

Ferdinando Taviani

«SEI PERSONAGGI»:  
DUE INTERVISTE IN UNA AL PRIMO PADRE

1. Pirandello si fece largo nel teatro italiano come un mortan-guerriero solitario e pericoloso, restituendo alla scena quella «vitalità aggressiva» che aveva incantato gli spettatori dei teatri commerciali nell'Europa barocca: irruzione in teatro del mondo soprannaturale o «superorganico»<sup>1</sup>; brandelli estremizzati e divulgativi di filosofie correnti posti in bocca ai personaggi<sup>2</sup>; fantasmi apparizioni prodigi; annodarsi fino all'inverosimile delle trame e dei pensieri; grammatica delle opposizioni<sup>3</sup>; contrasti violenti; sfruttamento della

<sup>1</sup> Nel senso di Kroeber, come appare nel suo libro omonimo del 1917. L'idea d'una *natura della cultura*, e cioè di un mondo fatto d'oggetti culturali che si comportano come se fossero «al di sopra e al di fuori delle società che li sostengono», così come, per tutt'altro verso, il «Dritte Reich» di Frege, possono ben fornire un equivalente teatrale del «soprannaturale teatrale» d'altre età e forniscono un puntello simil-scientifico all'idea dell'*esistenza autonoma* dei personaggi. Pirandello se ne serve senza bisogno di precisioni, come si serve dello spiritismo o del povero Leadbeater: cornici entro le quali certi prodigi scenici acquistano una convenzione di plausibilità. La formula pirandelliana – o meglio del mellifluo Padre – secondo cui «la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione» era insomma una di quelle idee che stavano nell'aria, ovvie per un colto, strane solo quando si riusciva a piazzarle in scena sulla bocca d'un personaggio. A proposito della «fantasia», Mario Apollonio fece giustamente notare che nella Prefazione del '25 essa assume fattezze goldoniane: una *Mirandolina* (M. Apollonio, *Prologo ai «Sei personaggi»*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi pirandelliani», 1, Roma, Carucci, 1973, p. 37).

<sup>2</sup> Giardino delle delizie accademiche per chi vuole barcamenarsi senza fatica fra studi filosofici letterari e teatrali. Dal che la nota leggenda della filosofia pirandelliana di cui si trova la parodia, per esempio, in un'affermazione come questa che ci arriva dall'University of California: «Pirandello fu, insieme a Croce e Gentile, uno dei principali interlocutori del dibattito filosofico del Novecento italiano, non solo attraverso i suoi scritti teorici, ma attraverso tutta la sua opera, per cui non si può ricostruire quel dibattito senza tener conto dell'apporto pirandelliano» (G. Costa, *Pirandello e la filosofia*, in AA.VV., *Pirandello 1986*, Atti del Simposio Internazionale, Università di California, Berkeley, 13-15 marzo 1986, Roma, Bulzoni, 1987, p. 160). Sul pressapochismo della leggenda filosofica rischiano continuamente d'accumularsi altre volgarità.

<sup>3</sup> Forse l'esempio più esplicito, di secchezza quasi matematica (ma di indubbia efficacia figurativa), in *Sagra del Signore della Nave*, dove entrano in scena, nel

tecnica della parodia per effetti metafisici<sup>4</sup>; gusto del deforme sublimi<sup>5</sup>; mise-en-abîme delle agnizioni; uso spettacoloso della macchina del palcoscenico; mobilitazione dell'intero spazio del teatro; teatro nel teatro; esplorazione di tutti i generi spettacolari; gamme e paradigmi trasformati in sintagmi e storie; frequente uso degli eccessi: omicidi violenze stupri incesti pazzia<sup>6</sup>; esplorazione degli effetti di improvvisazione... Tutto questo senza nessun gusto della rievocazione o del restauro, in vesti borghesi e provinciali, irrico-

corso dell'intero atto, coppie siffatte: due marinai «uno vecchio e l'altro giovane»; due operai «uno gentile, civilino, con una barbetta da malato, e la chitarra a tracolla», l'altro «malmesso e sguajato»; un giovane pedagogo «magro, pallido e biondo, vestito di nero: spirante» che s'accompagna ad un mastro-medico «vecchiotto arzilla, mal vestito, con cappellaccio di paglia in capo di parecchie estati e un bastone in mano, da pecorajo»; un avvocato obeso con una moglie allampanata assieme ad un notaio «stangone» con moglie bassotta e pettoruta; due vecchi, fratello e sorella, «lui, magro in tubino e barbetta bianca a pizzo; lei, pienotta e pacifica».

<sup>4</sup> L'esempio più esplicito: la partitura visiva dell'inizio di *Enrico IV* equivale ad una rappresentazione satirica della messinscena storica all'italiana con costumi scompagnati. Si trasforma in parodia (un po' come avevano fatto e facevano i futuristi, come faceva il Varietà) quando un soldato medioevale tira fuori una sigaretta, l'accende e si mette a fumare.

<sup>5</sup> Nel 1919, nel corso delle prove per la prima rappresentazione de *L'uomo, la bestia e la virtù* interpretata da Gandusio (la messinscena che addolorò tanto Luigi Almirante), Pirandello scrive: «Gandusio ha una gran paura di lanciarsi nel grottesco spaventoso che sarebbe la massima efficienza del lavoro e lo tiene in un comico ibrido e salace che rischia invece di non farlo accettare. Gli ho spiegato che non è un paradosso affermare che quanto più coraggiosamente si rende la maschera alla commedia, tanto più castigata essa diventa. Non lo intende, almeno finora. Ma lo hanno già inteso alcuni degli attori della compagnia, più intelligenti di lui». È una lettera ai figli del 15/4/1919 da Torino, cit. da A. Tinterri, *Pirandello regista del suo teatro: 1925-1928*, in «Quaderni di Teatro», 34 (1986), pp. 59-60. Tinterri cita dalla *Notizia* premessa da Alessandro d'Amico alla commedia nel secondo volume di *Maschere nude* nella nuova edizione delle *Opere* di Pirandello ne «I Meridiani» di Mondadori, secondo volume che però a tutt'oggi non è stato ancora pubblicato.

<sup>6</sup> A volte lo si dimentica, ma sono numerosissimi nell'opera drammatica di Pirandello. Sarebbe però un errore pensarli come puri colpi di teatro. Qui li ricordiamo per il loro valore tecnico, ma la tecnica è la pelle interessante da studiare di qualcosa di più intimo dove l'indagine non produrrebbe che chiacchiere. Ma basta scorrere le pagine di un libro come il recente *Vivere con Pirandello* di Maria Luisa Aguirre D'Amico (Milano, Mondadori, 1989) per intuire come elementi che si ordineranno in maniera diversa ed irricognoscibile in un'opera come *Sei personaggi*, per esempio, fossero presenti nell'esperienza diretta dello scrittore: il sospetto dell'incesto..., una giovinetta con una pistola in mano che medita il suicidio e spara, sia pure senza effetto...

noscibili, trovando ogni volta un equivalente moderno, sullo sfondo della cronaca di giornale e della novellistica<sup>7</sup>.

Sembrò un filosofo. Fu invece un Prospero o un Cotrone. Non solo quando faceva muovere le cose da sé sulla scena o faceva apparire dal nulla le persone, ma anche quando evocava labirinti mentali e creando nodi inestricabili d'anima d'un colpo solo li volatilizzava. Un mago<sup>8</sup>.

Ma non basta limitarsi a dire che ebbe enorme – perché contrastato – successo. La sua fu un'azione di conquista, con momenti d'infiltrazione ed altri di sfondamento, con arte della seduzione e pratica della mano armata. Fu un modo impetuoso di prendere globalmente possesso del teatro<sup>9</sup>.

All'inizio ho usato il termine «mortanguerriero»: il «guerriero» ha o condivide una strategia, un'etica di gruppo. Il «mortanguerriero» ha mute visioni. È «una carica di energia vitale sbalestrata in un mondo di cui non capisce mai i rapporti sociali, i doveri di

<sup>7</sup> Persino della novellistica antica. Pirandello sapeva leggere certe trame farsesche di Boccaccio o del *Novellino* come casi d'attualità (C. Alvaro, *Prefazione* al vol. I delle *Opere di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1956, pp. 26 e 30).

<sup>8</sup> Di Pirandello come «mago» parla ad esempio Ettore Romagnoli recensendo *La vita che ti diedi* al Teatro Manzoni di Milano nel 1924. Diceva: «Il tavolino semovente, i vasi che danzano, le tende che si gonfiano, sono mezzi convincenti, e non degni dell'alta nobiltà artistica di Pirandello». Ma aggiungeva: «Pirandello è un mago che ci versa a piene mani i suoi doni. Quale ci piace di più, quale di meno. Ma egli non ci lascia neanche il tempo di scruutarli troppo minutamente. Vedete, le sue mani sono di nuovo ricolme» (E. Romagnoli, *In platea*, serie seconda, Bologna, Zanichelli, 1925, pp. 22-23). Quando pensa d'apparire in un film su *Sei personaggi* interpretando la parte di se stesso, Pirandello si immagina più simile a un mago (Caligari è del '19) che non ad un «filosofo» o «poeta» (intervista di Enrico Rocca a Pirandello, in «Il popolo d'Italia», 4/10/1928, cit. in F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Padova, Marsilio, 1991, p. 38).

<sup>9</sup> L'opera di conquista intrapresa da Pirandello emerge chiarissima dagli apparati curati da Alessandro d'Amico per il primo volume di *Maschere nude* (Milano, Mondadori «I Meridiani», 1986) nella «Nuova edizione» delle opere di Pirandello curata da Giovanni Macchia. Nella premessa al vol. II di *Novelle per un anno* in questa edizione, Macchia richiama l'attenzione sulla «prodigiosa energia pirandelliana», sul suo «vitalismo che raggiunge forme demoniache» (la Premessa ha il titolo *Pirandello a cinquant'anni dalla morte*; cfr. in particolare pp. XVIII-XIX). Nel 1925, Vincenzo Cardarelli scriveva dell'«incredibile foga giovanile con cui Pirandello ha preso d'assalto in questi ultimi tempi il teatro italiano e lo ha europeizzato» (cit. alla p. 141 di *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro d'Arte di Roma, 1925-1928*, di Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, Palermo, Sellerio, 1987).

convivenza, le convenienze»<sup>10</sup>. La Duse e Pirandello furono mortuoguerrieri della scena italiana.

Le vecchie volpi se ne accorsero. Dicevano: Pirandello è una Duse in calzoncini e la Duse un Pirandello in gonnella. Accampati ambedue da capintesta nei territori della Tradizione, ambedue creatori attraverso la distruzione, ambedue incuranti o incapaci di dare principio ad una tradizione nuova: tre atteggiamenti che facevano una mistura micidiale<sup>11</sup>.

Durante la guerra Gramsci aveva paragonato Pirandello – persona gentilissima, sempre con i guanti, lui che camminava con quel passo dai malleoli ravvicinati<sup>12</sup> – l'aveva paragonato ad uno dei famosi «arditi» specializzati nell'assalto a pugnale tra i denti. Le pièces di Pirandello – aveva detto – erano bombe a mano che scoppiavano nei cervelli degli spettatori<sup>13</sup>. Scoppiavano anche fra le compagnie degli attori.

Fu così che arrivò, con in mano il copione di *Sei personaggi*, fra gli amici della compagnia Niccodemi, nella primavera del 1921:

– Lui si è presentato con questo copione e l'ha letto: magnificamente. E siamo rimasti tutti spaventati perché non avevamo idea di questa roba!

Non si può rifiutare un libro di quel genere. Ma certo che teatralmente parlando a noi ci pareva impossibile che si potesse rappresentare una cosa del genere. E Niccodemi era il più costernato di tutti. Ma ha avuto una scappatoia: siccome era presidente della Società degli Autori, la cui sede era a Milano, se ne è scappato ed io sono rimasto con questo uomo formidabile e questo copione in mano. E me lo sono portato a casa. Io non ho mai letto niente di simile. E sì che ho letto tutta la vita! Qui c'era creazione vera e propria. Per me questa è una tragedia greca!

<sup>10</sup> È quanto dice Stefano Pirandello ricordando suo padre in una lettera a Valentino Bompiani (cit. in V. Bompiani, *Pirandello involontario*, in «il Giornale», 23/4/1988).

<sup>11</sup> Anche perché la Duse e Pirandello erano solidamente piantati all'estero e non dipendevano in tutto e per tutto dalla situazione italiana. Mirella Schino ha più volte messo in rilievo quanto fosse cosciente agli occhi di personaggi come l'anziano Marco Praga o il giovane Silvio d'Amico la somiglianza per posizione di Luigi Pirandello ed Eleonora Duse nella situazione del teatro italiano dell'inizio degli anni Venti (Cfr. M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 318).

<sup>12</sup> Cfr. G. Alvaro, *Prefazione*, cit., p. 16.

<sup>13</sup> «Ordine nuovo», 29/11/1917 (è la recensione a *Il piacere dell'onestà*, ripubblicata in A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, p. 307).

E poi abbiamo fatto quello che ci ha detto lui: non abbiamo inventato niente. Io ho fatto dei tagli credendo che il pubblico non avrebbe sopportato quella roba lì. E per tre anni è stata recitata così con quei tagli che ci sono là<sup>14</sup>.

– Che Pirandello aveva approvato?

– Sì approvato. Allora mi chiamava «maestro» a me. Era timido.

Parla Luigi Almirante, il primo Padre, in una lunga conversazione con Alessandro d'Amico e Fernaldo Di Giammatteo registrata nel 1960. Alcuni frammenti sono stati utilizzati per una trasmissione radiofonica a puntate dedicata al teatro italiano, simile a quella che più tardi curerà sul cinema Francesco Savio, la cui raccolta integrale di interviste è stata pubblicata postuma, conformemente alla volontà dell'autore, a cura di Tullio Kezich, nei tre preziosi, fittissimi, quasi invenduti volumi *Cinecittà anni Trenta*<sup>15</sup>.

Alessandro d'Amico, insofferente della pleora cartacea ma generoso, ha invece recuperato le registrazioni integrali – che raccolgono la memoria orale di più generazioni di comici italiani – ne ha fatto copia e ne ha donato la Biblioteca dell'Attore di Genova ed il DAMS di Bologna.

Riproduurrò qui, dalla conversazione di Luigi Almirante, i soli brani riguardanti Pirandello. Possono essere denominati «Intervista al primo Padre». Li riporterò *tutti e nello stesso ordine in cui compaiono nella registrazione originale*.

L'importanza di questo documento non consiste nel semplice fatto d'esser stato l'Almirante il primo protagonista del capolavoro pirandelliano a Roma nel maggio del '21 e poi in una lunga tournée. Consiste soprattutto nello sguardo che preserva: quello di un attore figlio d'attori, indipendente di giudizio, intelligente, capace di testimoniare la *possibilità* d'un teatro che invece non ci fu e dove il rinnovamento sarebbe potuto venire dalla collaborazione stretta fra il sapere degli attori e l'invenzione di scrittori-teatralisti. Un teatro capace di far fronte alla regia europea con un uso sapiente della propria differenza, della propria povertà. Un'idea non lontana dal modo di vedere di Pirandello. Dice molto sulla storia del teatro italiano del Novecento, ma non si fece Storia.

<sup>14</sup> Là dove? Nel copione che Almirante ha portato con sé?

<sup>15</sup> F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, 3 voll., Roma, Bulzoni, 1979.

Alessandro d'Amico e Fernaldo Di Giammatteo non infliggevano ai loro interlocutori vere interviste: parlassero liberamente seguendo il flusso dei ricordi. Brevissime e di servizio le domande. In molti casi non sono state neppure registrate (anche perché in trasmissione non dovevano comparire). Rispetto al loro fine radiofonico l'abbondanza di queste conversazioni è una vera esagerazione, uno spreco. Perciò continuano ad essere utili malgrado le programmazioni del palinsesto Rai d'allora (e noi dobbiamo esser grati ai due curatori intelligentemente non ligi ai doveri produttivi).

L'abbondanza permette di ritagliare pezzi con un senso autonomo. Ho fatto interloquire i pezzi di *Almirante* su Pirandello con alcune mie note, quasi che conversassi anch'io con l'attore buonanima, e una seconda intervista si imbastisse sulla fodera della prima. Abbiamo così «due interviste in una».

Luigi Almirante ricordo d'averlo visto da ragazzino al Teatro dell'Ateneo di Roma, inizi anni Cinquanta. Vestiva i panni d'un Pantalone goldoniano e dopo la commedia recitava il monologo «naturalista» d'un signore borghese disperato per amore. O per denaro: non ricordo (ma a pensarci bene era forse denaro). Non ricordo neppure se alla fine si suicidava o se il suicidio era solo il pensiero d'un momento. Ma rivedo nitidamente quando tirava fuori dal cassetto d'uno scrittoio quel che lui chiamava «un temperino» e se lo avvicinava alla giugulare.

Quella commedia e quel monologo rappresentano bene il modo di far teatro che era proprio di Luigi Almirante: una gamma che andava dal buffo dei caratteri dell'Arte allo squallore esasperato e metafisico<sup>16</sup>.

Nel 1956 l'attore fu colto da disturbi mentali che lo possedettero per alcuni anni. È morto nel '63. Nel *Biografico degli italiani* la sua voce non c'è e c'è invece quella di sua cugina Italia Almirante in Manzini. Quando l'incuria dei posteri supera i limiti diventa un piccolo segno di gloria.

Delle «due interviste in una» la prima precede di poco più d'un anno la morte.

Se la seconda non interessa, basterà sopprimere i miei ghirigori con-

<sup>16</sup> Si vedranno, più avanti, le parole di Mario Apollonio.

nettivi ed aver cura d'inserire ad ogni cesura i regolamentari «[...]».

2. Pirandello ebbe un'idea molto precisa o – com'egli diceva – un «convincimento dei più saldi» riguardo a ciò che aveva caratterizzato la fioritura del teatro professionale in Europa fra la fine del XVI ed il XVII secolo, soprattutto la *Commedia dell'Arte*: non l'autonomia degli attori e neppure la loro trasformazione in autori, ma – al contrario – «autori che si accostano al teatro, alla vita del teatro, tanto da divenire attori essi stessi».

Tale convincimento non era ovvio in quegli anni, ma è perfettamente giustificato. Lo ribadiva in vecchiaia, quasi in un consuntivo autobiografico velato, firmando la prefazione a un libro di Ezio Levi in occasione del terzo centenario della morte di Lope<sup>17</sup>.

Articoli e prefazioni del genere Pirandello non le scriveva proprio lui: le faceva scrivere al figlio. Sono pagine *mediate*, quindi doppiamente interessanti: non solo dicono quel che pensava Pirandello, ma rivelano quanto assodati fossero in lui certi pensieri o giudizi, tanto che Stefano Landi poteva tranquillamente metterli sulla carta in nome del padre.

Il secolo glorioso del teatro europeo, dunque, il secolo di Lope Shakespeare Molière e della *Commedia dell'Arte*; il secolo di Amleto Don Giovanni Doctor Faustus Arlecchino e Tartufo era agli occhi di Pirandello il secolo dei teatri dotati d'una commerciale «vitalità aggressiva» per la trasmutazione degli scrittori dai loro «solitari scrittoi» alle scene.

<sup>17</sup> Cfr. L. Pirandello, *Prefazione a E. Levi, Lope de Vega e l'Italia*, Florencia, Imprenta «El Arte de la Stampa», 1935. Una sola immagine per indicare quanto l'idea fosse anche una proiezione autobiografica: «Dal giorno della formazione della Compagnia del Teatro d'Arte di Roma Luigi Pirandello non abbandonò più il palcoscenico. Egli si amalgamava ai suoi personaggi, ne guidava i passi nel suo mondo di autore, si ribellava ad ogni concezione esterna a questo mondo, sacrificava vecchi pregiudizi scenici e comicali al suo disegno di far vivere la parte in sofferenza e in potenza di spirito che sovente trovavano il vecchio attore duro e recalcitrante. Allora era un tornare «da capo» col distruggere la personalità di quell'attore per dargli, plasmargli nell'animo a grado a grado la personalità del personaggio. Si direbbe che, instancabile nelle continue prove, il Maestro confezionasse sulla misura dell'individuo da rappresentare, lo spirito dell'attore comico» (V. Marchi, ms. dal titolo *Luigi Pirandello*, cit. nell'apparato di note a Id., *Ricordi sul Teatro d'Arte*, in A. d'Amico-A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 433, n. 20. Le note sono dei curatori).

Un buon modo per rispondere alla diatriba fra scrittori e attori rinfocolata proprio qualche mese prima della prefazione al libro di Levi dal Convegno Volta (dove neppure un attore era stato invitato). E una buona risposta al problema della regia, quasi a dire: che cosa è in fondo la regia se non uno stretto connubio fra idea d'insieme ed interpretazioni di parti? E a che servono altri mediatori se c'è l'autore e ci sono gli attori? E quando l'autore non c'è, chi meglio d'un suo confratello – d'un altro autore – potrà farsene portavoce?

Questa era stata l'idea del Teatro d'Arte di Roma: il matrimonio fra un autore rivoluzionario e una capace compagnia. In questa frase, «rivoluzionario» è più importante di «autore». Non ha a che vedere con le battaglie per la Società Italiana degli Autori. Pirandello partecipò a quelle battaglie, ma è su un piano diverso che lavorò e avrebbe inteso continuare a lavorare con gli attori. Sarebbe un grave errore confondere la posizione di Pirandello all'interno della «sua» compagnia, il suo modo di lavorare con gli attori, le sue visioni in merito, confonderle – dicevo – con le posizioni di altri autori-capocomici o guide di compagnie, da Paolo Ferrari a Marco Praga, da Boutet a Niccodemi. La differenza non è soltanto di qualità, non sta nel fatto che, come si dice, «Pirandello era Pirandello». Egli stava e voleva stare fra gli attori non come difensore dei valori del testo, ma come portatore di un'idea di teatro. Non era il garante del buon gusto, del decoro, della cultura, dell'intelligenza critica. Era il garante della volontà d'eversione. Era, semmai, una posizione (ma non certo un'idea) simile a quella prefigurata da d'Annunzio<sup>18</sup>: non è in realtà lo scrittore in quanto scrittore, ma in quanto intellettuale d'avanguardia a mischiarsi agli attori. Insomma: è un «poeta», un Wilhelm Meister, non un drammaturgo. Tanto meno un Dramaturg. Al Teatro d'Arte di Roma era «il poeta» a raccontare agli attori che cosa avessero inventato gli artisti del Teatro d'Arte di Mosca, sotto la guida di Stanislavskij<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. M. Schino, *Sul progetto teatrale dannunziano: un'ombra tra riformismo e regia*, in AA.VV., *Gabriele D'Annunzio. Grandezza e delirio nell'industria dello spettacolo*, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 171-185.

<sup>19</sup> Si veda l'ampia e dettagliata *Cronologia della vita e delle opere di Luigi Pirandello*, curata da Mario Costanzo per il vol. I, tomo I di *Novelle per un anno*,

Ma Stefano Pirandello – Landi *in nom de plume* – non era un segretario. Era scrittore autonomo e figlio. I suoi scritti in nome del padre potevano perciò avere un'altra funzione oltre quella di registrare le idee più assodate del padre: far scrivere a Luigi Pirandello cose che egli non avrebbe forse mai scritto, ma semmai pensato. O forse neppure pensato, ma solo inconsapevolmente saputo.

Quel che rende particolarmente interessanti gli «scritti mediati» è il loro realizzare un «autore» che esce fuori di sé. Esce fuori di sé chi firma. Esce fuori di sé chi scrive<sup>20</sup>.

Appartiene alla categoria degli «scritti mediati» la conferenza pirandelliana *Non parlo di me* del '33 e persino parte dell'importante Prefazione del 1925 a *Sei personaggi*.

Mi servo qui del basilare studio delle varianti condotto da Alessandro d'Amico<sup>21</sup>: alcune note autografe di Stefano Pirandello precisano quanta parte della Prefazione sia scritta da lui. A proposito dell'ultimo capoverso – dove si parla del *poeta* che a loro insaputa osserva i Personaggi – Stefano annota: «Papà mai avrebbe detto così orgogliosamente di se stesso 'il poeta': ce lo obbligai io».

Comunque sia, «poeta» o scrittore, Pirandello fa parte dell'antefatto dell'opera, ne è un personaggio<sup>22</sup>. La Prefazione del 1925

nelle *Opere di Luigi Pirandello*, nuova edizione diretta da Giovanni Macchia, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1985, p. XLII. La testimonianza è di Guido Salvini. Proviene da un'intervista con Alessandro d'Amico e Fernaldo Di Giammatteo della stessa serie dell'intervista ad Almirante. Ma pare che questa registrazione sia andata smarrita (debbo l'informazione ad Alessandro Tinterri, che ringrazio). Si vedano comunque gli importanti esempi di lavoro con l'attore da parte di Pirandello riportati da V. Marchi, *Ricordi sul Teatro d'Arte*, cit., in particolare pp. 414-415.

<sup>20</sup> Scrive Valentino Bompiani: «Stefano ha accettato di scrivere una biografia del padre, ma dopo qualche giorno è tornato con le spalle curve e quasi tremava: "Non posso, non posso. Mio padre è tutto fluido in me; se ne scrivo, mi si pietrifica e lo perdo". Il rapporto di Stefano col padre era del tutto fisiologico. Stefano aveva un cervello simile, ma critico, e Pirandello se ne serviva come di un proprio organo» (*Pirandello involontario*, in «Il Giornale», 23/4/1988).

<sup>21</sup> Fa parte degli apparati del vol. II di *Maschere nude* nelle *Opere di Luigi Pirandello*, cit., in via di pubblicazione ne «I meridiani» di Mondadori.

<sup>22</sup> È anzi il vero e solo protagonista, scrive Umberto Mancuso nel recensire la prima di *Sei personaggi* («Il popolo d'Italia», 11/4/1921). Inizia così: «L'autore, nella coscienza della sua personalità mutevole, della sua inferiorità in cospetto delle proprie creature immutabili, ha ritratto a sé e su di sé il nodo tragico, ed è rimasto egli stesso solo protagonista».

è in qualche modo parte costitutiva della «commedia da fare»: aggiunta dopo, ma integrante. Lo è per lo meno per il suo inizio e la sua fine, quando l'autore parla dei personaggi randagi, e quando conclude affermando l'ordine profondo di quest'opera che rappresenta il caos «organico e naturale» e dunque – se lo *rappresenta* – confusa e caotica non può essere e non è.

Il caos è latitanza del poeta, sicché il nudo fatto non può che manifestarsi «nella successione materiale dei suoi momenti, privo di senso e perciò senza neanche bisogno della voce umana». Noi diremmo: fatto che non è *azione*. Pirandello padre e figlio parlano di qualcosa «che si abbatte bruto e inutile con la detonazione d'un'arma meccanica sulla scena, e infrange e disperde lo sterile tentativo dei personaggi e degli attori, apparentemente non assistiti dal poeta». È nelle ultime righe di questo vero e proprio prologo che il «poeta», protagonista segreto, riemerge con la forza massima del silenzio: «il poeta, a loro insaputa, quasi guardando da lontano per tutto il tempo del loro tentativo, ha atteso, intanto, a creare con esso e di esso la sua opera».

Fa meraviglia che nessuno si sia reso conto che una messinscena 'fedele' di *Sei personaggi* dovrebbe comprendere anche la parte del Poeta che li osserva di lontano.

Pirandello la interpretava davvero quando introduceva o commentava di persona salendo alla ribalta le recite di *Sei personaggi*<sup>23</sup>. Più avanti torneremo su questo argomento. Fermiamoci per ora ad un foglio di carta intestata della Compagnia del Teatro d'Arte di Roma in cui Pirandello ha buttato giù le prime battute del suo intervento parafrasando la Prefazione del 1925: «L'Autore che avete qua davanti a voi è due volte colpevole verso i suoi personaggi: prima perché s'è rifiutato di comporre delle loro persone e dei loro casi un dramma, il loro dramma; poi, perché quasi alle loro spalle, quand'essi – rifiutati – se ne sono andati da sé in cerca d'altro autore, ha rappresentato invece la commedia di questo loro vano tentativo d'aver vita qua su queste tavole di palcoscenico senza l'assistenza e l'opera illuminata d'un poeta [...]»<sup>24</sup>: ritorna dunque quell'appellativo – *poeta*

<sup>23</sup> I teatrologi ilari oggi direbbero: «Kantor!».

<sup>24</sup> È un foglietto di mano di Pirandello (un appunto che termina con una frase lasciata in sospeso) riprodotto in fac-simile ed allegato in quattro pagine separate

– che secondo Stefano il padre non avrebbe mai usato se non costretto. Si vede che dopo la Prefazione l'aveva fatto del tutto suo, così come fece sue le parole in gergo filosofico di Tilgher, immesse da Stefano nella Prefazione e poi da Luigi Pirandello ripetute per tutta la vita, come un motto particolarmente degno per rappresentare la sua persona, il suo pensiero e la sua arte<sup>25</sup>.

E soprattutto era suo, di Luigi Pirandello, quel modo paradossale d'essere spettatore, nascondendosi e insieme dilagando mentalmente fra i suoi personaggi.

Ciò che la Prefazione del 1925 dice – o meglio: ciò che quel Prologo mette in scena – è l'usuale posizione di Pirandello durante le rappresentazioni delle sue pièces e durante le prove. Proprio così – spettatore lontano e autore che manipola – ce lo rappresenta Dario Niccodemi in un suo libro di memorie, durante le prove dell'ancora inedito *Sei personaggi* nel '21<sup>26</sup>, seduto vicino alla cuffia del suggeritore.

Vicinanza non solo fisica. Fra Pirandello ed il suggeritore c'è un vincolo ambiguo.

Contro la presenza del suggeritore – è sempre Niccodemi a ricordare – Pirandello inveiva, additandola come uno dei legacci che facevano volar bassa l'arte dell'attore. Ma quando in *Sei personaggi* la figurina del Suggeritore – poco più d'una comparsa – s'aggira fra gli altri abitanti del palcoscenico, ad essa viene affidata una funzione importantissima, tanto importante quanto invisibile: la funzione d'un medium. Il suggeritore deve stenografare, cogliere al volo e trasformare in *testo scritto* le parole dei Personaggi, la commedia che si sta facendo da sé, la «commedia da fare».

È un'inversione di centottanta gradi: il suggeritore è suggerito.

Viene così distillato il valore simbolico d'un angolino significativo della vita di compagnia, dove il suggeritore, per la sua dimestichezza coi materiali della scrittura, ebbe spesso compiti dramma-

al vol. II di *Maschere nude* (vol. V delle *Opere di Luigi Pirandello*), Milano, Mondadori, 1958.

<sup>25</sup> Vedi la *Notizia a Sei personaggi* nell'imminente vol. II di *Maschere nude* a cura di Alessandro d'Amico. Pirandello ripete la formula tilgheriana sulla Vita e la Forma anche quando deve incidere una dichiarazione dopo aver ricevuto il Premio Nobel o quando gli chiedono una frase da registrare per la Fonoteca di Stato.

<sup>26</sup> Cfr. D. Niccodemi, *Tempo passato*, Milano, Treves, 1929, pp. 81-88.

turgici. Prendeva nota delle trovate estemporanee degli attori. Diceva il testo. Lo predisponeva con tagli ed accorpamenti di parti. S'acquattava sotto la ribalta, al confine fra scena e sala, fra lettura e recitazione. Era insomma per ogni verso ad uno spartiacque. E soprattutto incarnava il punto critico fra la fissità del libro e la volubilità dello spettacolo.

Il Suggestore è davvero l'ombra di Pirandello: durante le prove e durante le recite dei suoi spettacoli, Pirandello sussurrava senza interruzione tutte le battute di tutti<sup>27</sup>. Quando poi scriveva, sembrava inseguire le voci recitanti di personaggi che dicevano la sua commedia non ancora fatta. Soleva affermare di comporre come sotto dettatura<sup>28</sup>.

Siccome il suggeritore è la smorfia del poeta, Luigi Pirandello – l'autore – è due volte dentro *Sei personaggi*: è nascosto vigile in un palco come un demiurgo, e la sua ombra, sotto fattezze timide, è posta in scena nell'atto di tendere l'orecchio per stenografare. (La storia sarà pure ironica, ma la cronaca è spesso allegorica: è Antonin Artaud a far la parte del Suggestore nella ripresa del marzo 1924 di *Six Personnages en quête d'Auteur* nella messinscena di Georges Pitoëff alla Comédie des Champs-Élysées).

La doppia immagine demiurgo-suggestore corrisponde, sul piano dell'arte, allo sdoppiamento che sul piano della vita quotidiana, nella familiarità del palcoscenico dimesso, racconta Niccodemi: «fin dalla prima prova la modesta sedia vicina alla cuffia del suggeritore diventa per Pirandello una poltrona di platea. Dirige. Sa mirabilmente e chiaramente spiegare anche le cose più oscure [...]

<sup>27</sup> Si veda ad esempio la testimonianza di V. Marchi, *Ricordi sul Teatro d'Arte*, cit., p. 430.

<sup>28</sup> Numerose le testimonianze. Forse la migliore: «Un giorno, eravamo in un taxi, Pirandello mi disse tra una boccata e l'altra di fumo: "Il fatto è che la maggior parte di quello che scrivo io non l'ho pensato, mi viene dettato. Da chi poi?". E alzava le spalle». È la frase finale dell'articolo cit. di Valentino Bompiani in «Il Giornale», 23/4/1988. L'articolo (con il titolo *Luigi Pirandello*) compare già in *Vita privata*, pubblicato da Valentino Bompiani nel 1973 presso Mondadori ed ora fra gli «Oscar» (in questa seconda ed., 1992, è alle pp. 96-99), ma è solo una parte dell'articolo che comparirà su «Il Giornale». Manca, per esempio, proprio l'episodio del taxi. In questa sua versione definitiva lo scritto viene ripubblicato con il titolo *Il mio teatro non l'ho fatto apposta* alle pp. 115-118 del volume di V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi, 1988.

Sa chiedere e sa ottenere; ma un curioso sdoppiamento avviene nella sua persona. C'è in essa l'autore che guida ed insegna e c'è lo spettatore che guarda e che gode».

Pirandello non era certo mite. Ma pareva timido. Forse era il pencolare fra l'una e l'altra delle due facce – la guida e lo spettatore – a dar quell'impressione di timidezza.

– Faceva l'effetto d'un maestro. Portava i guanti, aveva addosso una cosina [di giacca]... era proprio un maestro nell'aspetto: un maestro di scuola<sup>29</sup>!

[Nella primavera del 1919] era venuto all'Olimpia di Milano (dove io ero allora con Gandusio), per portare una commedia che io detesto perché di cattivissimo gusto: *L'uomo, la bestia e la virtù*. Io lo supplicai di ritirarla. Gli dissi: «Ma perché questa roba così?». «Ma no, è divertente – mi diceva – è divertente». Io non ci volli recitare perché mi ripugnava. Fecero questa commedia che cadde la prima sera. Niccodemi che era in platea con delle signore, con la moglie di Toeplitz<sup>30</sup>, lo criticava anche lui, maledettamente.

Poi Pirandello è diventato «Pirandello» e anche quella commedia è entrata nell'uso e nei costumi della gente. Per me è sempre una cosa... Il primo atto è delizioso. Il Gandusio lo faceva benissimo. Dopo è una cosa rivoltante<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Forse non è un'impressione del solo Luigi Almirante. Pirandello insegnava in quegli anni (fino al '22) alle maestre dell'Istituto Superiore Femminile di Magistero a Roma: poté così diffondersi (per traslazione) la chiacchiera teatrale d'un maestrino siciliano di mezza età che s'era messo a scrivere pièces rivoluzionarie. Troviamo questa chiacchiera esposta come notizia accreditata nei brevi cenni biografici con cui Richard Weichert presenta Pirandello agli spettatori tedeschi in occasione della messinscena (a cura di Fritz Peter Buch) di *Sei personaggi* a Francoforte sul Meno nel 1924 (si veda la traduzione della pagina di Weichert in M. Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, Novecento, 1986, p. 37). Luigi Almirante ovviamente non appartiene alla chiacchiera. Semmai ne rivela il piccolo nocciolo di verità biografica. Su questo nocciolo ha lavorato Giovanni Macchia, che ha scritto della singolarità non tanto della biografia quanto della gloria di Pirandello nutrita dalla mediocrità d'un provinciale a Roma in *Pirandello a cinquant'anni dalla morte*, in apertura del secondo volume (tomo I) di *Novelle per un anno*, cit. Lo scritto di Macchia era stato precedentemente pubblicato dal «Corriere della Sera» (10/12/1986) nel giorno del cinquantesimo anniversario della morte di Pirandello, con il titolo *Pirandello: il teatro come un tribunale*.

<sup>30</sup> Giuseppe Toeplitz, amministratore della Banca Commerciale Italiana con sede a Milano. Sarà fra i sottoscrittori del Teatro d'Arte di Pirandello nel '25.

<sup>31</sup> Si veda un'interessante riflessione intorno all'accoglienza negativa riservata alla prima de *L'uomo, la bestia e la virtù* nel saggio di Paolo Puppa nel programma di sala per la messinscena della commedia (regia di Gabriele Lavia, interpretazione di Enrico Montesano) nella stagione 1991-92.

3. Luigi Almirante, che si vantava di non aver mai recitato una pochade, nascondeva mica un'indole da censore?

La notizia dei tagli da lui operati sulla parte del Padre è rimasta in sospeso. E forse sembrerà la più importante a chi crede che i copioni coi loro fregi e ferite siano quasi l'equivalente scalcagnato ed elusivo – ma non diverso per la sostanza – d'un piano di mes-sinscena.

Nella sua conversazione con Alessandro d'Amico e Fernaldo Di Giammatteo, Almirante ad un certo punto recita e legge due o tre lunghe battute del Padre mostrando anche dov'erano e com'erano alcuni tagli che – come ha detto – mantenne poi per tre anni e che Pirandello accettò. Non paiono enormemente significativi.

Recita innanzi tutto il brano della 3<sup>a</sup> sequenza<sup>32</sup> «Sì, sperduti, va bene! Nel senso, veda, che l'autore che ci credè vivi...» fino alla fine: «... far vivere per l'eternità». Qui non ci sono tagli. C'è «*infischiarci* anche della morte» come era nel testo del '21, mentre dal '25 in poi è «*ridersi* anche della morte»<sup>33</sup>.

Poi il vecchio attore recita un altro brano – sequenza 5 – e sembra<sup>34</sup> ribadire l'importanza nei confronti del brano precedente. È il punto in cui il Padre espone il secondo antefatto della storia dei Personaggi: non il rifiuto dello scrittore, ma la tragedia familiare. Comincia dalla reazione del Padre alle insinuazioni della Figliastro («*Infame! Infame!*») e termina con «andavo a vedere quella bambina all'uscita da scuola». Qui, secondo quanto spiega Almirante, egli aveva tagliato tutto il brano che va da «La mia casa, signore...» a «il vuoto che mi sentivo attorno».

Più avanti, dopo la battuta della Madre: «Dopo tanti anni di lontananza, e tutto ciò che era accaduto...», sembra<sup>35</sup> che Almirante tagliasse le parole del Padre precedenti la frase «Il dramma scoppia, signore, impreveduto e violento [...]». Con un inciso («Questo è il discorso») l'attore nel leggere sottolineava che il resto non è essenziale. Ma forse non lo tagliava, si limitava a dirlo veloce. Nel

<sup>32</sup> Vedi più avanti, § 6.

<sup>33</sup> Per la precisione, Almirante dice: «*infischiarci*».

<sup>34</sup> Qui il nastro è lacunoso. Manca la registrazione dei brani che potrebbero far capire il filo del discorso cui Almirante si lega.

<sup>35</sup> Qui Almirante mostra i tagli attraverso toni di voce.

prosieguo, prima dell'intervento della Figliastro («Perché quello di farle, poi, lo hanno tutti!»), collega direttamente «Si cede alla tentazione» a «È così di tutti! Manca solo il coraggio di dirle certe cose!», saltando le 4 o 5 righe che stanno in mezzo. Poi va avanti senza mutamenti fino ad «Accècati, io son cieca!».

Taglia, ma non son tagli diversi per ampiezza ed importanza da quelli che ancor oggi si fanno quando si mette in scena *Sei personaggi*<sup>36</sup>. L'Autore – che Luigi Almirante con familiare venerazione chiama sempre «lui» – era d'accordo.

– Una sera mi ha costretto a dirla tutta la parte del Padre. Ecco, questa me l'ha fatta dire tutta quando abbiamo rifatto la commedia:

*Infame! Infame! La mia casa, signore, andata via lei, mi parve subito vuota. Era il mio incubo; ma me le riempiva! Solo, mi ritrovai per le stanze come una mosca senza capo. Quello lì allevato fuori – non so – appena ritornato a casa, non mi parve più mio. Mancata tra me e lui la madre, è cresciuto per sé, a parte, senza nessuna relazione né affettiva né intellettuale con me. E allora (sarà strano, signore, ma è così) io fui incuriosito prima, poi man mano attratto verso la famigliola di lei, sorta per opera mia: il pensiero di essa cominciò a riempire il vuoto che mi sentivo attorno. Avevo bisogno, proprio bisogno...*

Me l'ha fatta dire tutta 'sta chiaccherata<sup>37</sup>.

Io gli ho detto: «Ma quei tagli...». Niente da fare: parola per parola. Tutto.

Sicché ho passato una notte a studiare. Ma che vuole imparare in una notte tutta quella roba! Era impossibile! Perciò con il suggeritore che

<sup>36</sup> Quasi assenti le varianti di dicitura. Nell'ultimo dei brani citati Almirante dice un «quando» invece di un «allorché» («allorché io, purtroppo, condotto dalla miseria della mia carne viva») e più avanti dice «ma ciascuno, sa, dentro di se stesso, tutto ciò che passa di inconfessabile» invece di «ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'intimità con se stesso si passa d'inconfessabile». In ambedue i casi Almirante segue il dettato della prima edizione (dove però troviamo «si passa» invece di «passa» e «ciascuno sa dentro» e non «ciascuno sa dentro di sé»). Ma tutto questo non ha alcun interesse. Più interessante il fatto che Almirante nel recitare (o ri-recitare) la battuta non approfitti dell'eccesso di sibilanti facilmente riconducibile al serpe, al discorso da sottosuolo che qui fa il padre. Qui l'attore preferisce una semplicità del dire anch'essa impressionante (e che sul nastro registrato rende a volte difficile distinguere dai toni se la convinzione di Almirante sia la sua che sta parlando a d'Amico e Di Giammatteo o quella del Personaggio).

<sup>37</sup> Solo in questo caso ho rimontato le parole di Almirante affinché fossero accessibili alla lettura. Da qui in avanti riprendo a seguire la trascrizione dell'intervista originale mettendo uno dopo l'altro, nell'ordine che hanno sul nastro, i pezzi pirandelliani.

piano piano mi passava le battute potei recitare, e appena si arrivava alla parte mia, allora mi lanciavo perché quella la sapevo a memoria.

Si è fatta quella commedia [*Sei personaggi* nella compagnia della Abba, nel 1933] e il suggeritore che era un toscano e che mi ha suggerito magnificamente, ha detto: «codesta commedia non si fa più!». Io dico: «E perché?». «Glielo dico io: codesta commedia non si fa più!»<sup>38</sup>.

Viene Reinhardt in Italia, a Milano<sup>39</sup>, all'Olimpia, e fa i *Sei personaggi* a modo suo, e il pubblico disapprova completamente perché ne aveva fatto una farsa. Ora, io avevo diritto a fare delle serate<sup>40</sup>, però non era stabilito quando e come. A piacere della capocomico, che era poi lei, la Abba – perché Pirandello era il direttore ma capocomico era lei. E non mi ha fatto fare la serata, perché certamente avrei fatto i *Sei personaggi* e così... si capisce... E allora aveva ragione il suggeritore: «Codesta commedia non si fa più».

(Pausa)

Pirandello, l'estero l'ha traviato un po'. Ha perduto la sua bella semplicità e ha cominciato a fare delle cose pazzesche. Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* voleva delle cose, che io mi ribellai. Piccole cose. Tant'è vero che la Abba mi richiamava dicendomi: «Almirante, abbia la bontà, specialmente di fronte alla gente, di essere più rispettoso col Maestro». «Sì, ma dice tante fesserie che non è più possibile stare zitti!».

Aveva fatto un grande ritratto, una figura stampata di una delle sue commedie e i personaggi, secondo lui, dovevano sfondare questa cosa ed entrare da lì. Io mi ribellai: «No, dico, che facciamo? Il circo equestre con i cavalli che saltano il cerchio?».

In *Quando si è qualcuno* io facevo il direttore del giornale e Pirandello mi dice: «Scenda quella scala senza neanche guardare!». «Sì, dico, così mi rompo il muso e non se ne parla più!». Ecco, queste piccole cose. Ma per il resto c'era un'affettuosità straordinaria, tanto che il figlio mi vuole un gran bene ed io l'ho aiutato molto, anche se... povero ragazzo...

La più grande delle cordialità, veramente la più grande delle cordialità.

Anche la Abba aveva per me molta tenerezza, veramente. Con me era sempre molto gentile, molto.

4. Quando Alessandro d'Amico ci fece ascoltare questo documento nel corso di un ritiro di studio del gruppo di «Teatro e Sto-

<sup>38</sup> Luigi Almirante era tornato a fare il Padre – dopo il periodo 1921-23 con la compagnia Dario Niccodemi – nel 1924-25 (compagnia Almirante-Fiori). Ora, nel '33-'34, l'arguto suggeritore toscano intuisce che il successo di Almirante in questa parte spingerà la Abba a metterla in sordina.

<sup>39</sup> Maggio 1934.

<sup>40</sup> Serate d'onore.

ria»<sup>41</sup>, ci accaniamo a cercar di capire che cosa avesse voluto dire Almirante con quelle parole pasticciate: «Aveva fatto un grande ritratto, una figura stampata di una delle sue commedie e i personaggi, secondo lui, dovevano sfondare questa cosa ed entrare da lì». Che vuol dire «figura stampata di una delle sue commedie»? E perché sarebbe un «grande ritratto»?

La questione si risolve da sé appena si vede una foto relativa ad una messinscena di *Sei personaggi* di poco posteriore: quella della compagnia Ruggeri nel '36<sup>42</sup>. È evidente che qui venne ripresa l'idea pirandelliana cui accennava Almirante, anche se neppure in questo caso venne portata fino in fondo e cioè al punto di far uscire i Personaggi sfondando il ritratto. Sulla scena campeggia un pannello che riproduce un manifesto de *Il gioco delle parti* («una figura stampata di una delle sue commedie») occupato quasi interamente dal volto di Pirandello formato gigante (il «grande ritratto»).

Abbiamo così un'ulteriore conferma di quel che dicevamo all'inizio: l'Autore, il Poeta, Pirandello è presente in *Sei personaggi* come protagonista del prologo. E lo è alla lettera, nei termini di un correlativo scenico oggettivo.

Quel che può sembrare nient'altro che una congettura critica (integrare la Prefazione al dramma) diventa semplice dato di fatto non appena si osservano tutti i *Sei personaggi* di Pirandello esaminando accanto alle diverse redazioni del dramma anche i progetti dell'autore per estrarne un film, progetti che coprono un arco di tempo che va dal 1926 all'anno della morte<sup>43</sup>.

Una lettera dell'amministratore di Pirandello, Umberto Mauri, attesta che nel marzo del '34 il fotogenico anziano scrittore è pron-

<sup>41</sup> Montepulciano, 24-26 aprile 1987. Partecipavano, oltre ad Alessandro d'Amico, Eugenia Casini Ropa, Fabrizio Cruciani, Stefano De Matteis, Clelia Falletti, Stefano Geraci, Raimondo Guarino, Gerardo Guccini, Laura Mariani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Mirella Schino, Daniele Seragnoli, Ferdinando Taviani, Cristina Valenti.

<sup>42</sup> È riprodotta a p. 84 del catalogo della mostra *Pirandello l'uomo lo scrittore il teatrante*, Milano, Palazzo della Permanente, 30 marzo-5 maggio 1987 e Milano, Biblioteca Comunale – Palazzo Sormani, 4-31 marzo 1987 (Milano, Mazzotta, 1987).

<sup>43</sup> Il prezioso dossier relativo a *Sei personaggi* come progetto cinematografico è raccolto da F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., pp. 34-74 e 203-238 (messe assieme farebbero già un libretto a se stante).

to a dirigere lui stesso il film *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>44</sup>. Pirandello regista cinematografico resta un'ipotesi isolata. È invece costante, in tutti i progetti, con tutti i produttori ed i registi implicati, da Murnau a Reinhardt, la progettata presenza di Pirandello nella parte dell'Autore. È una condizione irrinunciabile che l'autore torna sempre a sottolineare. Può persino accettare che la Figliastrina non sia Marta Abba, ma lui – Pirandello – nel film deve esserci<sup>45</sup>. Quando il progetto è per una pellicola non più muta ma sonora, di produzione americana, Pirandello decide che comparirà nel film parlando italiano mentre un suo segretario – così come avviene normalmente quando è all'estero – tradurrà parola per parola tutto quel ch'egli dirà.

Sarebbe dunque comparso sullo schermo cinematografico; avrebbe parlato con la sua voce; avrebbe mostrato come di lontano il poeta all'insaputa dei personaggi creasse con essi e di essi la propria opera: tanto forte è la connessione fra questa presenza fisica immaginata per il cinematografo e l'implicita presenza teatrale dell'Autore come protagonista d'una sorta di prologo, che Pirandello allega allo scenario cinematografico la Prefazione del '25 come documento atto a spiegare la concezione del film.

Ha ragione Roberto Tessari quando dice che il film *Sei personaggi* pensato da Pirandello rappresenta l'altra faccia del dramma<sup>46</sup>. Potremmo aggiungere: mostra uno dei suoi sottotesti, quello dell'autore. Ed ha ragione Franca Angelini quando individua nel progetto d'un Pirandello che recita se stesso nel film una polemica con quelle interpretazioni teatrali di *Sei personaggi* in cui la mente ordinatrice (l'«io» epico) era rappresentato dal capocomico o regista (come poi accadrà spesso nel «pirandellismo» da Thornton Wilder in giù)<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> «Pirandello is also quite willing to direct himself his film and also interpret a part in his *Sechs Personen suchen einen Autor*. Pirandello is very "fotogenico" and speaks German» (il testo integrale della lettera è in Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 49).

<sup>45</sup> Cfr. F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 50.

<sup>46</sup> Cfr. R. Tessari, *Introduzione* a L. Vittori (a cura di), *Il trattamento cinematografico di «Sei personaggi»*, testo inedito di Luigi Pirandello, Roma, Libero Scambio, 1984.

<sup>47</sup> Cfr. F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello fra scrittura e cinema*, Padova, Marsilio, 1990. Michele Cometa, nel bel libro *Il teatro di Pirandello in Germania*, cit., mostra come il personaggio del Capocomico divenisse il protagonista

Pirandello era contrarissimo: lo dice con Hinkfuss, ma lo dice anche con il modo in cui legge e torna a raccontare *Sei personaggi*<sup>48</sup>.

I progetti cinematografici sono dunque anche un significativo autocommento dell'autore sulla sua «commedia da fare». Dicono: l'asse portante non è il rapporto Personaggi-scena, ma quello Autore-Personaggi<sup>49</sup>. Rispetto a quello «reale» ed a quello teatrale è il «terzo mondo», il mondo mentale dell'autore, il più importante.

Il cinema poteva tradurre letteralmente quest'idea: nello scenario cinematografico si vedeva Pirandello alla sua scrivania, i Personaggi radunati sulla sua mano, poi il poeta che se li faceva entrare in testa<sup>50</sup>.

Anche il teatro – dovette pensare Pirandello – poteva tradurre letteralmente quell'idea. La sua proposta a Marta Abba ad Almirante ed ai loro colleghi non mirava a farli entrare in scena sfondando un manifesto, ma a farli fuoriuscire dalla testa dell'autore – quella sua gigantografia che avrebbe dovuto occupare il manifesto del *Gioco delle parti*.

di *Sei personaggi* sia nella messinscena francofortese di Buch, nel 1924, dov'era interpretato dal direttore dello Schauspielhaus Richard Weichert; sia, soprattutto, nella famosa regia berlinese di Max Reinhardt, la penultima sera del dicembre 1924, dove il Capocomico di Max Pallenberg fu una delle grandi interpretazioni dell'epoca. A proposito: mi sia consentito scusarmi qui, sia pure con spropositato ritardo, non solo con i lettori ma anche con Michele Cometa per il modo in cui il suo nome è uscito metamorfosato in una mia nota redazionale sull'anno pirandelliano in «Teatro e Storia», 3 (1987), p. 347. Chissà che gusto ci provarono quella volta le parole a mostrare che una «cometa» può anche essere una «catena»!

<sup>48</sup> Credo che Roberto Alonge abbia un po' esagerato attribuendo a Pirandello un'idea del capocomico come «intelligenza del testo» e «salvaguardia dell'Autore» rispetto alle pericolose semplificazioni degli attori, delle «bestie attoriali portate a giudicare d'istinto». No, a differenza di quel che Alonge pensava, questo non è affatto «l'elemento nuovo e originale dei *Sei personaggi*», è semmai il vecchio modo miope ed inefficace di pensare il rapporto autori-attori (R. Alonge, *Pirandello, l'attore, il regista*, in AA.VV., *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1983).

<sup>49</sup> Sullo stesso punto insisteva Silvio d'Amico nel suo articolo dal titolo *Pirandelliana*, in «L'idea nazionale», 11/10/1921.

<sup>50</sup> Cfr. F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 216. È lo scenario del 1928, scritto in tedesco assieme ad Adolf Lantz, recentemente pubblicato in trad. it. sia da L. Vittori, *Il trattamento*, cit., che da Càllari, il quale pubblica anche il *Prologo* scritto da Pirandello nel 1926 per un «racconto cinematografico dei *Sei personaggi in cerca d'autore*» e la trad. dall'originale in inglese del primo abbozzo (1935) d'un trattamento cinematografico di Pirandello e Saul C. Colin per un film sonoro sul tema di *Sei personaggi*.

Era una traduzione letterale del concetto. Ma non ne era il cor-relativo scenico oggettivo. Almirante aveva ragione: gli spettatori non avrebbero visto altro che una buffa entrée da circo.

5. Probabilmente Pirandello si limitò a buttar lì l'idea, con la testa ai suoi progetti cinematografici. Era troppo buon autore di spettacoli – come dimostra la documentazione raccolta in *Pirandello capocomico*<sup>51</sup> – per non accorgersi che il concetto in quel modo non diventava oggetto.

– La roba sua la metteva in scena meravigliosamente. Ma Dio ce ne guardi per le altre commedie.

Un dramma!

Una commedia la prendeva per un dramma.

Lui andava sempre a cercare le cose nascoste, che non esistevano.

No, quello non era un direttore.

La roba sua la faceva in maniera magnifica: questo indiscutibilmente.

Meno questo travimento che ha avuto, e ne è la prova, appunto, questa commedia che ho citato: *Quando si è qualcuno*. È tutta roba di fantasia: parlano i ritratti, viene fuori il monumento, sparisce il monumento, viene un giardino...

In *Sei personaggi* lui dà una lezione a tutti: vuole dimostrare che senza niente si può fare dell'arte. Questo è lo scopo dei *Personaggi*. Se tu cominci a fare della fantasia, allora è finito: non sono più quello che tu hai ideato. Allora ci vuole il regista. Ci vogliono le luci. Ci vuole il coreografo. Ci vogliono vestiti curiosi.

Io viceversa il Padre lo vestii semplicemente: misi la giacca da lutto – che allora usava con dei maniconi grandi e lunghi – di quando è morto il mio povero papà, un paio di calzoncini fantasia, e tutto truccato come voleva lui.

Altri hanno invece fatto i vestiti con i mantelli con il bianco di dentro, tutta roba che non ha niente a che fare con i *Personaggi*.

Questo è il travimento che lui ha avuto all'estero.

Insomma, Reinhardt faceva mangiare i maccheroni a Venezia nell'opera di Goldoni.

Pirandello non è arrivato al punto di far mangiare i maccheroni a Venezia, ma certo queste cose qui che impressionavano la platea lui le ha accolte. Questo è poco ma è sicuro! Tant'è vero che nelle sue commedie, anche in *Trovarsi*, cambia la parete, cosa che lui prima non aveva mai pensato.

<sup>51</sup> Cfr. A. d'Amico-A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit.. Non si ribadirà mai abbastanza l'importanza di questo volume.

Quali banalità! Che provincialismo d'attore! Eppure, se trattiamo questo documento come un vero documento, cercando di ascoltarlo e soprattutto *imparando* ad ascoltarlo, ci troviamo di fronte ad una traccia preziosa, per così dire in presa diretta, non articolata in teoria ma presentata nel suo nocciolo elementare, nel suo vissuto: quand'ancora era stupore, speranza, illusione, disillusione.

Nei primi vent'anni del secolo il mondo del teatro italiano era percorso dalle notizie sulle meraviglie di alcuni teatri stranieri, meraviglie di messinscena di luci di mutamenti a vista di spettacolarità di ardimenti figurativi e coreografici. Le parole di Luigi Almirante ci trasmettono – quasi conservandolo nella freschezza d'allora – lo stupore di vedere un autore italiano che servendosi di nulla ottiene effetti analoghi, altrettanto sorprendenti, altrettanto scandalosi, nuovi e di successo. Altrettanto completi: capaci di mutare in un colpo solo drammaturgia messinscena e relazione con gli spettatori.

Il teatro di *Sei personaggi* fu il primo teatro povero del secolo. Lo si può dire senza forzature, perché fu analogo al secondo nella logica: sfruttò allo stato puro l'energia del rapporto teatro-spettatori<sup>52</sup> così come il secondo sfrutterà allo stato puro l'energia del rapporto attore-spettatore.

Servirsi di nulla non voleva dire che *Sei personaggi in cerca d'autore* fosse qualcosa di semplice. I suoi effetti scenici erano madornali, ma ottenuti attraverso la messa a nudo della cavità teatrale, l'architettura che le scenografie in genere coprono. Era la spettacolarità d'una luce colorata, d'un fondale che cala e galleggia nella penombra. Era la sorpresa, l'autentico *colpo di scena*, d'un gruppo dimesso di persone ciarliere che d'improvviso trovano ordine ed energia e *fanno teatro*. In altre parole: la grande spettacolarità del palcoscenico alle prove.

Ciò che Almirante rimpiange, mi pare, non è un teatro che ottiene tutto tramite il testo, ma un testo che riesce a sfruttare risorse d'energia imprigionate nel ventre della tradizione o della

<sup>52</sup> Con «teatro» si intenda tutto: edificio, usi, convenzioni, organizzazione di compagnia, costumi di quella che a quei tempi veniva detta la «razza comica». Era una realtà che, globalmente presa, aveva un suo impatto sugli spettatori al di fuori dell'esercizio spettacolare puro e semplice.

routine. Una via anomala e italiana verso il rinnovamento.

Se l'idea del «traviamento» di Pirandello da parte del teatro estero ci pare insulsa, specialmente quando la troviamo sulle labbra d'un vecchio attore, del primo Padre, proviamo a tradurla e vediamo se regge.

Sarebbe a dire: Pirandello in *Sei personaggi* aveva trovato l'*equivalente* delle invenzioni registiche dei grandi riformatori del teatro. Ma invece di continuare per quella strada ripiegò poi su un'*imitazione* o *riutilizzazione* necessariamente provinciale di quelle invenzioni foreste<sup>53</sup>. O meglio: trattò la «povertà» di *Sei personaggi* non come l'inizio d'una strada sulla quale continuare ad inventare, ma come un'invenzione fra altre.

Credo che molti di coloro che storcono il naso di fronte ad osservazioni come quelle d'Almirante, che sembra moralizzare a *la Polonius*, sarebbero invece inclini ad approvare un'ipotesi così riformulata: che l'esito deludente di larga parte della drammaturgia pirandelliana successiva a *Sei personaggi* derivi da un errore o da un disturbo che si verificò in uno dei momenti cruciali nella carriera d'un artista, quand'egli deve saper comprendere la lezione delle proprie opere. Quel momento, cioè, in cui è l'opera ad inventare l'autore.

Forse non sarebbe esagerato dire che Luigi Almirante capì meglio di Luigi Pirandello la lezione di *Sei personaggi*, che cosa fosse essenziale in quell'opera dal punto di vista della strategia artistica.

Comunque sia, della tesi del disorientamento è davvero interessante solo la premessa, la parte in positivo, e cioè il sistema d'orientamento.

Fin dall'inizio della sua produzione drammaturgica Pirandello aveva mostrato (innanzi tutto a se stesso) come si potessero utilizzare le chiavi di commedia del teatro corrivo per aprire sviluppi impensati. Impostava la partita scenica come l'avrebbe impostata uno degli autori francesi che andavano per la maggiore o come l'avrebbe impostata Praga<sup>54</sup> e poi la faceva saltare in un'altra di-

<sup>53</sup> Ancora una volta sarà utile ricorrere, per un primo corredo di episodi concreti, ai *Ricordi* di Virgilio Marchi, cit.

<sup>54</sup> Si potrebbe fare un divertente esercizio partendo da *Alleluja* di Praga (1892):

mensione. La sua novità non stava nell'ardimento della concezione, nello sperimentalismo della forma. Assai più ardite nell'impostazione drammaturgica erano semmai opere come *Sperduti nel buio* e *Il piccolo santo* di Roberto Bracco o persino *L'alba, il giorno e la notte* di Niccodemi, che proprio nel '21 aveva voluto segnalare la vocazione alla novità di quella compagnia che pochi mesi dopo avrebbe rappresentato *Sei personaggi*<sup>55</sup>. Assai più ardite per concezione erano certamente le opere di Rosso di San Secondo.

Pirandello invece saltava nella novità, nell'impensato, quasi per ridarsi un equilibrio – dopo esser inciampato nell'ovvio.

In *Sei personaggi* invece di partire da una chiave di commedia ovvia, Pirandello parte direttamente dagli elementi costitutivi dell'ovvietà produttiva: le polarità attori-personaggi, prove-spettacolo, scena-controscena, testo scritto-improvvisazione. A proposito di quest'ultima relazione non si dimentichi che quando si parla di «testo scritto» si parla in realtà di un «testo (*mobile*) scritto», quale è sempre il testo in prova, suscettibile di tagli, di variazioni della dicitura, di fraintendimenti.

Sono i materiali con i quali i comici costruivano innumerevoli farse (le farse della compagnia alle prove erano nella più ovvia tradizione dei guitti, così come quelle basate sulla messinscena

una chiave di commedia che sarebbe piaciuta a Pirandello e che avrebbe permesso sviluppi «modernissimi», molto diversi da quelli amaramente reazionari di Praga.

<sup>55</sup> Si ricordi che *Sperduti nel buio* è basato sul rigido parallelismo dell'azione, su quel tipo di contrappunto che, nei trattati classici di musica, è l'unico ad essere proibito, quello cioè in cui non si instaura alcun rapporto formale fra l'una e l'altra linea melodica. In *Sperduti nel buio* il secondo atto non ha formalmente alcun rapporto con il primo ed il terzo. È lo spettatore a indovinare i rapporti di causa e effetto che lo sviluppo del dramma costruito per pura contiguità d'azioni tace tenacemente. *Piccolo santo*, come si sa, è tutto sottotesto (sottotesto dei personaggi). Il senso del dramma è creato da una serie di proiezioni concentriche che esplicitamente non arrivano mai all'osso. Il nodo reale del dramma si concretizza anche in questo caso nella mente dello spettatore, non sul palcoscenico. Ma si concretizza non come problema chiaro, ma piuttosto come un nido di problemi, come un nido di vipere, entro il quale è impossibile discernere una linea precisa. È l'estremizzazione del virtuosismo tecnico di *Mirra* d'Alfieri. Molto più all'acqua di rose la novità di forma de *L'alba, il giorno e la notte*, commedia in tre atti a due soli personaggi, nell'unità di tempo d'una giornata e in quella di luogo d'un giardino (fu interpretata dai due giovani primattori intellettuali della compagnia Niccodemi, Luigi Cimara e Vera Vergani, e andò in scena al Teatro Valle di Roma il 29 marzo del 1921).

dell'interferenza del pubblico nello spettacolo, con attori che recitano in platea e nei palchi, si fingono ritardatari o spettatori ecc.<sup>56</sup>). Questi materiali Pirandello li trasforma in detonatori.

Credo che non sia stato discusso come meritava il saggio di Meldolesi sulla «trasmutabilità» dei testi di Pirandello<sup>57</sup>. E non lo è stato perché in genere i teatrologi (ed anche i registi più colti) si occupano dei testi *perché* teatrali, ma non *in quanto* teatrali. In *Sei personaggi* si può osservare ad occhio nudo quella duplicità di trame che rende trasmutabile il testo pirandelliano rendendolo nello stesso tempo sempre identico a se stesso. Se volessimo fare qualche battuta pseudostoricista potremmo dire che Pirandello si regola nel rapporto testo-spettacolo secondo la famosa massima che per Tomasi di Lampedusa incarnava il destino politico della Sicilia: «Bisogna che tutto cambi affinché tutto resti uguale». Affinché il testo non possa venir stravolto dagli attori occorre che esso permetta di stravolgere tutto.

Il testo di *Sei personaggi* ordisce l'improvvisazione: Pirandello si comporta a volte come un drammaturgo di canovacci dell'Arte<sup>58</sup>. Stabilisce inoltre un principio di indeterminazione ancor più sottile nel passaggio dal testo allo spettacolo attraverso quell'eliminazione della divisione del dramma in scene che sostanzialmente vuol dire eliminazione delle entrate e delle uscite degli attori. Poiché tutti i personaggi del dramma e i Personaggi della «commedia da fare» sono per quasi tutto il tempo in scena, il meccanismo delle controscene (il pertugio attraverso cui la libera iniziativa degli attori usa intromettersi nel testo pur senza variarne il dettato) viene potenziato al massimo grado. Gli autori «normali» conoscevano bene il rischio delle controscene che potevano stravolgere il senso del loro

<sup>56</sup> Tant'è che era un punto controverso della normativa contrattuale se l'attore potesse o no esser costretto a recitare in luoghi diversi dal palcoscenico (cfr. ad esempio Avv. N. Tabanelli, *Il codice del teatro*, Milano, Hoepli, 1901, p. 74).

<sup>57</sup> Cfr. C. Meldolesi, *Mettere in scena Pirandello: il valore della trasmutabilità*, in *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecaute del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 141-161.

<sup>58</sup> Nell'intervista di Alessandro d'Amico e Fernaldo Di Giammatteo con Renzo Ricci, questi ricorda come nel maggio 1930, alla tempestosa prima di *Questa sera si recita a soggetto* (compagnia Guido Salvini), Pirandello lo esortasse a prendere spunto dalle reazioni del pubblico per improvvisare, cioè per mutare il montaggio dei pezzi drammaturgici costituenti il testo.

testo. Pirandello in *Sei personaggi* lo scatena per «creare con esso e di esso la sua opera». A leggere il testo di *Sei personaggi* da questo punto di vista non si può non restare ammirati dall'estrema abilità di Pirandello non nel prevedere le controscene, ma nel costruire situazioni che non possano essere «rovinare» da imprevedibili controscene. Se esistesse ancora una cultura dell'indipendenza attorica, ogni messinscena di *Sei personaggi* sarebbe un'imprevedibile incarnazione d'un'idea di teatro impossibile da scalfire.

Ma è soprattutto la chiave fondamentale dell'azione di *Sei personaggi* a fondarsi su polarità tipiche della routine teatrale da cui Pirandello fa sprigionare l'energia potenziale: penso soprattutto alla polarità fra buona recitazione «normale» ed una recitazione «diversa», da attore più *stilizzato*, come spesso si dice per indicare una recitazione sempre credibile, ma che porta con sé o la levità di Pierrot e di certe figurine del Varietà o la consistenza attraente, energica, vagamente burattinesca<sup>59</sup> di certi attori dialettali.

Il confronto che avviene fra gli Attori ed i Personaggi intorno alla scena dell'agnizione è anche un confronto fra attori che seguono diversi canoni recitativi. Gli Attori non recitano in maniera enfatica o manierata. Al contrario – come da didascalia – producono una scena «rimessa in bello» ma «senza che abbia neppur minimamente l'aria d'una parodia». Perché non l'abbia neppur minimamente occorre, visto il contesto, che sia recitata davvero bene. «Rimettere in bello» è – sembra – ciò che il teatro fa per definizione.

Il disagio che fa incontrare dei Personaggi con degli attori invece che con un autore (la chiave del dramma) si materializza sfruttando l'energia potenzialmente racchiusa nella differenza fra pratiche e convenzioni recitative. In fondo non è essenziale sapere in quale aspetto si presentino i Personaggi, se al modo pensato da Pirandello nel '21 o al modo ripensato per l'edizione del '25. L'essenziale è che, quand'anche siano immaginati come nel testo del '21 – con attorno, al primo apparire, un «lieve soffio di luce» che sparirà ma lasciando «una certa loro naturale levità di sogno» in cui saranno «quasi sospesi» – nulla venga tolto

<sup>59</sup> Uso volutamente termini che appartengono al gergo critico corrente. «Burattinesco» andrebbe tradotto come recitazione saldamente radicata in una tecnica extra-quotidiana del comportamento.

«all'essenziale realtà delle loro presenze e delle loro espressioni».

– Questi sei Personaggi secondo lei sono proprio dei personaggi vivi?  
– Caspita, c'è la sua dedica! Più di questo cosa vuole? Lo dice lui nella sua dedica, lo dice!

– La legga, per favore, quella dedica.

– «A Luigi Almirante, per cui la parte del Padre vive di vera vita tutta la sua tragedia. Col più riconoscente affetto, il suo amico Luigi Pirandello».

E più di così, più confessione di questa, dove la volete? E infatti io, nello spiegare a quella signorina di Trieste<sup>60</sup> che mi aveva chiesto queste cose, mi pare che metto in chiaro tutto: cosa sono i *Sei personaggi*.

Non c'è bisogno di niente di fantastico, perché quella è la vita, è la verità. Che poi lui abbia ritoccato il libro è indiscutibile, è la verità. Ma è nato così.

– Senta, le cose che ha detto alla signorina di Trieste le dica anche qui.

– Non ho il documento.

– Le ricorda, no?

– Sì, ricordo questo. Dico:

Io non spiego l'argomento (questo l'ho detto poi ad una conferenza che ho tenuto) perché io credo che ogni commedia ha il dovere di spiegarsi da sé. Sono qui solo per dirvi il perché e il per come di come sono stati concepiti questi *Sei personaggi*.

Si racconta che Manzoni avesse riservato a Don Abbondio una parte secondaria, e viceversa man mano che scriveva Don Abbondio si allargava sempre di più, in maniera che alla fine Don Abbondio è diventato un protagonista e Manzoni stesso era rimasto stupito: Don Abbondio si era fatto da sé.

Ora, quando un personaggio è nato vivo, l'autore diventa lo schiavo del personaggio ed il personaggio fa dell'autore quello che vuole.

Ed ecco la questione dei due Personaggi ideati, il Padre e la Figlia – perché gli altri sono in embrione – che son lì a cercare di stuzzicare l'autore perché li metta al mondo della scena. Dice: «La commedia non si fa!» Perché non si fa?

6.

Io ho letto una commedia, anzi un romanzo di un autore che in Italia non so se è molto conosciuto, è di Foley, il quale autore assieme al De Lorde ha scritto quella commedia meravigliosa in un atto *Al telefono* che Zacconi faceva in maniera straordinaria e che è un delitto che avviene mentre il protagonista è al telefono. E Zacconi era una cosa impressionante, una veemenza straordinaria. Io non conoscevo questo autore. Nel ro-

<sup>60</sup> Di questa «signorina di Trieste» (una laureanda?) Almirante deve aver parlato con d'Amico e Di Giammatteo nel corso della preparazione dell'intervista.

manzo di Foley si racconta di un ragazzo che nasce con le ali (può raffigurare un poeta, si capisce!). Ora, fattosi adulto, queste ali sono la disperazione del ragazzo, perché invece di riconoscerle come un pregio, gli altri le deridono, finché il ragazzo si trova alla fame e allora, non sapendo cosa fare, si rivolge al proprietario di un circo equestre e si offre come «uomo volante», con una cassetina, e guardandosi bene dal dire che aveva ali vere, per non essere cacciato malamente. E il direttore gli dice. «Beh, vada nel camerino, si prepari, io sto a vedere e giudicherò». Il ragazzo infatti si spoglia e viene fuori, naturalmente, quello che è: magnifico! Si mette a volare come se niente fosse, come un pennuto qualsiasi, perché aveva le ali. Allora il proprietario del circo fa: «Eh, caro signore, il trucco riconosco che è ben fatto. Io vedo benissimo l'attaccatura delle ali, ma per il pubblico va, per il pubblico va bene. Quello che non va, caro signore, è come vola lei: così il pubblico non ci sta! Vede, bisogna fingere di cadere, poi rialzarsi, poi... Bisogna vedere lo sforzo. Allora il pubblico si interessa! Così com'è in sé non ha nessun interesse».

E questo avviene nei *Sei personaggi*.

Quando si vuole citare una frase da *Sei personaggi* ci si trova sempre in difficoltà appunto perché «la commedia – come dice il "N.B." iniziale – non ha né atti né scene». Ora, se le due cesure dei tre pseudo-atti sono ben riconoscibili, non si trova invece nulla di vagamente paragonabile ad una scansione in scene, che di norma viene determinata o da un mutamento nel numero dei personaggi presenti, o da un cambiamento d'ambientazione<sup>61</sup>. Perché allora non trovare un equivalente della divisione in scene suddividendo convenzionalmente *Sei personaggi* in sequenze, un po' come ha fatto Melchiori per la sua edizione di Shakespeare?

Se un consiglio del genere venisse mai accettato, allora tornerebbe forse conveniente l'idea di Almirante di collegare l'andamento di *Sei personaggi* a quello d'un volo reiteratamente spezzato. Con ogni cesura del «volo» (il dramma «vero» dei Personaggi quando essi possono recitarlo liberamente) potremmo far coincidere l'inizio o la fine d'una sequenza. Ne risulterebbe pressapoco questo:

*prima sequenza:* dall'inizio all'arrivo dei Personaggi. *Seconda sequenza:* di lì agli applausi degli Attori dopo che son rimasti stupefatti per l'«evoluzione» con cui il Padre fa salire i Personaggi sulla scena, che s'illumina «d'una fantastica luce». *Terza sequenza:*

<sup>61</sup> *L'alba, il giorno e la notte*, per esempio, avendo due soli personaggi, fa di ogni atto «scena unica».

dal Capocomico che redarguisce gli Attori e tenta di scacciare i Personaggi fino a quando la Madre si sente mancare e vacilla («Gli Attori (*accorrendo*) – Ma è dunque vero?»). *Quarta sequenza*: fino a quando il Capocomico chiede al Padre di spiegarsi chiaramente. *Quinta sequenza*: da quando il Padre si mette a sedere e inizia il racconto fino all'intervallo con le esclamazioni stufe degli Attori. *Sesta sequenza*: dall'inizio della prova della commedia da fare fino alla comparsa di Madama Pace. *Settima sequenza*: dalla scena della Figliastro con Madama Pace a quando il Capocomico interrompe la Figliastro per censurare la battuta «Bisogna proprio ch'io non pensi che son vestita così». *Ottava sequenza*: dalla discussione-commento del Capocomico con gli Attori fino al «pianto perduto» della Madre («*la commozione vincerà tutti*»). *Sequenza nona*: scena del Padre e della Figliastro fino al grido della Madre contrappuntato dalla gag del sipario che cala per sbaglio (è il secondo intervallo). *Sequenza decima*: dall'inizio della prova del cosiddetto «secondo atto» alla commozione che di nuovo «vince tutti» per il racconto della Figliastro che rievocando la sorellina «rompe in un pianto lungo». *Undecima sequenza*: dal dialogo fra il Capocomico e l'Apparatore («Càlami qualche spezzato d'alberi!») al colpo di pistola con cui il Giovinetto si uccide. *Sequenza dodicesima o Epilogo*: tranne la battuta iniziale, non c'era nell'edizione del '21. Dal Capocomico («Mi hanno fatto perdere una giornata») fino alla gag che lo lascia al buio per errore. La riaccensione della luce dietro il fondalino e la ricomparsa muta delle silhouettes o ombre dei Personaggi che faranno atterrire il Capocomico. La corsa della Figliastro attraverso la platea. La sua risata che si ode «ancora dal ridotto». La tela che cala «poco dopo».

Chissà perché cala la tela? Non è giustificata dall'azione. È segno volutamente convenzionale, alla fine, che c'è stato un autore che ha scritto tutto questo? Un po' come la firma o il segno distintivo d'un pittore nel quadro? L'autore – o meglio: «il poeta» – non dimentichiamolo – «guardando di lontano per tutto il tempo...».

La *Sequenza dodicesima o Epilogo* riassume la metrica dell'intera opera, è come la *stretta* che chiude un melodramma.

Forse converrebbe dividere in sequenze anche la Prefazione del '25, distinguendole con una «P» («Prefazione» o «Prologo»): P1: dall'inizio ad «... accomodarla alle esigenze del teatro». P2: da

«Non tutti e sei i personaggi...» (è da qui che comincia a scrivere Stefano Pirandello) fino a «E che cos'è il proprio dramma, per un personaggio?». P3: dal capoverso seguente fino a «apparentemente non assistito dal poeta» (è tutta la «pedissequa disanima personaggio per personaggio, situazione per situazione» di cui parla Stefano Landi descrivendo i suoi interventi). P4: solo l'ultima frase. Le poche parole: «Il poeta, a loro insaputa [...] a creare con esso e di esso la propria opera».

Malgrado la virtuosistica complicazione della sceneggiatura, il metro di *Sei personaggi* mi pare chiaro e rigorosamente ritmato. Non credo che fosse un'impressione personale (e bizzarra) di Luigi Almirante quella che lo spingeva alla similitudine del volo che finge di cadere e poi riparte. Credo che il primo Padre avesse individuato un ritmo oggettivo<sup>62</sup> inscritto nell'azione modellata dal testo. O dal «libro», come Almirante si ostina a chiamare quel che i teatologi, specialmente in presenza dei grandi classici, hanno il vezzo di chiamare «il copione».

– Le prove di *Sei personaggi*... Beh, allora si faceva presto: una settimana, 7 o 8 giorni, non di più. Drammi? Scontri? No, no, per carità! Niccodemi compariva e scompariva, veniva e poi se ne riandava, con una scusa o con l'altra. No, Niccodemi non ha fatto niente. I *Sei personaggi* lui non li amava affatto: era tutto il contrario del suo modo di vedere. Li ha fatti innanzi tutto perché non era un'opera che si potesse rifiutare e – in secondo luogo – perché ne aveva un certo obbligo, in quanto era il direttore della Società degli Autori. Non ne poteva fare a meno!

E lui<sup>63</sup> stesso è rimasto meravigliato dell'eco mondiale che poi ha avuto, perché credeva che, come a Roma, dove si son bastonati di santa ragione, succedesse anche in tutto il mondo. Invece la commedia è salita alle stelle e l'ha reso celebre, in quanto la vera celebrità di Pirandello si ebbe con i *Sei personaggi* e non con *Così è (se vi pare)*, che è centomila volte superiore.

## 7.

Alla prima, durante il I ed il II atto è andato tutto bene. Applausi ce ne sono stati ed anche qualche zittio, ma isolato. Quando è stato l'ultimo atto

<sup>62</sup> Quando fu Pirandello a dirigere *Sei personaggi*, nel 1925, lo stesso ritmo si fece evidente. Si vedano le reazioni allo spettacolo antologizzate in *Pirandello capocomico*, cit., pp. 140-151, soprattutto l'articolo di Vincenzo Cardarelli.

<sup>63</sup> Si ricordi che in bocca ad Almirante «lui» è Luigi Pirandello.

è successo l'iradiddio. C'erano i sostenitori che gridavano: «Eh! Eh! Così! Così!». Allora c'erano gli «sciacalli» (non so se ne avete sentito parlare). Era la «compagnia degli sciacalli». Non perdonavano niente. Erano tutti ragazzi intelligenti, capeggiati da uno, anch'egli molto intelligente, che poi scriveva e diceva: «Abbiamo fatto così e così per questa e questa ragione». Il nome non me lo ricordo, ma è facile che tra i giornalisti anziani se lo ricordino, in quanto era un ragazzo notevole. Erano quasi tutti studenti: lui li capeggiava e poi scriveva il perché e il percome: «La vostra compagnia questa commedia non la doveva fare; questa commedia era da farsi così e così...». Ora lui, insieme con i suoi era un sostenitore di questa commedia, di *Sei personaggi*. Erano favorevolissimi. Viceversa c'erano i «parrucconi» che erano contrari. Allora sono venuti a parole. «Ragazzacci...» o che so io! Hanno cominciato a menar le mani. Si sono picchiati.

Tutto questo è stato a commedia finita.

Durante la commedia non è successo niente, nessuno schiamazzo. Il pubblico era sbalordito, come lo eravamo noi, perché si son trovati di fronte una cosa completamente fuori dell'ordinario. Insomma: nessuno immaginava qualcosa del genere.

Questo è successo solo alla prima. Anche per la ragione che alle repliche c'era anche... sì, della polizia.

Ma alla prima, il sipario era calato e noi non si sapeva che cosa era. Lui sorrideva imperterrito. Tant'è vero che io credevo che dopo i *Personaggi* lui non scrivesse più per il teatro.

Invece stava maturando l'*Enrico IV*.

Era un uomo così.

(Pausa)

Dopo i *Sei personaggi...*, dando addosso a tutti, anche all'autore – perché le commedie non si possono fare – io credevo che lui si dedicasse alla novella come prima, e non continuasse a scrivere per il teatro.

Per me confesso – e questo vi prego di non dirlo – per me avrebbe fatto bene a smettere, perché con i *Personaggi* aveva ammazzato il teatro come forma d'arte, come forma d'arte superiore, intendiamoci bene! Con la novella lui arrivava dove voleva. E invece ha continuato a scrivere per il teatro.

Sa... il successo... il contatto immediato con il pubblico... gli incitamenti... la febbre dello scrittore... ma più di tutto il successo, questo consenso universale lo ha inebriato e allora ha cominciato a scrivere ed è diventato un «maestro». Lui che era così umile!

(Pausa)

Dopo i *Personaggi* c'è stato un gran cambiamento in lui. Questo è fuor di dubbio. Rosso di San Secondo diceva che lui gli aveva rubato tutte le idee. Era furibondo contro Pirandello!

Viceversa Pirandello ha sempre avuto molta tenerezza per Rosso di San

Secondo. Questa è la verità! Quando ne parlavamo, ne parlava con grande amore. Anzi, credo che gli abbia fatto avere anche dei soldi, non so, dal Governo. Veramente era molto, molto attaccato.

Oddio! Certo Rosso di San Secondo era intelligente e – sa – fra due filosofi, parlando, può darsi che parlando Pirandello abbia «acchiappato» qualche cosa. Questo è poco ma è sicuro!

(Pausa)

Il Padre è un «carattere», perché è un personaggio vivo, il Padre! E lo spiega lui stesso e lo dice: «...cosa vuole, quando si ha una certa età, si ha ancora della virilità, purtroppo, ci si trova in questi guai: mi è capitato di pigliare mia figlia per una qualunque!».

Più vita di questa dove la puoi trovare! E poi, per me, non è stata fatica, ve lo dico francamente e onestamente, perché lui l'ha recitata in una maniera meravigliosa.

[Non è stata una parte difficile], per me specialmente che sono siciliano. Perché se io gliela leggo in siciliano, io le faccio vedere che lui non fa altro che dal siciliano trasportare in italiano. Perché che sia italiano purissimo, questo è discutibile: questo è siciliano tradotto in italiano. Se io glielo leggo in siciliano...

(Pausa)

[Quando dovevo mettere in scena un lavoro] io leggevo atto per atto, regolarmente, e, nel caso dei *Personaggi*, per esempio, ripeteva spiegando con parole più facili, quello che Pirandello intendeva che volesse fare e lo dicevo agli attori.

Era meglio riprodurre l'intervista di Almirante tutt'intera, affinché non si perdesse l'eco del suo modo di parlare? Non credo. Nel trascriverla il meglio della sua presenza già si perde. Ed è meglio allora compattarla per argomenti, valorizzando il pregio un po' più arido dell'informazione.

Il fascino delle sue parole sta spesso nel tono, nel modo come dà cadenza alla frase, il modo in cui rifà il «diverteeente» di Pirandello, o in cui riproduce una scheggia d'una battuta di Ferravilla (ecco da chi aveva preso Govi certe clausole!). E soprattutto sta nel modo in cui recita le parole del Padre con una semplicità che impressiona e che bisogna sentire per non credere a qualcosa di sovrannaturalmente sciapo.

Mario Apollonio ricordava Luigi Almirante nella parte del Padre nel '21. Lo vide a Brescia, nell'autunno:

Seppe ritrovare dietro la tradizione dei comici italiani dell'Ottocento [...] il dato saliente dei comici del Settecento, che il gioco dell'Arte piegavano al servizio di una caratterizzazione elementare. Il Padre risultò dolcemente folle nell'insistenza del giustificarsi, innocentemente ipocrita nell'accorrere a domandare pietà, con una insolenza piena di scongiuri quando esibiva le sue patenti di buon volere, la filantropia della sua ricchezza, e la maschera di buone intenzioni che si raddoppiava sul modello molieresco dell'*Ecole de femmes* [...] Insomma, l'Almirante era, forse inconsapevolmente, o per influsso delle tante discussioni del tempo intorno al teatro del grottesco, l'attore dell'Arte che si balocca, con superiore distacco, in una situazione assurda, e allarga beffardamente il divario fra il male che ha commesso con l'indifferenza e quello che commette con la pietà<sup>64</sup>.

Se con un esperimento mentale di restauro colleghiamo queste parole di Apollonio alle immagini che registrano l'arte – o anche soltanto il mestiere – di Almirante attore, quel ritratto che della sua maschera fece Pirandello adattandogli *Bellavita* nel '27; certe presenze in film come «l'insolenza piena di scongiuri» nella partecina muta in *Processo e morte di Socrate*<sup>65</sup> dove era il carceriere che pestava la cicuta; o la parte del maestro dei ladri, dov'era davvero un discendente dell'Arte, come un Groucho Marx<sup>66</sup>; o il famoso Blim di *Darò un milione*<sup>67</sup>; o soprattutto il prete abietto, misero, vorace e tremendo, quasi tragico nell'incantazione de *Il cappello da prete*<sup>68</sup>; se dunque con un esperimento mentale riusciamo a collegare queste immagini ed altre simili a queste alle parole di Apollonio spettatore di lunga memoria, avremo forse il privilegio di costruirci artificialmente un ricordo vivo, come nessuna registrazione potrebbe darcelo, del primo Padre di *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Avremo cioè assolto – per strano che possa sembrare – ad uno dei compiti d'uno storico del teatro nell'esercizio delle sue funzioni.

Ma ho l'impressione che di tutta quella lunga intervista l'unica cosa che davvero interessasse a Luigi Almirante fosse quel romanzo di Foley sul ragazzo che vola.

<sup>64</sup> M. Apollonio, *Prologo ai «Sei personaggi»*, cit., p. 33.

<sup>65</sup> Regia di Corrado D'Errico, interpretazione di Ermete Zacconi, 1940.

<sup>66</sup> *Batticuore* di Mario Camerini, 1939.

<sup>67</sup> Mario Camerini, 1935.

<sup>68</sup> Ferdinando Maria Poggioli, 1944.

Lui, Almirante, ne dubitava, ma Foley era abbastanza noto in quegli anni in Italia. L'editore Sonzogno pubblicava nella «Biblioteca Tascabile» più d'una trentina di sue opere. Il romanzo di cui ha parlato Almirante si intitola *Un amante delle nuvole*<sup>69</sup>. È nel XVIII capitolo che Zeffirino, l'adolescente che sembra gobbo per nascondere le ali, va dal direttore del circo a Parigi (il direttore ha il nome antonomastico Barnum). Le cose si svolgono come Almirante racconta. Aveva ottima memoria. C'è un lungo periodo di ammaestramento condotto da Barnum su Zeffirino, non per fargli imparare qualcosa, ma per fargli *disimparare* l'eccessiva bravura.

Chissà quando Almirante proiettò su di «lui», su Pirandello, l'immagine di Zeffirino: se all'epoca del primo *Sei personaggi* o più tardi.

C'è un clamoroso successo, nel romanzo di Foley, dopo le lezioni di Barnum. E c'è, nell'ultimo capitolo, un quadretto di gusto facile. Zeffirino e i suoi figli, anche loro alati, si nascondono in una villa con un parco, al riparo da sguardi indiscreti. Preparano spettacoli che avranno ancor più successo di quelli che fino ad ora han portato la ricchezza all'anomala famiglia: *La fanciulla e il fauno, Amore e Psiche...* È il capitolo XXI ed ultimo. Il teatro porta a lieto fine questa versione da letteratura popolare dell'*Albatro* di Baudelaire. Zeffirino dice a sua madre: «La cosa strana è che la gente in tutti questi anni ha fatto mille ipotesi, e non ha mai sospettato la cosa più semplice: che avessi veramente le ali!».

Almirante dovette pensare spesso a queste storie. Dovette sentirsele vivere nel corpo. Forse erano storie non sulla condizione del poeta, ma su quella dell'attore.

L'attore Guglielmo Bernabò si ricordava di Luigi Almirante, una mattina, in un transatlantico che stava portandoli a Rio de Janeiro per una delle solite tournées<sup>70</sup>. Almirante era affacciato a guardare i gabbiani.

<sup>69</sup> C. Foley, *Un amante delle nuvole*, trad. di Briciola, Milano, Sonzogno («Biblioteca Tascabile»), s.a.

<sup>70</sup> Lo raccontava, nel '54, a Vergani (cfr. O. Vergani, *Misure del tempo. Diario 1950-1959*, Milano, Leonardo, 1990, p. 202).

– Cosa pensi, Gigetto?

– Vedi... Io saprei come fare le ali, come muovere le ali... Ma non ho ancora trovato il modo di attaccarle.