp. 85-126.

Saponaro, Torsello 2021 = Dina Saponaro, Lucia Torsello, *Dalla Censura alla scena: "Sei personaggi in cerca d'autore"*, in «Ariel», III, 5, 2021, pp. 99-130.

Savarese 2004 = Nicola Savarese, *Non tutti i teatri sono spettacoli (e viceversa)*, in *Teatri nella Rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, a cura di Maia Borelli e Nicola Savarese, Roma, Carocci, 2004, pp. 217-299.

Savio 1948 = Francesco Savio, *Al Festival teatrale di Venezia, Rossella Falk ha messo del disordine nella scala gerarchica del teatro italiano*, «Momento-sera», 19 settembre 1948 - Archivio della Biblioteca Teatrale SIAE.

Savioli 1964 = Aggeo Savioli, *I "Sei personaggi" sono tra noi ringiovaniti*, «l'Unità», 18 gennaio 1964 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Saviotti D. 1925 = Dario Saviotti, *I Sei personaggi di Pirandello al Reinach*, «Gazzetta di Parma», Parma, 2 dicembre 1925.

Saviotti G. 1926 = Gino Saviotti, *Letteratura italiana*, in «Leonardo», II, 2, 1926, pp. 39-42.

Schiavo 1983 = Remo Schiavo, *Il Teatro Eretenio tra cronaca e storia nel bicentenario della inaugurazione (1784)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1983.

Schneider 1992 = Fabrizio Schneider, *Valeria Moriconi racconta il suo teatro, cioè se stessa. Io, centomila, nessuno*, 8 febbraio 1992 – Centro Studi Valeria Moriconi di Jesi (An)/Fondo Valeria Moriconi.

Sciascia 1953 = Leonardo Sciascia, *Pirandello e il Pirandellismo con lettere inedite di Pirandello a Tilgher*, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, 1953.

Sciascia 1967 = Leonardo Sciascia, *Dialettica di Pirandello*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 721-728.

Sciascia 2010 = Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi, 2010.

Seeling 2011 = Charlotte Seeling, *Moda – 150 anni di stilisti, designers e ateliers*, Torino, Gribaudo, 2011.

Shackleton 1925 = Edith Shackleton, *"Six Characters"*, «Evening Standard», 15 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Shrimpton 2013 = Jayne Shrimpton, *Fashion in the 1920s*, Oxford, Shire Publications, 2013.

Sica 1994 = Anna Sica, *Pirandello: L'attore entro le righe*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1994.

Simmel 2015 = Georg Simmel, *La moda*, a cura di Anna Maria Curcio, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

Simoni 1921 = Renato Simoni, "Six personnages en quête d'auteur" - Istituto di Studi Pirandelliani/Archivio Alessandro d'Amico di Roma.

Simoni 1936 = Renato Simoni, *La scomparsa del creatore della tragedia moderna*, «Corriere della Sera», 11 dicembre 1936, ora in «Retrosceca», Fascicolo ufficiale del Comitato del Comune di Palermo per le onoranze a Luigi Pirandello, a cura di Gino Cucchetti, aprile 1938, p. 16.

Simoni 1947 = Renato Simoni, *Piccolo Teatro. I giganti della montagna di Luigi Pirandello*, «Corriere della sera», 1947.

Simoni 1952 = Renato Simoni, *I 72 anni di vita e di gloria del Teatro Manzoni*, in *Cronache di un grande teatro – Il teatro Manzoni di Milano*, a cura di Paolo Mezzanotte, Renato Simoni, Raffaele Calzini, Milano, Edizioni Banca Nazionale del lavoro, 1952.

Simoni 1980 = Corrado Simoni, Introduzione a, Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda; Sagra del Signore della Nave*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 21-35.

Sinisi 1985 = Silvana Sinisi, *La costumista teatrale nell'epoca di Pirandello*, in *Pirandello e il teatro*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Palermo, Palumbo, 1985, pp. 269-277.

Sinisi 1995 = Silvana Sinisi, *Cambi di scena: teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.

Sinisi, Innamorati 2003 = Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del Teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Mondadori, 2003.

S.L.B. 1925 = S.L.B., *Teatro di ieri e ...di domani. Pirandello e il teatro dei dodici*, «il venerdì della Contessa» - Gazzettino mondano, sportivo, artistico, letterario, Torino, 6 marzo 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Renata Marsili Antonetti.

Smith 1921 = Tomaso Smith, "Sei personaggi in cerca d'autore, di Pirandello al Teatro Valle", «Il Messaggero», 11 maggio 1921.

Souday 1923 = Paul Souday, *Hier à la Comédie des Champs-Élysées. "Six personnages en quête d'auteur"*, «L'Action» (Parigi), 12 aprile 1923.

S.P.B.M. 1925 = S.P.B.M., *A Pirandello Play. "Six Characters in Search of an Author in Italian"*, «Daily Graphic», 16 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Squarzina 1983 = Luigi Squarzina, *Pirandello e la "maniera" "ovvero Ciascuno a suo modo e il teatro totale delle avanguardie*, in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1983, pp. 164-189.

- Squarzina 1990 = Luigi Squarzina, *Questa sera Pirandello*, Venezia Marsilio, 1990.
- Staderini 1995 = Alessandra Staderini, *Combattenti senza divisa. Roma nella grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Stanislavskij 2004 = Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Bari, Laterza, 2004.
- Stefani 1951 = Giuseppe Stefani, *Il Teatro Verdi di Trieste. Nel 150° annuale della sua inaugurazione*, Trieste, I.G.O.PP., 1951.
- Stefanile 1953 = Mario Stefanile, *Sei personaggi in cerca d'autore per il Piccolo Teatro di Milano*, «Il Mattino», Napoli, 28 maggio, 1953 - Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. Rassegna Stampa. Cartella: *Sei personaggi in cerca d'autore*. Stagione 1952/1953.
- Sto. 1920 = Sto., *La moda maschile*, in «Lidel», II, 3-4, 1920, pp. 56-57.
- Storer 1925 = Edward Storer, *Luigi Pirandello*, «Daily News», 16 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.
- Strehler 1943 = Giorgio Strehler, *I miti dei giganti*, «Posizione», 10 maggio 1943, p. 37.
- Strowski 1925 = Fortunat Strowski, *Au Théâtre Édouard VII. Pirandello et sa Troupe*, «Le Siècle», 12 luglio 1925.
- Sughi = Cesare Sughi, *Tre ipotesi per un teatro contemporaneo*, in «Il Verri», Milano, 25 dicembre 1967, pp.34-57.
- Taffon 2005 = Giorgio Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Taffon 2014 = Giorgio Taffon, *Quando i letterati italiani promuovono ad "eccezione" il teatro (Pirandello, i futuristi, Pasolini, Testori, Maraini). Teatro de Teatro de excepción escénicas no institucionales en la Europa de los Siglos XX Y XXI*, «Quaderns de Filologia», vol. 19, edición: Universitat de València (<https://ojs.uv.es/index.php/qdfed/article/view/5210>), 2014, pp. 241-257.
- Tallarico 1983 = Luigi Tallarico, *Luigi Pirandello e l'avanguardia storica nel rinnovamento del teatro e della scenografia*, in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, T. Sarcuto, 1983, pp. 296-308.
- Tamberlani 1967 = Carlo Tamberlani, *La riforma dell'interpretazione nella drammaturgia pirandelliana*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Venezia 2-5 ottobre 1961, Pubblicazione dell'Istituto di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 483-499.
- Tassinari 1925 = G. D. Tassinari, *Italy's Greatest Dramatist. An Interview with Luigi Pirandello*, «Weekly Westminster», 13 giugno 1925 - Archivio «Luigi Pirandello» di Roma.

Taviani 1992 = Ferdinando Taviani, *Sei personaggi: Due interviste in una al primo Padre*, in «Teatro e Storia», VII, 2, 1992, pp. 295-328.

Taviani 2001 = Stefano Taviani, *The reception of Luigi Pirandello's theatre in Great Britain: from the 1920's to present day*, Messina, Andrea Lippolis, 2001.

Taviani 2006 = Ferdinando Taviani, *La minaccia di una fama divaricata*, introduzione a Pirandello, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, pp. XIV-CII.

T.C. 1926 = T.C., *Intervista a Luigi Pirandello: La tournée mondiale del Teatro d'Arte di Roma*, «Neue Freie Presse», trad. di Michele Cometa, ora in *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1332-1333.

Terraroli 2021 = Valerio Terraroli, *Il realismo Magico. Storia, idee, protagonisti, opere e forme di uno stile italiano*, in *Realismo Magico*, catalogo della mostra, 19 ottobre 2021 – 27 febbraio 2022, a cura di Gabriella Bella, Valerio Terraroli, Milano, 24 ore cultura, pp. 19-37.

Terron 1947 = Carlo Terron, *I giganti della montagna*, «Corriere di Milano», 17 ottobre 1947.

Testoni, Marcellini 2019 = Eli Testoni, Marina Marcellini, *Pirandello nella televisione italiana*, in «Ariel», 1,1/2, 2019, pp. 33-75.

Tian 1963 = Renzo Tian, *Con la Compagnia dei giovani. Pirandello per la prima volta in Russia*, «Il Messaggero», 8 febbraio 1963 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Tian 1964 (1) = Renzo Tian, *Con "Sei personaggi in cerca d'autore" tornano De Lullo, Falk, Valli e Albani*, «Il Messaggero», 14 gennaio 1964 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Tian 1964 (2) = Renzo Tian, *Sono senza data, ma pungentemente moderni i "Sei personaggi" diretti da Giorgio De Lullo*, «Il Messaggero», 18 gennaio 1964 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Tian 1968 = Renzo Tian, *La vocazione alla solitudine dell'"Amica delle mogli"*, «Il Messaggero», 29 novembre 1968.

Tieri 1926 = Vincenzo Tieri, *L'inaugurazione del Teatro d'Arte di Roma alla presenza dell'on. Mussolini*, «Il Popolo d'Italia», 4 aprile 1926 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Tilgher 1920 = Adriano Tilgher, *Il teatro dello specchio*, «La Stampa», Torino, 18 agosto 1920.

Tilgher 1921 (1) = Adriano Tilgher, *Relativismi contemporanei, Relativisti contemporanei: Vaihinger, Einstein, Rougier, Spengler, l'idealismo attuale*, prefazione di Mario Missiroli, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1921.

Tilgher 1921 (2) = Adriano Tilgher, *"Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello al Valle 'Mondo'* «Tempo», 11 maggio 1921.

Tilgher 1925 = Adriano Tilgher, *Luigi Pirandello: "La Sagra del Signore della nave" – Lord Dunsany – Gli dèi della Montagna*, «Rassegna italiana», aprile 1925 - Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento/Fondo Eredi Stefano Pirandello.

Tilgher 1926 = Adriano Tilgher, *Sintesi di un anno di teatro*, «Il Mondo», Roma, 12 ottobre 1926, ora in Adriano Tilgher, *Il problema centrale: cronache teatrali 1914-1926*, a cura di Alessandro d'Amico, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, 1973, pp. 375-82.

Tinterri 2021= Alessandro Tinterri, *Sei personaggi in cerca d'autore, ovvero Pirandello nostro contemporaneo*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, pp. 65-77.

Torresi 1997 = Franco Torresi, *La città sul palcoscenico: arte spettacolo pubblicità a Macerata 1884/1944*, Macerata, Il Labirinto, 1997.

Toschi 1980 = Luca Toschi, *La prosa a Reggio nel primo Novecento*, «Teatro a Reggio Emilia», vol. II, a cura di Sergio Romagnoli e Elvira Garbero, Firenze, Sansoni, pp. 291-307.

Toudouze 1923 = Georges Gustave Toudouze, *Le Théâtre et la vie. L'Anonyma*, «La Parole libre», 27 ottobre 1923.

Traniello, Stocco 1970 = Leobaldo Traniello e Luigi Stocco nel volume *Il Teatro Sociale, gli altri teatri e l'attività musicale a Rovigo*, Rovigo, Minelliana, 1970, p. 78.

Tranquilli 1926 (1) = Vittorio Tranquilli, *Teatri e Concerti. Pirandello e noi*, «Il Piccolo», 20 novembre 1926.

Tranquilli 1926 (2) = Vittorio Tranquilli, *Teatri e Concerti. La compagnia di Pirandello al Verdi*, «Il Piccolo», 21 novembre 1926.

Trevisan 2018 = Myriam Trevisan, *Pirandello e Marta Abba*, Roma, Carocci, 2018.

Trom... 1921 = Trom..., *Carlo Goldoni e Andrea Chénier*, «Corriere di Milano», 3 luglio 1921.

Vajana 1926 = Alfonso Vajana, *Pirandellismo acuto*, in «Rivista di Bergamo», giugno 1926, pp.1-2.

Val. 1925 = Val., *Cronache teatrali*, in «Lidel», VII, 2, 1925, p. 47.

Vannucci 2019 = Alessandra Vannucci, *Ma quale finzione: è la realtà signori miei, la realtà. Fortuna di Pirandello in Brasile*, in «Ariel», I, 1-2, 2019, pp. 159-172.

Vannucci 2020 = Alessandra Vannucci, *Pirandello agli attori*, in *Pirandello tra presenza e assenza*, a cura di Paola Casella, Thomas Klinkert, Oxford, Peter Lang, 2020, pp. 199-232.

Vasari 1926 = Ruggero Vasari, *Teatro è Teatro*, in «Teatro», IV, 6-7, 1926, pp. 5-7.

Veblen 1949 = Thorstein Veblen, *La teoria della classe agiata*, Torino, Einaudi, 1949.

Venè 1991 = Gian Franco Venè, *Pirandello Fascista. La coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*, Milano, Mondadori, 1991.

Verdenelli 2011 = Marcello Verdenelli, *La sofferenza della parola. Il teatro di Ugo Betti*, Pesaro, Metauro, 2011.

Verdone 1983 = Mario Verdone, *Pirandello e il teatro sintetico*, in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto, Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, T. Sarcuto, 1983, pp. 66-72.

Vergani 1936 = Orio Vergani, *L'ora dei Sei personaggi*, «Corriere della Sera», 15 dicembre 1936.

Vergani 1959 = Orio Vergani, *Vita dei nostri attori: Valli*, «Corriere d'informazione», 6 febbraio, 1959 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Vergani 1999 = Guido Vergani, *Corredo teatrale* (lemma), in *Dizionario della moda*, (a cura di), Milano, Baldini & Castoldi, 1999.

Verna 1985 = Mara Verna, *Il Teatro di Luigi Pirandello*, in *Luigi Pirandello. Che cos'è la verità*, Atti del seminario di studio, 14-17 marzo 1985, a cura di Rosa Brambilla, Assisi, Biblioteca della Pro Civitate Christiana, 1985, pp. 165-168.

Vice 1921 = Vice, *Teatri e concerti. Prime Rappresentazioni. "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello al "Valle"*, «Il Giornale», Milano, 10 maggio 1921, ora in *Divina inarrivata inarrivabile Vera" e la Compagnia di Dario Niccodemi*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, pp. 263-264.

Vice 1925 = Vice, *Teatri e concerti. Sei personaggi in cerca d'autore al Teatro d'Arte*, «Il Messaggero», Roma, 19 maggio 1925.

Vice 1953 (1) = Vice, *Una mirabile recita con i "Sei personaggi"* - Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa. Rassegna Stampa. Cartella: *Sei personaggi in cerca d'autore*. Stagione 1952/1953.

Vice 1953 (2) = Vice, *Le prime a Milano*, «l'Unità», 15 aprile 1953 - Archivio Storico, Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa. Rassegna Stampa. Cartella: *Sei personaggi in cerca d'autore*. Stagione 1952/1953.

Vice 1964 = Vice, *Pirandello al Quirino con i "Sei personaggi"*, «Momento sera», 18-19 gennaio 1964 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Vicentini 1981 = Claudio Vicentini, *La Teoria del Teatro Politico*, Firenze, Sansoni, 1981.

Vicentini 1984 = Claudio Vicentini, *La Trilogia Pirandelliana del Teatro nel Teatro e le proposte della teatralità futurista*, in «The Yearbook of the British Pirandello Society», Birmingham, 3, giugno 1984.

Vicentini 1985 = Claudio Vicentini, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di Enzo Scrivano, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, T. Sarcuto, 1985, pp. 79-98.

Vicentini 1986 = Claudio Vicentini, *Sei personaggi in cerca d'autore. Il testo*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, a cura di Enzo Lauretta, Roma, La Nuova Italia, 1986, pp. 49-62.

Vinca Masini 1979 = Lara Vinca Masini, *L'arte nella società: Simbolismo*, a cura di Maurizio Calvesi, Milano, Fabbri, 1979.

Vincis 2011 = Silvia Vincis, *Ingmar Bergman in cerca d'autore incontra Liv Ullmann. Echi pirandelliani nel film "L'infedele"*, in *Quel che il Cinema deve a Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Pesaro, Metauro, 2011, pp. 231-243.

Viola 1921 = Cesare Giulio Viola, *Le prime rappresentazioni al Valle. "Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello"*, «Il Paese», Roma, 10 maggio 1921, ora *Divina inarrivata inarrivabile Vera" e la Compagnia di Dario Niccodemi*, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, p. 262.

Viridia 1964 = Ferdinando Viridia, *La disperazione esistenziale del mondo dei "Sei personaggi"* «La Voce Repubblicana», 18 gennaio 1964 - Museo dell'Attore di Genova/Fondo De Lullo-Valli. Rassegna stampa.

Viridia 1975 = Ferdinando Viridia, *Luigi Pirandello*, Milano Mursia, 1975.

Weiss 1964 = Aurélie Weiss, *Le Théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain*, Parigi, Librairie 73, 1964.

Wooll Ott 1922 = Alexander Wooll Ott, *The Reviewing Stand – Addenda*, «The New York Herald» (New York), 12 novembre 1922.

Zappulla Muscarà 2008 = Sarah Zappulla Muscarà, (a cura di), *Nel tempo della lontananza (1919-1936)*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 2008.

Zappulla Muscarà 2020 = Sarah Zappulla Muscarà, *Questo bel dono dell'arte. Vicissitudini editoriali de L'esclusa*, in "L'esclusa" e "Il turno". *Gli inizi della narrativa pirandelliana*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 57° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2020, pp. 23-41.

Zappulla Muscarà 2021 = Sarah Zappulla Muscarà, "Divina inarrivata inarrivabile Vera" e la Compagnia di Dario Niccodemi, in *Sei Personaggi in cerca d'autore 1921-2021*, a cura di Stefano Milioto, Atti del 58° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Caltanissetta, Lussografica, 2021, pp. 235-290.

Zar 2002 = Nicoletta Zar, *Giorgio Carmelich*, a cura di Franco Firmiani, Fondazione CRT Trieste, 2002 (<http://www.fondazionecrttrieste.it/volumi-arte/giorgio-carmelich/>), pp. 79- 108.

Zavattini 1927 = Cesare Zavattini, *Spettacoli per famiglie*, «Gazzetta di Parma», 16 ottobre 1927.

Zavattini 1928 = Cesare Zavattini, *Novità al Reinach. Diana e la Tuda*, «Gazzetta di Parma», 5 maggio 1928.

Zavattini 1951 = Cesare Zavattini, conversazione radiofonica: *Polemica col mio tempo*, «Filmcritica», 6-7, giugno-luglio 1951, ora in *Diario cinematografico, Neorealismo*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 698-701.

Zavattini 1978 = Cesare Zavattini, *Le voglie letterarie*, Bologna, Boni, 1974, pp. 3-6.

Zavattini 1980 = Cesare Zavattini, *Pirandello a Parma*, «Gazzetta di Parma», 18 settembre 1980 - Istituto di Studi Pirandelliani di Roma/Fondo Marta Abba, IV Sezione. Rassegna stampa.

Filmografia e rappresentazioni tv

L'illustre attrice Cicala Formica, 1920, Muto, Italia, 20', regia di Lucio D'Ambra.

Dora Nelson, 1939, Italia, 78', regia di Mario Soldati.

Acciaio, 1933, Italia, 67', regia di Walter Ruttmann.

Rashōmon, 1950, Giappone, 88', regia di Akira Kurosawa.

Piccola città (Our Town), 1968, Italia, 145' [andato in onda nell'ottobre 1968] RAI, regia di Silverio Blasi.

Six Characters in Search of an Author, 1976, USA, 1:28:19', regia di Stacy Keach.

L'Infedele, 2000, 155', Svezia, regia di Liv Ullmann.

Riprese televisive di spettacoli teatrali

Sei personaggi in cerca d'autore, 1970 (replica), Fonit Cetra, Italia, regia di Giorgio De Lullo (<https://www.youtube.com/watch?v=kjpfKafnPMk>) - (ultima consultazione 12 ottobre 2023).

L'amica delle mogli del 4 aprile 1970, regi di Giorgio De Lullo (<https://www.youtube.com/watch?v=7C3jRmEwk4o&t=309s>) - (ultima consultazione 12 ottobre 2023).

Il giuoco delle parti, messa in onda del 28 aprile 1970, RAI UNO (<https://www.youtube.com/watch?v=aCWa9FjCTOA&t=3403s>) - (ultima consultazione 12 ottobre 2023).

Così è (se vi pare) del 1974, RAI UNO ([COSI' E' SE VI PARE \(La polivalenza della verità\) - Romolo Valli, Elsa Albani, Anita Bartolucci. \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...)) - (ultima consultazione 12 ottobre 2023).

Trovarsi, del 2 maggio 1975, (secondo programma TV), regia di Giorgio De Lullo (<https://www.youtube.com/watch?v=KxZLp3GtgEwi>) - (ultima consultazione 12 ottobre 2023).

Enrico IV, aprile del 28 dicembre 1978, regia di Romolo Valli (<https://www.youtube.com/watch?v=C2Fhet8EQzQ&t=7001s>) - (ultima consultazione 12 ottobre 2023).

Video VHS: Trasmissione *Maurizio Costanzo Show* – [CANALE 5] MEDIASET del 22 gennaio 1990: Serata d'onore: Valeria Moriconi. Introduce Maurizio Costanzo. Recital. Centro Studi Valeria Moriconi/Fondo Valeria Moriconi.

Video VHS: Palcoscenico – *Teatro e musica per il sabato sera* del 4 novembre 1995: RAI - Borromée Production – La Sept/Arte – il Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa presentano *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello con la Regia di Giorgio Strehler (e la regia Tv di Michel Muller).

Archivi digitali

Teche RAI - programma: *La Telefonata*, RADIOUNO – intervista a Edmonda Aldini.

Teche RAI - *Lamberto Picasso in "Enrico IV" di Pirandello* del 20 maggio 1954.

Teche RAI - *Lamberto Picasso e Ginevra Cavaciocchi in "Tristi Amori"* del 20 maggio 1954.

Teche RAI - *Lamberto Picasso e Sergio Dionisi ne "Il giuoco delle parti"* del 20 maggio 1954.

Teche RAI - programma *Pirandello Rinnovato della Scena Italiana*, Terzo programma/RADIOTRE del 2 giugno 1961.

Teche RAI - *Mostra personale: intervista a Gino Cervi (2)* del 11 ottobre 1961.

Teche RAI - *Il mestiere dell'attore. La vocazione. Interventi di T. Buazzelli, L. Almirante, L. Brignone, V. Gassman* - intervista a Luigi Almirante, a cura di S. d'Amico, F. Di Giammatteo, RADIOTRE del 5 agosto 1963.

Teche RAI – Letteratura italiana (TVS) del 1967/1968: *Teatro italiano tra le due guerre* - intervista ad Achille Fiocco, RAI UNO del 2 febbraio 1968.

Teche RAI – Letteratura italiana (TVS) del 1967/1968: *Luigi Pirandello* - intervista a Umberto Bosco del 24 aprile 1968.

Teche RAI - *Presentazione dei "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello per il ciclo: Corso di Storia del teatro. Presentazione dei "Sei personaggi in cerca d'autore" di Luigi Pirandello* – illustrazione di Luciano Codignola del 9 luglio 1970.

Teche RAI – *Presentazione dei “Sei personaggi in cerca d’autore” di Luigi Pirandello* del 1970.

Teche RAI – *Piccola città (Our town)*. Commedia in tre atti, regia di Andrea Camilleri, RADIOTRE del 8 luglio 1971.

Teche RAI – *Tutto di Romolo Valli. Esordio e prime esperienze*, RAITRE del 2 febbraio 1980.

Teche RAI: Archivio Fire: *La canzone dell’amore* data di trasmissione del 12 marzo 1978 (replica del 11 ottobre 1989).

Teche RAI – *Terza pagina estate. Quotidiano di attualità culturali e informazioni editoriali - intervista a Claudio Vicentini* – RADIO TRE del 2 luglio 1993.

Teche RAI – *Radiomania: Prosa, Varietà, Lettura: “Soffio”* – RadioTre del 23 febbraio 1995 (replica).

Teche RAI – *Festival dei festival* – Radio3Suite del 27 agosto 2004.

Teche RAI – *Il Terzo Anello: I luoghi della vita* - Intervista a Rossella Falk, RADIOTRE del 10 gennaio 2006.

Teche RAI – *Teatro in corto: Frammenti di drammaturgia contemporanea. Ricordo di Romolo Valli*, RAITRE, intervento di Nicola Fano del 24 settembre 2009.

Teche RAI – *Teatro in corto: Frammenti di drammaturgia contemporanea. Ricordo di Romolo Valli*, RAITRE, intervento di Franco Cordelli del 24 settembre 2009.

Teche RAI – *Teatro in corto: Frammenti di drammaturgia contemporanea. Ricordo di Romolo Valli*, RAITRE, intervento di Romolo Valli del 24 settembre 2009.

Teche RAI – *Il teatro di RadioTRE: Audioteca teatrale - ospite in studio Pierfrancesco Giannangeli*, 1 marzo 2012.

Teche RAI – *Il viaggiatore* – Intervista a Giovanni Antonucci – RADIO UNO del 16 giugno 2013.

Teche RAI – Wikiradio – *Teatro, letteratura, spettacolo* – Intervista a Masolino D’Amico – RADIOTRE del 9 maggio 2014.

Teche RAI – RadioTRE Suite – puntata n. 7°: *Acciaio diretto da Walter Ruttmann...*, conduce Luca Scarlini del 6 giugno 2017.

Teche RAI - *Un attore in cerca d’ autore: sulle tracce di Pirandello* – intervista ad Andrea Camilleri di Barbara Pozzoni, (programma tv RAI5) del 6 agosto 2017. [Video file- Raiplay 2021].

Teche RAI - *Un autore in cerca d’ autore. Sulle tracce di Pirandello* - Felice Cappi, Alessandro Urbani – RAI 5 del 26 ottobre 2017. [Video file-Raiplay].

Teche RAI – Teatro di RadioTRE – *Sei personaggi in cerca d'autore* – intervista a Giovanni Maria Briganti del 13 maggio 2021.

Teche RAI – *Il Segno delle donne. L'attrice Vera Vergani* [programma RAI STORIA] – Rachele Ferrario introduce la puntata del 20 ottobre 2020.

Copioni di scena

Thornton Wilder, *La piccola città* (*Our Town* - 1938)

[http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/WILDER%20Thornton_La%20piccola%20citta%CC%80_null_U\(18\)-D\(8\)_Dramma_3a.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/WILDER%20Thornton_La%20piccola%20citta%CC%80_null_U(18)-D(8)_Dramma_3a.pdf) - (ultima consultazione 18 luglio 2022).

Ugo Betti, *Corruzione al palazzo di giustizia* (1944)

[BETTI Ugo_Corruzione al palazzo di giustizia_null_U\(8\)-D\(2\)_Dramma_3a.pdf](http://BETTI_Ugo_Corruzione_al_palazzo_di_justizia_null_U(8)-D(2)_Dramma_3a.pdf) (corrierespettacolo.it) - (ultima consultazione 16 gennaio 2023).

Documenti cartacei in versione iPad Kindle

Montaldo 2014 = Elisabetta Montaldo, *Poseidonia*, [versione iPad Kindle]. Estratto da <http://www.amazon.com/> - (ultima consultazione 10 maggio 2012).

Sciascia 1989 = Leonardo Sciascia, *Alfabeto pirandelliano* [versione iPad Kindle]. Estratto da <http://www.amazon.com/> - (ultima consultazione 10 marzo 2021).

Documenti digitali ad accesso remoto

Appunti sulla seconda edizione dello spettacolo *I giganti della montagna* 1966:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=12&imm=1&contatore=1&real=0>

Appunti sulla terza edizione de *I giganti della montagna* 1994:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=10&imm=1&contatore=2&real=0>

- (ultima consultazione 15 maggio 2023).

Gli «Annali del Teatro Italiano»:

<https://archive.org/details/annalidelteatroi01milauoft> – (ultima consultazione del 14 marzo 2024).

Archivio «Luigi Pirandello»:

III.1.9 Sezione. Manoscritti autografi

[Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo \(studiodiluigipirandello.it\)](http://Istituto_di_Studi_Pirandelliani_e_del_Teatro_Contemporaneo_(studiodiluigipirandello.it)) - (ultima consultazione 15 marzo 2021).

Archivio «Museo Salvatore Ferragamo»:

<https://www.ferragamo.com/> - (ultima consultazione 15 marzo 2021).

Archivio «Victoria and Albert Museum»:

- *History of Fashion 1900 - 1970*

<http://www.vam.ac.uk> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

- "*Six Characters in Search of an Author*" – *photograph 1928 (photographed)*

<https://collections.vam.ac.uk> - (ultima consultazione 15 marzo 2021).

- *Pirandello*

<https://collections.vam.ac.uk> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

Archivio Storico «Istituto Luce»

Luigi Pirandello e Ruggero Ruggeri seguono le prove seduti su poltrone collocate sul proscenio

<https://patrimonio.archiviolute.com> - (ultima consultazione 11 febbraio 2022).

Archivio del «Piccolo Teatro di Milano»:

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=5> - (ultima consultazione 11 febbraio 2022).

Biblioteca digitale dell'«Archiginnasio»:

Il Duce a Bologna

<http://badigit.comune.bologna.it/codibo/reader/26L10.htm#page/7/mode/1up> - (ultima consultazione 12 febbraio 2022).

Biblioteca digitale del «Burcardo»:

Compagnia d'Arte di Roma

<http://www.bibliotecateatralesiae.it/bibliotecadigitale/38/index.asp#page/4/mode/2up> - (ultima consultazione 11 gennaio 2023).

Broadway database, *Six Characters in search of an author*

[Six Characters in Search of an Author at Princess Theatre 1922-1923 \(aboutheartists.com\)](http://www.aboutheartists.com) - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

Camaldo, Albarosa, *Scheda - Attori italiani: biografia Ruggero Ruggeri*

<http://memoria-attori.amati.unifi.it> - (ultima consultazione 11 febbraio 2022).

Cineteca di Bologna:

Prix de beauté regia di Augusto Genina

<https://festival.ilcinemaritrovato.it> - (ultima consultazione 2 luglio 2022).

Clifton Royal Adams, *fotografie dal 1920 al 1934*

<https://www.amica.it> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

Dizionario dello spettacolo 2023

<https://spettacolo.mam-e.it/> - (ultima consultazione 26 agosto 2023).

«Fashion Institute of Technology», *Fashion UK & Italy 1910s*

<https://fashionhistory.fitnyc.edu> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

Fashion Folk. *Fashion UK & Italy pre-1921, Famous Italian fashion designer - Elsa Schiaparelli*

<http://www.thefashionfolks.com> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

Il Teatro di Pirandello nei Balcani – Unisi
[LUBIANA \(unisi.it\)](http://www.lubiana.unisi.it) - (ultima consultazione 16 settembre 2023).

Lucinda Hawksley, *From the lustrous whiskers of England's medieval knights to Magnum, PI and Movember – Lucinda Hawksley charts the changing fashions of the hirsute upper lip*, 21 ottobre 2014 <https://www.bbc.com/culture/article/20140703-the-moustache-a-hairy-history> - (ultima consultazione 21 novembre 2011).

Museo delle Civiltà - Museo delle Arti e Tradizioni Popolari «Lamberto Loria»:
<http://www.idea.mat.beniculturali.it> - (ultima consultazione 16 settembre 2023).

Pagani, Maria Pia *Scheda - Fëdor Fëdorovič Komissarževskij*
<http://www.russinitalia.it/dizionario.php?iniziale=11> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

RetroWaste, 1920s Fashion: Men & Boys
<https://www.retrowaste.com> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

«This is Theatre» database:
<https://www.thisistheatre.com> - (ultima consultazione 15 marzo 2022).

«This is Theatre»:
<https://www.thisistheatre.com> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

Social media

Barni 2022 = *La traduzione di Verga in Brasile* - 25 novembre – Convegno *Verga oggi*, Università degli Studi di Firenze <https://www.youtube.com/watch?v=d7oDfPYNneA> (terza sessione) - (ultima consultazione 20 ottobre 2023).

Carrà 1986 = *Il salotto di Raffaella* - Raffaella Carrà e Paola Borboni - trasmissione *Domenica in 1986* - [\(2\) Raffaella Carrà e Paola Borboni - Domenica in 1986 - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=d7oDfPYNneA) - (ultima consultazione 3 luglio 2023).

Caputo 2017 = *Cielo di carta* [Cielo di carta | Letteratura | Rai Cultura – YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=d7oDfPYNneA): programma di Rai Cultura 2017 - (ultima consultazione 2 luglio).

Pirandelloweb 2019 = *I Grandi della Letteratura italiana: Luigi Pirandello*. [\(6\) I Grandi della Letteratura Italiana: Luigi Pirandello - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=d7oDfPYNneA): programma di Rai Cultura trasmesso su Rai5. Dal sito RAI. Autore e presentazione: Edoardo Camurri. Interviste a Simona Costa e Massimo Onofri, 2019 - (ultima consultazione 7 agosto 2021).

Sapienza Crea 2021 = *I Cento anni di – Sei personaggi in cerca d'autore*, coordinamento scientifico: Dipartimento di Lettere e Culture moderne [I CENTO ANNI DI - SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=d7oDfPYNneA): interventi Anna Maria Andreoli, presidente dell'Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo di Roma e Franco Piperno, in qualità di moderatore. Trasmesso in live streaming il giorno 10 maggio 2021 - (ultima consultazione 27 luglio 2021).

Sapienza Crea 2022 = *Formare l'attore - L'eredità di Orazio Costa tra cinema e teatro*, coordinamento *scientifico* dell'incontro organizzato dal Dipartimento di Lettere e Culture Moderne di Sapienza Università ([113](#)) [Formare l'attore - L'eredità di Orazio Costa tra cinema e teatro - YouTube](#) - (ultima consultazione 20 gennaio 2024).

Saponaro, Torsello 2021 = Dina Saponaro, Lucia Torsello, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Il centenario – Intervista ad Anna Maria Andreoli, Ideazione e realizzazione, (a cura di), [Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo \(studiodiluigipirandello.it\)](#) - (ultima consultazione 4 agosto 2021).

Zappulla 2011 = Enzo Zappulla, *Pirandello in Argentina*, Buenos Aires, ottobre 2011. <https://vimeo.com/132800932> - (ultima consultazione 20 novembre 2022).

Banche dati

Politecnico di Torino. *Immagini e temi di Architettura Contemporanea*: <https://areeweb.polito.it/didattica/01CMD/catalog/indice.htm> - (ultima consultazione 4 gennaio 2023).

Lodato 1999 = Diego Lodato, *Cento anni fa, il progetto di Ernesto Basile per il Teatro Sociale di Canicattì*, «Solfano», [CENTO ANNI FA IL PROGETTO DI ERNESTO BASILE PER IL TEATRO SOCIALE DI CANICATTÌ \(solfano.it\)](#) - (ultima consultazione 4 ottobre 2022).

Lodato 2005 = Diego Lodato, *Sei personaggi in cerca d'autore*, «Solfano», [PIRANDELLO A CANICATTI' - Sei personaggi in cerca d'autore di Diego Lodato \(solfano.it\)](#) - (ultima consultazione 4 ottobre 2022).

Lo Leggio 2011 = Salvatore Lo Leggio, *La Duse, Pirandello e "La vita che ti diedi"*, «Pirandelloweb», 10 novembre 2011, [La Duse e Pirandello e "La vita che ti diedi" - PirandelloWeb](#) - (ultima consultazione 27 luglio 2021).

Blog post

Vintage everyday: 20 Stunning Color Photos Show British Women's Fashions of the 1920s <https://www.vintag.es/2013/08/european-women-fashion-of-1920s.html> - (ultima consultazione 8 novembre 2021).

Fotografie

Figura 1. Compagnia di Dario Nidemi (ripr.).....	27
Figura 2. Vera Vergani in abiti di scena. Archivio privato Elisabetta Montaldo.	28
Figura 3. Copertina dei “Sei personaggi in cerca d’autore” del 1921. Istituto Pirandelliano di Roma.	29
Figura 4. “Sei personaggi in cerca d’autore” del 1921. Istituto Pirandelliano di Roma.....	30
Figura 5. Ritratto con firma autografa dove appare la scritta “Sei personaggi in cerca d’autore”. Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento.....	31
Figura 6. Ruggero Ruggeri nel ruolo di Enrico IV. Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento.	70
Figura 7. Ruggero Ruggeri nel ruolo di Enrico IV. Biblioteca-Museo «Luigi Pirandello» di Agrigento.	71

Figura 8. Aldo Tonti e Luigi Almirante (a sinistra), 1940 circa. La fotografia è stata scattata forse durante le riprese del film “Voglia di vivere”. Biblioteca Nazionale centrale di Firenze.....	72
Figura 9. Giuseppe Valadier, Roma, Rilievo del palcoscenico del Teatro Valle dopo il crollo (1819), sezione, penna e acquerello, cm 53 x 39. Fondo Valadier. Archivio Storico dell’Accademia di San Luca, Roma.....	97
Figura 10. Giuseppe Valadier, Roma, Progetto di trasformazione dell’isolato del Teatro Valle (1821?), prospetto e sezione, penna e acquerello, cm 52 x 37. Fondo Valadier. Archivio Storico dell’Accademia di San Luca, Roma, 2740.....	98
Figura 11. Giuseppe Valadier, Roma, Progetto di trasformazione del Teatro Valle (1819-1821), pianta (rilievo prima dei lavori), penna, cm 57 x 32. Fondo Valadier. Archivio Storico dell’Accademia di San Luca, Roma.....	99
Figura 12. Figura 1 Giuseppe Valadier, Roma, Progetto di trasformazione del Teatro Valle (1819-1821), pianta, penna, cm 52 x 37. Fondo Valadier. Archivio Storico dell’Accademia di San Luca, Roma.....	100
Figura 13. Fotografia di Vera Vergani Fondo Sommariva. Biblioteca Nazionale Braidense di Milano	125
Figura 14. Ritratto di Vera Vergani. Archivio Dario Niccodemi di Livorno.....	126
Figura 15. Ritratto Dario Niccodemi del 1915. Archivio Dario Niccodemi di Livorno.....	131
Figura 16. Nella fotografia: a sinistra Luigi Almirante, al centro Dario Niccodemi e Vera Vergani, a sinistra Luigi Cimara (ripr.). Archivio Dario Niccodemi di Livorno.....	132
Figura 17. Rivista «Le Théâtre». Archivio Dario Niccodemi, Livorno.....	133
Figura 18. Théâtre Réjane a Parigi. Archivio Dario Niccodemi, Livorno.....	134
Figura 19. Copertina dei “Sei personaggi in cerca d’autore” del 1925. Istituto Pirandelliano di Roma.....	214
Figura 20. Copertina dei “Sei personaggi in cerca d’autore” del 1925. Istituto Pirandelliano di Roma,	215
Figura 21. Pianta del Teatro Odescalchi: 221 posti e 127 in balconata. Museo dell’Attore di Genova.....	271
Figura 22. Ritratto di Marta Abba anni Venti. Istituto Pirandelliano di Roma.....	272
Figura 23. Marta Abba nella Figliastro dei “Sei personaggi in cerca d’autore” (riprod. copertina della rivista «Ariel» n. 5 del 2021).....	373
Figura 24. Rivista «Comoedia». Marta Abba in copertina, 20 maggio 1926, anno VIII, n.5. Istituto Pirandelliano di Roma.....	374
Figura 25. Marta Abba nel ruolo di Ellida in «La donna del mare» di Ibsen. La tragedia è nel repertorio della Compagnia di Luigi Pirandello e in scena per la prima volta il 28 settembre 1926. Istituto Pirandelliano di Roma.....	375
Figura 26. Marta Abba nel ruolo di Ellida in «La donna del mare» di Ibsen. Istituto Pirandelliano di Roma.....	376
Figura 27. Fotografia di scena: Giovanna Galletti. Ph. Thérèse Le Prat. Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.....	430
Figura 28. Fotografia di scena: Tino Buazzelli. Ph. Thérèse Le Prat. Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.....	430
Figura 29. Fotografia di scena:Elsa Albani. Ph. Thérèse Le Prat. Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano.....	431
Figura 30. “Sei personaggi in cerca d’autore”, Compagnia dei Giovani. Il fotografo è Gastone Bosio, la stagione 1963/64. Il Fondo Gastone Bosio è conservato presso il Museo dell’Attore di Genova.....	466
Figura 31. Valeria Moriconi interpreta i «Sei personaggi in cerca d’autore» al Parioli (Costanzo Show). Riduzione e adattamento del testo della stessa Moriconi. Centro Studi Valeria Moriconi di Jesi (An).....	467