

TEATRONAZIONALE

TEATRO  
STABILE  
TORINO



TEATRO CARIGNANO | 11 - 23 FEBBRAIO 2025

SEI PERSONAGGI  
IN CERCA D'AUTORE

# SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

DA LUIGI PIRANDELLO

CON *(INTERPRETI E PERSONAGGI)*

*I PERSONAGGI DELLA COMMEDIA DA FARE*

VALERIO BINASCO *(IL PADRE)*

SARA BERTELÀ *(LA MADRE)*

GIORDANA FAGGIANO *(LA FIGLIASTRA)*

GIOVANNI DRAGO *(IL FIGLIO)*

*LA COMPAGNIA*

JURIJ FERRINI *(IL CAPOCOMICO)*

E CON ALESSANDRO AMBROSI, CECILIA BRAMATI, ILARIA CAMPANI

MARIA TERESA CASTELLO, ALICE FAZZI, SAMUELE FINOCCHIARO, CHRISTIAN GAGLIONE

SARA GEDEONE, FRANCESCO HALUPCA, MARTINA MONTINI, GRETA PETRONILLO

ANDREA TARTAGLIA, MARIA TRENTA

REGIA VALERIO BINASCO

SCENE GUIDO FIORATO, COSTUMI ALESSIO ROSATI

LUCI ALESSANDRO VERAZZI, MUSICHE PAOLO SPACCAMONTI

SUONO FILIPPO CONTI, AIUTO REGIA GIULIA ODETTO

ASSISTENTE REGIA E DRAMMATURGIA MICOL JALLA, ASSISTENTE REGIA BEATRICE PETRELLA

ASSISTENTE SCENE ANNA VARALDO, ASSISTENTE LUCI GIULIANO ALMERIGHI

ASSISTENTE VOLONTARIA COSTUMI FEDERICA LOMBARDI

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E FORMAZIONE BARBARA FERRATO

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE SALVO CALDARELLA

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI MARCO ALBERTANO

DIRETTORE DI SCENA ADRIANO MARAFFINO, CAPO MACCHINISTA KRESHNIK SUKNI, MACCHINISTA GIOVANNI IARIA

CAPO ELETTRICISTA DARIO GARGIULO, ELETTRICISTA GIACOMO EMANUELE GALLO, FONICO LUCA MARTONE

ATTREZZISTA SILVIA PIRROTTA, CAPO SARTA MICHELA PAGANO, TRUCCO E PARRUCCO LUCIA MARIOTTI

SEGRETARIA DI COMPAGNIA ELEONORA BENTIVOGLIO

COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

SARTORIA KLEMMANN DI ANNA GRIGNANI, FOTO DI SCENA VIRGINIA MINGOLLA

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



Valerio Binasco

DURATA SPETTACOLO: 1 ORA E 45 MINUTI SENZA INTERVALLO



# A penna leggera

**dialogo tra Valerio Binasco e Paolo Di Paolo**

Come funziona il “nuovo”? Ciò che si manifesta come inusitato, nel campo che chiamiamo artistico, può destare sorpresa, turbamento, imbarazzo. Il debutto dei *Sei personaggi in cerca d'autore* - a Roma, Teatro Valle, il 9 maggio 1921 - fu notoriamente accolto da strepiti, urla, fischi. Una corrente di stizza diventata leggendaria. Luigi Pirandello ha sfidato tutte le regole della percezione comune: «Quando, dopo un inizio sconcertante, si affacciano

i sei personaggi, la trama che propongono resta oscura, sembra aggrovigliarsi anziché chiarirsi. Credo che il pubblico della prima - dice Valerio Binasco - si sia sentito provocato, in qualche modo perfino preso in giro, e mai ricompensato fino in fondo: l'effetto sorpresa deve essere stato impressionante.

Il teatro nel teatro non l'aveva mai fatto nessuno, non in quel modo, forse da noi solo Goldoni. La scena vuota è stata un autentico shock intellettuale. E l'autoironia dell'autore forse risultava opaca, se non pretenziosa».

La proverbiale pessima accoglienza! Che tuttavia è il detonatore di una rivoluzione, su cui si è posata, nel lungo frattempo, la polvere di un secolo. Chiedo a Binasco di partire da qui, dalla distanza temporale, e da quella polvere. Che succede quando l'avanguardia invecchia? Si passa le mani sugli occhi, poi dice: «Diventa retroguardia». Ma gli interessa poco, o relativamente, il problema della forma: piuttosto, insiste sulla verifica di ciò che, dentro o oltre la forma, «è vivo», palpita.

E c'è nei *Sei personaggi*? C'è ancora? «All'effetto sorpresa su cui Pirandello fondò la sua scommessa drammaturgica era opportuno rinunciare. La mancanza di scenografia, l'apparente latitanza della “storia”. Ma è proprio sacrificando l'impianto avanguardistico...». - Mettendolo fra parentesi, mi viene da dire, ma mi fermo, perché durante una sessione di prove l'ho sentito dire agli attori «Non mettete mai niente tra parentesi!» - Lui continua: «...ed è attenuando lo spessore del discorso filosofico, che viene fuori altro. E si coglie con più nitore la vicenda umana». La storia familiare, che in molte riprese del testo, o anche solo alla lettura, può apparire quasi pretestuosa, è riscattata dall'intenzione registica di Binasco, dalla sua volontà di farla risuonare nel dramma di personaggi che non siano funzioni narrative o drammaturgiche ma cuori in pena. «Il loro soffrire! L'umanità dolente e disperata che rappresentano.



E che chiede di essere ascoltata». È forse proprio la dimensione dell'ascolto che diventa determinante nella visione di Binasco. Gli attori giovani della compagnia - prima di tutto - *ascoltano* i personaggi. «Se stai cercando qualcosa, puoi dare ascolto a qualcuno. Cercare qualcosa è il sintomo benefico di una crisi, anche crisi perenne volendo... Cerchi di fare pace con le emozioni, e intanto ascolti».

Binasco ha inteso dare a questo "piano d'ascolto" una intensità speciale, che risalta anche nella scelta anagrafica: i giovani, malleabili, talvolta incerti, probabilmente fragili e tuttavia appassionati attori sposano emotivamente, prima ancora che artisticamente, la causa dei personaggi. Prestano orecchio alle loro storie umane. E piangono. Piangono?

«Sì, piangono», dice - e in qualche tratto della conversazione mi pare di notare gli occhi lucidi anche in lui, quasi che l'emozione prodotta in quella speciale "platea in scena" coincida precisamente con la sua.

Con ciò che ha sentito e vorrebbe che il pubblico sentisse. Nel frattempo arriva il momento - siamo a cena - di ordinare; e di fronte all'opzione fra vini bianchi propende per un Timorasso, un vitigno piemontese spolverato che ha, dice, «un sapore fortissimo, non consolatorio». Come l'opera di Pirandello, la fatica della vita che vuole esprimere raccontando e allo stesso tempo difendendosi dal pathos del racconto. L'autore mette una distanza: il regista vuole farla saltare, riassorbirla.

«Mi interessa proprio questo: la trama familiare. Mi commuove. Ci credo, la sento, e perciò penso sia importante che questi personaggi si presentino in una scuola di recitazione, a una compagnia di giovani: perché quegli ascoltatori ancora hanno la capacità di emozionarsi, di stupirsi, anche di fronte a certe dinamiche, a certe turbolenze psichiche e fisiche».

La compagnia di attori è contemporanea in molti sensi: deprivata dell'effetto parodico che Pirandello inserisce per giocare col sussiego, con l'aria un po' *fané* e aristocratica di certi protagonisti della scena del suo tempo, risulta più scoperta, più disarmata, meno stereotipica. «Quella che ho voluto mettere in scena è una

compagnia di persone sensibili, intelligenti, attente, anche un po' acerbe... Qualcuno ha problemi di voce, qualcuno non chiude le finali, qualcuno è più spigliato, qualcuno più timido, ma anche questo è teatro nel teatro in senso pieno, e credo sia un valore aggiunto. Tutti loro hanno di fronte a un direttore-regista che fa fatica a procedere, a capire, ma forse risulta ed è un po' meno ottuso dell'originale. Soprattutto, non è ostile. È anzi, a suo modo, accogliente. Nei primi dieci minuti dello spettacolo, qualcuno che conosce bene il testo di Pirandello potrebbe trovarsi spaesato e chiedersi: "Che cosa sto vedendo?", perché avrà davanti una compagnia di attori al lavoro. È la vita di una compagnia teatrale, come l'abbiamo vista raccontata in film bellissimi, penso a Wenders o all'ultimo film di Valeria Bruni Tedeschi, *Les Amandiers*. C'è un oggi che sa di oggi, nel mio allestimento: giovani attori vestiti come sono vestiti i giovani attori di oggi. Con i loro occhi liquidi, trafitti». La domanda con cui comincia sempre il lavoro su uno spettacolo, dice, anche quando non cede alle tentazioni del realismo («Mi piacerebbe essere un regista totalmente realistico!») è: «E se fosse vero?».

Per questa via Binasco è riuscito a scaldare una cornice - una "forma" teatro nel teatro - lavorando su un luogo caldo, abitabile e abitato da corpi. Una scuola di recitazione, appunto. Uno spazio di apprendistato, di comunità, di condivisione. Di sudore, di lanci, di energia muscolare. «La vita quotidiana dei giovani attori si svolge d'altra parte in una sala prove. E una sala prove è il nostro fondale scenografico. Lì accade forse qualcosa di nuovo o di diverso rispetto al testo e alle intenzioni di Pirandello: e cioè che "personaggi" e "attori", a mano a mano, entrano in una dinamica più forte di loro stessi, della loro capacità di controllo. Mi piacerebbe che uno spettatore, sul finale, pensasse una cosa così: "Nemmeno stavolta ho capito di che cosa parlano i *Sei personaggi*, però ho capito che l'unica famiglia possibile è una compagnia di teatranti". Ed è là che lo spettacolo va a parare, con i giovani teatranti che si accostano ai personaggi e in qualche modo li abbracciano, come se dicessero: "Non avere paura, puoi stare qui, in mezzo a noi, hai trovato casa". Se mi chiedo qual è la

porzione di umanità che ho conosciuto, che ho incontrato nella vita, e che sa accogliere senza giudizio? Quella degli attori. Pensaci. Anche se devo mettere in scena uno come Hitler, in quanto attore, devo accoglierlo. Sono tenuto a farlo. A dire: ti capisco, posso essere te».

Un sottotitolo mentale di questi *Sei personaggi*, azzarda Binasco, potrebbe essere il seguente: l'unica famiglia possibile è una famiglia fatta di attori. Il tribunale non è lì, non è a teatro. Di fronte al mistero di una coscienza oscura, turbata, perfino malefica, il giudizio si può sospendere a favore di una prova di ascolto. Né si può dire che la vicenda familiare *non* metta alla prova: c'è qualcosa di perturbante, un complesso di sfumature che coprono uno spettro largo di problemi emotivi e di relazione, dalla psicosi all'incesto.

«Come testimoniano i loro costumi e il loro linguaggio, i sei personaggi arrivano dal passato. Immaginiamo che sia a questo punto un secolo esatto che girano per teatri in cerca d'autore. La domanda da porsi resta la stessa, è questa: perché stanno cercando un autore? Risponderei così: perché sono incompiuti, perché a tutti loro manca il *pathos*, e perciò - stando ai termini del teatro classico - la catarsi non può essere raggiunta. Hanno bisogno di raccontare quanto sia stato terribile ciò che è accaduto, devono esprimere il senso di colpa che provano per la morte di due bambini, determinata dalla loro disattenzione, dalla loro incuria. Sono "scritti" a penna leggera, *troppo* leggera. E non sanno spiegarsi bene, la loro incapacità per certi aspetti è quasi comica. Solo verso il finale hai l'impressione che abbiano trovato le parole per dire». Dice Binasco che ha pensato spesso alle anime dannate che Dante incontra nel suo viaggio: quelle davanti a cui si ferma, sosta. «Si staccano per qualche istante dalla loro condanna, dal tempo eterno della loro pena. E possono farlo perché c'è qualcuno che li ascolta. Ed è altrettanto importante che sembrano compiersi nel loro stesso racconto. Se ci ascolti, sembrano dire, la nostra storia esiste, esistiamo anche noi».



Vero. Qualche volta è tale l'urgenza, disperata, che vedi un'anima purgatoriale quasi trattenerlo o stratonare Dante: fermati! Paolo e Francesca. Pia de' Tolomei: «Ricordati di me!».  
«I sei personaggi, come anime dannate, vogliono vedere riconosciuto il loro diritto al pathos».

È una storia di «abbandono nell'abbandono»: l'abbandono dell'autore che lascia lì, soli, incompiuti, i propri personaggi; l'abbandono di quei due bambini al loro triste e inaccettabile destino. L'abbandonarsi reciproco, nella distanza emotiva, nella freddezza. Pirandello prova a proiettare la trama su un piano filosofico, «ma confesso che mi fido poco della sua filosofia».

E in effetti ha cercato di alleggerirne il carico, di dissotterrare gli aspetti più lievi, comici della scrittura, rispetto a quelli capziosi, speciosi, cervellotici. Sì, certo, il padre filosofeggia, persiste nel suo filosofeggiare, ma è come se quel "piano d'ascolto" *accogliente* volesse persuaderlo a destrutturarsi, a scrollarsi di dosso polvere e concettosità: i *Sei personaggi* sono in fondo «un testo più leggero e divertente di quanto non si colga nella vulgata, Pirandello era molto capace di giocare, questo forse l'ho capito tardi, l'avevo sempre visto come gravato dal peso del pensiero. Nel nostro spettacolo abbiamo lavorato a lungo su questo aspetto, aggiungendo qua e là scambi di battute. Gli stessi attori si trovano a spronare i personaggi, a dire a quelle anime in pena: fate uno sforzo per non essere troppo cervellotici, fatevi capire!». Pretendono prossimità, vogliono ricucire, assorbire le distanze. «Siamo tutti sullo stesso piano, tutti personaggi del dramma. Non è detto che saperlo, portarlo a consapevolezza ci faccia sentire meglio, ma almeno possiamo allentare le difese. Ascoltarci. Ascoltarci sul serio. Provare a capirci. Come una famiglia di attori».



## Problemi a proposito dei *Sei personaggi*

**note di Valerio Binasco**

Il primo pensiero è che questo sia un testo concepito per sorprendere e spiazzare: quindi bisogna trovare un modo per far sì che continui a sorprendere e spiazzare, anche se dobbiamo accontentarci di un effetto attenuato dal tempo: i *Sei personaggi in cerca d'autore* sono diventati un classico, con una trama e una forma scenica ormai risapute. Ma questa non deve essere una scusa per farne un pezzo museale sui vizi del teatro d'altri tempi, stravagante ma non troppo, o, peggio - almeno per il gusto di chi scrive queste note - un dramma filosofico il cui centro di interesse consista solo nella gara di intelligenza tra chi filosofeggia e chi cerca di raccapezzarsi senza capire niente di ciò che sostiene il suo interlocutore.

A me, lo confesso, questo gioco pirandelliano non piace.

O meglio, è un tipo di gioco che non mi diverte. Quello che posso fare è cercare di portare la commedia il più vicino possibile a me. E quando dico "me" intendo "noi". E quando dico "noi" intendo anche il nostro tempo: adesso. In fondo si tratterà solo di togliere qualcosa e, se poi occorrerà, di inventarsi qualcos'altro. I devoti di Pirandello si offenderanno un po', ma gli passerà presto. E poi i devoti in generale è giusto farli arrabbiare, fa bene alla loro pigra intelligenza. Paradossalmente, questo è un pensiero che Pirandello potrebbe sottoscrivere.

Ai tempi delle prime rappresentazioni di questa commedia, facendo recitare ai sei personaggi un dramma filosofico dinnanzi a una compagnia di attori incapaci e citrulli, Pirandello in realtà si era spinto molto oltre, perché i citrulli in ascolto erano molti di più: lo sconcerto e la confusione mentale che pervadevano la compagnia di attori costretta ad ascoltare le farneticazioni dei personaggi erano più o meno uguali a quelli che serpeggiavano anche in platea. Almeno nelle prime rappresentazioni romane, il pubblico restò spiazzato al pari degli attori della compagnia e del povero capocomico. Questo effetto di spiazzamento ha un legame preciso con "l'effetto sorpresa" di cui ho parlato all'inizio, e, come è ovvio, ebbe una durata limitata: era possibile ottenerlo solo alle prime rappresentazioni. Così fu: il pubblico, non abituato a sentirsi chiamato troppo direttamente in causa dagli spettacoli, reagì violentemente non sopportando di essere continuamente e intenzionalmente stupito e disorientato.

Nel corso delle recite successive, tenutesi a Milano, ridottosi di molto l'effetto sorpresa, si attenuò l'offesa; lo spettacolo cominciò ad essere apprezzato ed ebbe presto una fama mondiale, come di rado capita in sorte alla drammaturgia

italiana. Il testo anticonvenzionale per eccellenza divenne ben presto un classico. Strano destino.

L'ambivalenza che suscita Pirandello è un mistero affascinante: avverti come un velo di noia e di polvere che ti avvolge anche solo sentendo il suo nome, ma poi ti ritrovi a comprare il biglietto. Sono pochi i registi che non lo mettono in scena. Adesso tocca a me. Ho pensato che volevo fare qualcosa che parlasse di recitazione: più vado avanti nella vita, più mi rendo conto che la recitazione è l'unica cosa che mi abbia veramente interessato. E intorno a questo interesse si è svolta per intero la mia vita. Strano destino.

Se devo dire la verità, i sei personaggi suscitano in me una certa antipatia. Nonostante l'untuosa cortesia del Padre (che fa da portavoce ufficiale della famiglia), è indubbio che questi strani individui soffrono di un grande senso di superiorità nei confronti degli attori e del pubblico: ma è necessario essere indulgenti con loro, perché soffrono anche di qualcos'altro. Soffrono per la loro vita, che è stata ed è un inferno. E non si vede né fine né redenzione, per loro, perché, in quanto esseri "letterari", sono immortali.

A dispetto di una trama molto complicata e di una tecnica di scrittura volutamente complessa, il nucleo drammatico di questa famiglia (disfunzionale, si direbbe oggi) è piuttosto semplice: scontano in eterno la pena di aver lasciato morire di incuria due bambini e il loro dolore avrebbe un minimo di consolazione se qualcuno mettesse in scena la loro storia. Così come certi dannati danteschi straziati dal vento che hanno un po' di sollievo quando esso "si tace" per qualche momento. Ma non si può: l'autore del loro dramma ha buttato la commedia nel cestino, e l'autore dei *Sei personaggi* ha optato per un finale senza risoluzione, lasciando che i suoi protagonisti mancati vengano come risucchiati fuori dal palcoscenico da una malia che li vuole vagabondi per sempre, di teatro in teatro, a supplicare d'esser messi dentro un copione.

Credo che la disinvoltura con cui Pirandello trattava il pubblico potesse risultare irritante. Nel testo c'è fin da subito una sorpresa: al levarsi del sipario non c'è nessuna scenografia. Quindi non c'è nessun contesto per una storia ambientata semplicemente in un palcoscenico. La seconda sorpresa è che su quelle tavole non ci sono i personaggi di una storia, ma esattamente quel che su un palcoscenico vuoto si dovrebbe incontrare: una compagnia che sta facendo le prove di uno spettacolo. Tra gli attori e i tecnici della compagnia non accade nulla di significativo. Il pubblico è però tenuto a stare lì a guardarli e così scopre che deve recitare, cioè deve "fingere" di non esserci. Lo spettatore è da sempre abituato a "recitare" il ruolo di guardone che spia quel che succede in scena durante una commedia, ma se, come nei *Sei personaggi*, il luogo della rappresentazione diviene il teatro stesso (proprio l'edificio, platea inclusa), allora la presenza del pubblico suona strana.

Occorre far finta che non ci sia. Inoltre è un gioco che non si fa a senso unico: anche gli spettatori, per quanto possano crederci assolti (dal compito), sono lo stesso coinvolti. C'è fin da subito un piccolo ma pungente disagio in loro nel percepire la sensazione che "non dovrebbero essere lì". Che dovranno recitare il fatto di non esserci. Gli attori - se avranno voglia di andare fino in fondo in questa ricerca - dovranno agire come se il luogo della loro azione fosse l'intero teatro, ma dovrebbero farlo ignorando la presenza del pubblico, "recitando", quindi, la sua assenza. Dopo averci fatto vedere uno spaccato di realtà a palcoscenico, che stride con tutte le leggi fino ad allora assodate per il teatro, e dopo averci portati a spiare il lavoro di una compagnia, ben presto ci rendiamo conto che tutto questo realismo è finto. Innanzitutto questi attori non recitano sé stessi, ma sono dei personaggi anche loro, dei caratteri, e sono ridicoli, ritratti in modo buffo, se non addirittura caricaturale. È un gioco. Una specie di scherzo. Pirandello gioca con la percezione del reale, e lo farà per tutta la commedia. Evoca il reale e poi lo prende in giro. «O prende in giro noi?», si saranno chiesti gli spettatori. Un po' sì, penso. Perché ogni discussione su ciò che è vero e ciò che è finto, nella prospettiva di Pirandello, è una discussione ridicola. E chi ci casca è degno di essere preso in giro, compreso Pirandello, che si infervora (anche lui) di fronte a un tema come questo fino a farne il perno di un dramma. Comunque, dopo l'arrivo dei sei personaggi ci troviamo finalmente dinnanzi a una vera storia, un vero dramma teatrale. I sei personaggi hanno una vera storia da raccontare, ed è straordinariamente avvincente, sebbene appartenga ironicamente a un genere banale, quello del dramma patetico-famigliare usato da Pirandello un po' come trappola per catturare l'attenzione. Quasi la parodia del dramma borghese. Grazie a questo dramma a tinte sentimentali, quel che dovrebbe servire da pretesto per il filosofo finalmente diviene il testo per gli spettatori. Ed ecco una nuova sorpresa: il ribaltamento di testo e pretesto. Così lo spettatore si perde di nuovo. Vorrebbe davvero seguire la storia dei sei personaggi e non gli importa nulla dei dibattiti sul vero e sul falso. Ma viene frustrato continuamente, perché la trama di quella sudicia storia familiare stenta a comprendersi e si perde in un mare di interruzioni e di imbarazzi. Tra la compagnia e i sei si ingaggia una vera battaglia di intelligenze. Grazie a questo conflitto, Pirandello finalmente introduce l'arma infallibile: il comico. Nella discussione in corso, gli attori della compagnia - e il capocomico in testa - si trovano a recitare il ruolo degli ingenui e, quando ci si sposta dalla pura teoria alla pratica della scena, questi attori si mostrano inadeguati professionalmente, dei veri e propri cani, e la loro recitazione risulta buffa e artefatta. Insomma, verrebbe da dire che i *Sei personaggi* sia una commedia comica cascata per sbaglio in un dialogo filosofico. O, ancor meglio, che sia un dramma cascato in una commedia

comica, cascata a sua volta in un dialogo filosofico. A me però il comico che nasce dalla rappresentazione grottesca della compagnia non interessa. Non so cosa mi resta se ci rinuncio, ma ci rinuncio volentieri e passo alle mie intenzioni di regia. Pirandello scrive un dialogo filosofico grottesco sul quale innesta una trama sfilacciata e ricca di spunti emotivi. Ma nessuno sviluppo drammatico compone una vera storia. Il mio spettacolo prende atto di questa noncuranza dell'autore, ma rivendica il piacere di affidarsi a schemi semplici come il plot e il sub-plot. Anche se Pirandello pare non curarsene, il plot, la trama principale, c'è. Ed è quello che vede una compagnia di attori in profonda crisi creativa. Sia gli attori che il Regista-Direttore sembrano non capire più nulla di quello che stanno facendo. Questa compagnia presenta i sintomi di una malattia molto grave, diffusa nel mondo come una catastrofe, ovvero il degrado dell'arte teatrale. Pirandello, che voglia rivelarcelo o no, scrive questa commedia guardando dritto negli occhi il Teatro del suo tempo e dicendogli: stai morendo. Poi, quando il plot comincia a dare segni di staticità, arrivano i personaggi e il sub-plot si presenta in scena con grande autorità, al punto che lo si scambia ben presto con il plot. La storia di questi sei individui è talmente forte che ci si dimentica delle paludose incertezze in cui si ritrova la compagnia. Essa stessa si fa complice di questo spostamento della trama poiché, che ne siano consapevoli o no, gli attori accolgono come una scintilla di vita la visita a sorpresa dei personaggi e si annichiscono dinnanzi alla furia espressiva di cui sono dotati e alla necessità teatrale che li domina, necessità che loro hanno perduto da tempo, forse da generazioni. Per tre quarti del testo la storia della famiglia dei personaggi è così interessante da essere percepita come il plot principale. Veniamo adesso a quel che vorrei fare io. Per me il plot principale, ovvero quello della crisi di una compagnia, è

importante. Questa crisi si incarna quasi totalmente nel Regista-Direttore. Lui è il medium. La compagnia dei giovani attori, che percepisce di vivere un'epoca di crisi del teatro, è a sua disposizione. Farebbero di tutto per lui; e per se stessi. Questi attori non sono per noi i citrulli incapaci di Pirandello, attori e attrici annoiati e in ritardo, stupidi, fatui, senza alcun interesse per quel che fanno. La nostra compagnia è fatta di giovani - interpretati dalle ragazze e dai ragazzi della Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino, giovanissimi davvero, nei primi anni della loro formazione - che, con il loro entusiasmo e la loro ingenuità, a volte anche la loro acerbità e goffaggine, sono attenti e sensibili. E queste loro qualità fanno percepire ancora più acutamente nell'animo del Regista-Direttore il disagio della sua inadeguatezza. Il Regista-Direttore, in prospettiva contemporanea, vive la crisi di insensatezza del fare teatro oggi. Non sa più cosa deve fare. Sa solo che per salvarsi la vita deve comunque fare qualcosa. Ma cosa? E per chi? E come? E per ottenere cosa: amore? Rispetto? Quali sono i bisogni interiori di questo regista? E perché il teatro non è più capace di soddisfarli? Perché è finito a mettere in scena *Il giuoco delle parti* di Pirandello? Cosa vuole da questo vecchio testo? Cosa cerca e non trova? Perché è andato ancora una volta a mettere in scena Pirandello? Non poteva fare qualcosa di più contemporaneo? Qual è dunque il suo rapporto con la contemporaneità? Sta cercando il senso del suo mestiere ed è ovvio che lo vada cercando nelle opere più intrise di tradizione. Visto da una prospettiva contemporanea, Pirandello è un classico. Mi dispiace per lui, ma è andata così. Un classico della modernità, se vogliamo: una specie di pezzo di museo d'arte moderna. Ma pur sempre un pezzo da museo. Quindi è naturale, giusto, necessario, inevitabile rivolgersi a lui - come ci si rivolge a Shakespeare, a Goldoni, a Čechov - quando si cerca il senso del nostro mestiere.



Greta Petronillo, Sara Bertelà

## I fatti non avvengono sulla scena

In quasi tutti i lavori di Pirandello i fatti non avvengono sulla scena. I fatti sono già avvenuti. E anche i moventi dell'azione possono risultare oltremodo oscuri. In *Così è (se vi pare)*, nei *Sei personaggi*, in *Enrico IV*, la scena non accoglierà più personaggi che agiscono, ma personaggi che hanno agito. Sulla scena il dramma diviene allora una cosa sola con la discussione del dramma. Le persone, campioni di umanità borghese, quotidiana, trasudanti lagrime, dolore, volgarità, raccapriccio, si tramutano, come per un rigurgito di quel che hanno sofferto, in personaggi teatrali, quando raggiungono quel minimo di coscienza e di volontà che non hanno avuto nella vita e che possono gridare in teatro: resti d'umanità raccolti sulle panchine dei giardini pubblici, nella cronaca nera, rifiuti della società che avevamo imparato a conoscere nelle novelle e a cui anche il Pirandello più «metafisico» rimarrà fedele; esseri che - come dice Ersilia in *Vestire gli ignudi* - non hanno «mai avuto la forza d'essere qualcosa». Il personaggio, pur del tutto diseroicizzato, viene colto nel momento della sua torbida esasperata coscienza, quando realizza l'orrore dei propri atti che rifiuta (la figliastra dei *Sei personaggi*); o quando, avvolto in un incessante ragionare, si ripropone le ragioni di quell'azione. [...]

Pirandello vedrà sempre più chiaramente nel teatro, con le sue vittorie e le sue sconfitte, un continuo processo dialettico tra l'autore e il pubblico. Le cose non acquistano tale prepotente spessore e richiamo che l'io dell'autore ne venga per così dire soverchiato o addirittura sacrificato. È certamente avverso alla tradizione teatrale melodrammatica in cui tutta la convenzione non fa che servire il pubblico (dalla bellezza di un gesto alla musica di una frase). Ma non ha mai preteso d'altra parte di concorrere alla grande illusione verista: credere che il pubblico non esista. Il pubblico invece per lui esisteva: anzi non doveva esser lasciato mai tranquillo. Esso non era una massa inerte, incomprendibile e incommensurabile, che si risvegliava soltanto alla fine del dramma. Bisognava svegliarlo durante la rappresentazione, coinvolgerlo nello spettacolo. Non era soltanto il palcoscenico ma anche la platea ad avere la sua parte nel dramma. E sulla platea l'autore sfogava senza mezzi termini la sua passione, quella di apparire, di discutere, d'irritare, di lanciare dubbi e ironie, e a volte riusciva a identificarsi con un personaggio, a volte diventava il capocomico, il regista. Perciò è da valutare quasi necessario l'accento inquisitorio, l'andamento del tutto processuale di cotesto teatro.



Alcuni lavori di Pirandello hanno davvero l'impianto di un dramma giallo, ove il palcoscenico si trasforma in un poliziesco luogo di tortura (quanto mai attuale!) e in cui gli uni sono i carnefici degli altri. È del tutto conseguente che lo spettatore assista più di una volta a intense e alte espressioni del «personaggio murato», del «personaggio sequestrato». In una matassa così arruffata Pirandello non interviene, come un *deus ex machina*, per rintracciare e mostrare al pubblico il filo principale. L'enigma deve rimanere enigma. E l'autore ne sa meno dello spettatore. Anche lui, l'autore del *Così è (se vi pare)*, non riesce a capire la verità, la famosa verità, da che parte si trovi. Anche l'amministrazione della giustizia, in questo tribunale sui generis che è il teatro, non chiude mai i suoi battenti. Alla fine non ci sarà come nella tragedia il punto fermo, ma il punto interrogativo. Ecco perché Pirandello, come dicevo, non ci lascia mai andare a letto tranquilli. Egli non richiede dallo spettatore né il consenso, né l'ammirazione, né l'entusiasmo retorico e rassicurante. Richiede invece che il dubbio instilli in noi le sue profonde radici, fino al punto ch'esso scoppi nel dissenso o nel rifiuto. Lo spettatore del più nero teatro tragico, in cui chi peccò è inesorabilmente colpito dal destino che ha meritato, ritorna a casa come pacificato. Lo spettatore pirandelliano è visitato da un malessere vago, irritato. Direi che è quasi impossibile amare Pirandello. Ma il destino dell'artista oggi non sarà quello di farsi amare. Sarà quello di opprimere, di torturare... E tra i tanti torturati non viene risparmiato lo spettatore. Quest'assenza di conclusione, questo suo ostacolare con ogni mezzo la catastrofe, hanno il valore e il calore di un rifiuto. Pirandello intende negare ai suoi personaggi (martirizzati dagli altri e da se stessi, dalla pazzia, dalle malattie, dalla gelosia, e dalla stessa impossibilità di capire, addirittura di sapere; usciti dai loro cimiteri, dai manicomi, dalla notte dell'intelletto, dementi irrecognoscibili, contesi) qualsiasi liberazione. Sta qui il senso, ben diverso da quello di Artaud, del suo concetto di crudeltà. E anche la sua concezione dell'umorismo può essere vista come una diversa manifestazione di crudeltà: costringere le creature, le sue povere creature, a divenire non grandi personaggi tragici ma miseri e dolenti oggetti degni soltanto di pietà, di riso o di commiserazione. L'umorismo, visto in questa luce, diventa la forma di una diabolica voluttà d'abiezione. Egli si serve anche dell'umorismo per negare all'uomo qualsiasi illusione. E l'umorismo, come strumento critico, rientra di diritto nelle forme di questo teatro della tortura.



## Come soffre Pirandello

7 dicembre 1972, dopo la rappresentazione di *Così è (se vi pare)*

Ieri l'altro, al teatro Valle, è accaduto quello che prima o poi era fatale mi succedesse. Devo ammetterlo, non sono tra i patiti di Pirandello. Quello che mi stupisce, anzi, o mi stupiva fino a un momento fa, è stata sempre la vitalità del teatro di Pirandello. Come spiegarla? Come spiegare il furore delle dispute, il chiasso dei pro e contro? Ho sempre considerato Pirandello un caso di ipertrofica intelligenza media, se è lecito il paradosso: qualcosa di simile al fortunato, anonimo titolare di un brevetto, quando l'invenzione è già una merce usata da tutti.

Non amo i portavoce di Pirandello. Non ne amo l'enigmatica, inarrivabile intelligenza. Non mi piace che abbiano sempre a fior di labbra la battuta sconcertante, e, per così dire, il dubbio in tasca. Incontrandoli nella vita, li faremmo tacere con un sorriso, svieremmo il discorso. Né mi piacciono i personaggi minori, allocchi che restano puntualmente a bocca aperta, stupefatti dall'esibizione di problematiche molto simili a luoghi comuni. Insomma, non amo la prevenzione di Pirandello, il suo dogmatismo nel dubbio. Penso che per mettere veramente in crisi la realtà, sia necessario essere sensibili, in qualche modo, anche alle sue certezze. Ebbene, l'altra sera è avvenuto il miracolo. [...] M'è parso finalmente di capire con grande chiarezza le ragioni della tenace, ininterrotta fortuna di Pirandello sulle scene di tutto il mondo. È probabile che alla rivelazione abbia collaborato la regia di Giorgio De Lullo, aiutata da una muta, raggelante messinscena ispirata a un «novecento» criticamente rivisitato: una regia così intelligente da andare ben oltre la riscoperta di Pirandello espressionista in chiave grottesca. Questa regia mette in evidenza un aspetto di Pirandello che, per quello che mi riguarda, avevo sempre lasciato in ombra. Questo aspetto è il dolore. Non mi ero mai accorto che in Pirandello ci fosse tanto dolore, e di una qualità così bassa, così unica. Un dolore vischioso, impotente, miserabile, imbarazzante, vergognoso: un dolore di mani appiccicaticce e di fronti sudate, come appunto è il dolore.



Credo che tutti conoscano la trama del *Così è (se vi pare)*: una commedia, o parabola, costruita sulla multipla essenza della verità. Due personaggi, suocera e genero, entrambi legati, o meglio complici, in un affetto viscerale per la rispettiva moglie e figlia, che forse non è la figlia, e forse non è la moglie. Chi dei due ha ragione? Da quale parte la verità? Pirandello costruisce la sua parabola smontando una macchina abilmente predisposta perché lo spettatore sia attratto dal gioco mentale che frantuma il buon senso e promuove uno scandaloso universo di insicurezze. Ma non è questo, contro tutte le apparenze, il vero motivo della commedia. L'artificio euristico, la macchinazione intellettuale è soltanto una mostruosa medicina, il medicamento di un dolore inespresso, l'equivalente, e insieme l'effetto, dell'impotenza e della vergogna di esprimerlo. Ma il dolore c'è: oscuro, innominabile nella sua sorda essenza. Attraverso la lucentezza capziosa, ingegnosa, avvocatesca dell'inchiesta mentale, Pirandello cerca di nobilitarlo, ma soprattutto di dimenticarlo, di sviarlo, e così trae in felice inganno il suo pubblico, persuaso di soffrire in termini scandalosi e spregiudicati, quando invece viene coinvolto dal contagio del dolore anonimo e repellente di cui tutti soffriamo. È l'oscurità del dolore a dare corpo all'ambiguo rapporto tra genero e suocera: un rapporto fatto di ostilità e insofferenza, vittimismo reciproco, sordido pietismo consolatorio. Questo dolore inespresso, «afasico», direbbe Giovanni Macchia, non appare mai sulla pagina di Pirandello. Appare sulla scena, quando attori in carne e ossa abbiano il genio di lasciarlo emergere, di farlo esistere facendolo. Quando si sorvoli con discrezione sul falso dinamismo intellettuale di Pirandello. Allora avvengono le sorprese.

## Mettere in crisi la realtà

Pirandello non mette mai in crisi la realtà, la mette solo in gioco. Sposta i pezzi, li scombina, li scompone, ma poi i dadi tornano al loro posto. È questo il «fascismo» di Pirandello: fare la rivoluzione per lasciare le cose come stanno. Forse ha ragione Elsa Morante. C'è un solo modo di redimere Pirandello.

Non è quello di considerarlo un creatore, ma di prenderlo come un artista irretito, seviziato, coinvolto nell'inferno dell'irrealtà e dell'imbecillità borghese. Di quest'inferno Pirandello sente tutto lo strazio, ma non è capace di uscirne. I capziosi intrecci mentali, le sue ossessioni, i suoi fantasmi non sono altro che il riflesso di grida impotenti, l'eco di un incubo e di una tortura.

Il dottor Hinkfuss - 8 febbraio 1973, dopo *Questa sera si recita a soggetto*, regia Luigi Squarzina.

## Pirandello reticente

[...] [Credo che de Lullo abbia intuito che] il teatro di Pirandello non si fonda sulla dialettica, ma, appunto, sulla reticenza. C'è in Pirandello qualcosa di sconcio, di laido, un'oscura abiezione che non viene mai espressa ma, al contrario, rimossa e dirottata verso il trucco sofisticato e intellettuale. Simile a una piaga nascosta perché non se ne intraveda la ripugnante secrezione di miserabilità e di dolore, o una puzza insolente che si dissolve nel falso profumo di cose intelligenti, questo «mistero» inconfessabile come una vergogna ruota intorno al sistema dei rapporti familiari di tipo acquisito o a relazioni ambigue (cognati, suocere, figliastri eccetera). È la stessa oscenità, la stessa sordida complicità, per fare un parallelo storico, che è stata

liberata dallo sguardo coraggioso e implacabile del Moravia degli Indifferenti, mentre Pirandello è sempre rimasto prigioniero di un mortale equivoco che gli fa scambiare ciò che è laido con ciò che è casto e ciò che è immacolato con ciò che è indecente (è questo un aspetto del «fascismo» di Pirandello).

Ebbene, penso che De Lullo inseguiva, da anni, sempre lo stesso pensiero registico e voglia stanare, magari preterintenzionalmente, la sporcizia di Pirandello facendola esistere sia nella sua realtà sia nella sua rimozione, afferrandola nella sua essenza impalpabile di fantasma lacrimoso e appiccaticcio. In questo senso, la sua ultima fatica pirandelliana può essere giustificata come un felice e generoso sopruso creativo.

Lo stile di Valli - 6 marzo 1975, dopo *Tutto per bene*, regia Giorgio De Lullo.

Da Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo, il teatro in Italia negli anni Settanta*, Firenze, Sansoni, 1998.

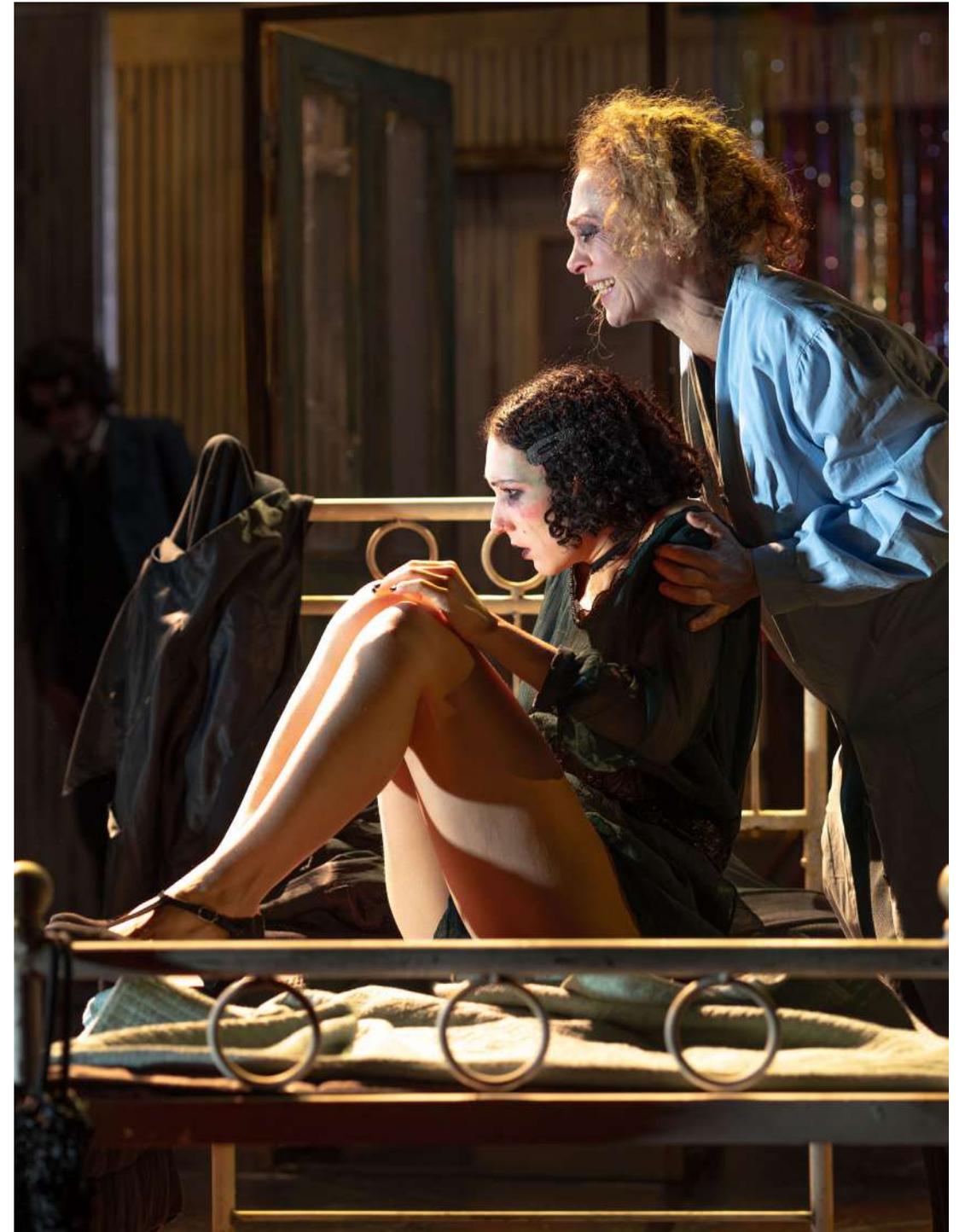


## Il dramma è azione

Come ha osservato un autorevole esperto pirandelliano, Alessandro D'Amico, «queste due edizioni [1921 e 1925, ndr] differiscono a tal punto l'una dall'altra che vengono a costituire due versioni del dramma». Proprio per questo ci è parso interessante stabilire tra loro un raffronto diretto [...]: il Pirandello '25 si autocensura in ordine a certi innegabili eccessi d'enfasi ragionativa: ed è curioso che alcune delle battute cassate nel secondo squarcio contengano in sé le fondate ragioni della loro eliminazione: «E bisogna che ragioni meno, ecco, ragioni meno»; «Il dramma è azione, azione e non filosofia!» (ambedue le volte è il Direttore che apostrofa il Padre). Ed eccoci, sempre per servirci delle parole del Capocomico, all'attesa messinscena del secondo atto del «dramma doloroso». È qui, nell'approssimarsi nervoso, a tratti convulso, alla climax e al conturbante epilogo della storia, che le due direttrici di lavoro del Pirandello 1925, che già abbiamo cercato di evidenziare, una ad una, nella loro singolarità, affiorano in tutta evidenza in una ormai esplicita complementarità: ricerca della massima teatralizzazione degli «effetti» racchiusi nell'edizione 1921 (con inserimento, a volte, di trovate ed effetti nuovi) e, al tempo stesso, recupero (quasi circolarmente, e conclusivamente, rispetto al loro ingresso in sala) della massima idealizzazione dei *Sei Personaggi*, ricondotti al mistero della loro natura di fantasmi d'una creazione letteraria. Una conseguenza ed una spia di questo recupero è nelle reazioni estreme, tra la commozione, lo sgomento e l'orrore, degli Attori, definitivamente relegati al ruolo di spettatori privilegiati, lassù sul palcoscenico. [...]

Nella didascalia, che accompagna e chiosa copiosamente l'ingresso in sala dei Sei Personaggi, inserita, come abbiamo visto, ex-novo nella versione 1925, Pirandello sembra battere in breccia la prima obiezione di Tilgher: «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» (p. 27). Ma, in verità, nella seconda e terza parte soprattutto, un notevole numero di correzioni e di innovazioni tende, come abbiamo cercato di notare, a restituire ai Personaggi il loro alone fantasmatico, riportandoli quanto più possibile nelle rarefatte plaghe dell'allusività simbolica. [...] Se a Tilgher potrebbe dunque andare, per positivo, una buona parte di responsabilità indiretta delle migliorie apportate da Pirandello all'edizione 1925 del suo dramma (ma altre recensioni e altri critici avranno avuto la loro piccola parte), a Georges Pitoëff potremmo positivamente ascrivere una funzione di stimolo su Pirandello nell'uso più spregiudicato e provocatorio della dimensione metateatrale, per quanto concerne soprattutto i *Sei Personaggi*.

Guido Davico Bonino, *Sei personaggi in cerca d'autore (secondo l'edizione 1925)*, Torino, Einaudi, 1993 e 2014.





# Luigi Pirandello

## Prefazione ai *Sei personaggi*

È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da ieri): una servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere.

Si chiama Fantasia.

Un po' dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno vorrà negare che non sia spesso alla bizzarra, e nessuno credere che faccia sempre e tutto sul serio a un modo solo.

Si ficca una mano in tasca; ne cava un berretto a sonagli; se lo caccia in capo, rosso come una cresta, e scappa via.

Oggi qua; domani là. E si diverte a portarmi in casa, perché io ne tragga novelle e romanzi e commedie, la gente più scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan più modo a uscire; contrariati nei loro disegni; frodati nelle loro speranze; e coi quali insomma è spesso veramente una gran pena trattare.

Orbene questa mia servetta Fantasia ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dire dove né come ripescata, ma da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo.

Mi trovai davanti un uomo sulla cinquantina, in giacca nera e calzoni chiari, dall'aria aggrottata e dagli occhi scontroso per mortificazione; una povera donna in gramaglie vedovili, che aveva per mano una bimbetta di quattr'anni da un lato e con un ragazzo di poco più di dieci dall'altro; una giovinetta ardita e procace, vestita anch'essa di nero ma con uno sfarzo equivoco e sfrontato, tutta un fremito di gajo sdegno mordente contro quel vecchio mortificato e contro un giovane sui vent'anni che si teneva discosto e chiuso in sé, come se avesse in dispetto tutti quanti. Insomma quei sei personaggi come ora si vedono apparire sul palcoscenico, al principio della commedia.

E or l'uno or l'altro, ma anche spesso l'uno sopraffacendo l'altro, prendevano a narrarmi i loro tristi casi, a gridarmi ciascuno le proprie ragioni, ad avventarmi in faccia le loro scomposte passioni, press'a poco come ora fanno nella commedia al malcapitato capocomico.

Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser

madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana. Posso soltanto dire che, senza sapere d'averli punto cercati, mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro, quei sei personaggi che ora si vedono sulla scena. E attendevano, lì presenti, ciascuno col suo tormento segreto e tutti uniti dalla nascita e dal viluppo delle vicende reciproche, ch'io li facessi entrare nel mondo dell'arte, componendo delle loro persone, delle loro passioni e dei loro casi un romanzo, un dramma o almeno una novella.

Nati vivi, volevano vivere.

[...]

Pensavo fra me e me: «Ho già afflitto tanto i miei lettori con centinaia e centinaia di novelle: perché dovrei affliggerli ancora con la narrazione dei tristi casi di questi sei disgraziati?».

E, così pensando, li allontanavo da me. O piuttosto, facevo di tutto per allontanarli.

Ma non si dà vita invano a un personaggio.

Creature del mio spirito, quei sei già vivevano d'una vita che era la loro propria e non più mia, d'una vita che non era più in mio potere negar loro.

Tanto è vero che, persistendo io nella mia volontà di scacciarli dal mio spirito, essi, quasi già del tutto distaccati da ogni sostegno narrativo, personaggi d'un romanzo usciti per prodigio dalle pagine del libro che li conteneva, seguitavano a vivere per conto loro; coglievano certi momenti della mia giornata per riaffacciarsi a me nella solitudine del mio studio, e or l'uno or l'altro, ora due insieme, venivano a tentarmi, a propormi questa o quella scena da rappresentare o da descrivere, gli effetti che se ne sarebbero potuti cavare, il nuovo interesse che avrebbe potuto destare una certa insolita situazione, e via dicendo.

[...]

Per un momento io mi lasciavo vincere; e bastava ogni volta questo mio condescendere, questo lasciarmi prendere per un po', perché essi ne traessero un nuovo profitto di vita, un accrescimento d'evidenza, e anche, perciò, d'efficacia persuasiva su me. E così a mano a mano diveniva per me tanto più difficile il tornare a liberarmi da loro, quanto a loro più facile il tornare a tentarmi. Ne ebbi, a un certo punto, una vera e propria ossessione. Finché, tutt'a un tratto, non mi balenò il modo d'uscirne.

O perché mi dissi non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare; vedono già se stessi come tali; hanno imparato a difendersi da me; sapranno ancora difendersi dagli altri. E allora, ecco, lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico. E stiamo a vedere che cosa ne avverrà. Così ho fatto. Ed è avvenuto naturalmente quel che doveva avvenire: un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa; un dramma che da sé per mezzo dei suoi personaggi, spiranti parlanti semoventi, che lo portano e lo soffrono in loro stessi, vuole a ogni costo trovare il modo d'essere rappresentato; e la commedia del vano tentativo di questa realizzazione scenica improvvisa.

[...]

Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che essi cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati. Ma si può rappresentare un personaggio, rifiutandolo? Evidentemente, per rappresentarlo, bisogna invece accoglierlo nella fantasia e quindi esprimerlo. E io difatti ho accolto e realizzato quei sei personaggi: li ho però accolti e realizzati come rifiutati: in cerca d'altro autore.

Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma, che, senza dubbio, interessa loro sopra tutto, ma non interessava affatto me, per le ragioni già accennate.

E che cos'è il proprio dramma, per un personaggio?

Ogni fantasma, 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 ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere.

Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1958. Il testo è stato pubblicato per la prima volta su «Comoedia» nel gennaio 1925 col titolo *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*.



## Ricordo

Con Nonno ci si divertiva. E credo che anche lui con noi nipoti trovava qualche momento di abbandono e svago. C'erano giorni o forse ore in cui Pirandello era allegro. Allora anche in famiglia era estroso e si sbrigliava nel suo verso addirittura giocondo. Giocava inventava recitava.

[...]

Poi c'era il rovescio. Quando Nonno faceva quello sguardo di una malinconia che accorava, e di un allontanamento, una sparizione vertiginosi dai nostri orizzonti. Mamma si domandava con una punta di risentimento perché fosse tanto triste, eppure aveva tutto, una meravigliosa capacità di lavoro, fama, agiatezza. La tristezza di Nonno pesava sulla nostra vita. Certamente gli mancava Marta Abba, impegnata lontano dalla sua attività di attrice e poi, negli ultimi tempi, in America per tentare là il successo. Ma anche, credo, dopo tanti anni passati in Italia e all'estero immerso nell'eccitazione della vita teatrale attiva, tra gente viva e interessante, varia, diversa dal piccolo mondo romano, rientrare in Italia, a Roma, in famiglia (per quanto una famiglia devota e tutta volta a lui, ch'era per noi un faro): la vita dico doveva esserglisi fatta addosso stretta povera soffocante.

[...]

Il 9 novembre 1934, di mattina, mandarono a chiamarci a scuola. Dovevamo correre a casa. A casa era piombata la notizia entusiasmante del conferimento del Premio Nobel.

Lo studio di nonno era già invaso da schiere di giornalisti e fotografi e cineoperatori. Una baraonda. Il premiato naturalmente al centro, ma anche noi di famiglia dovevamo farci riprendere in tante pose. Col suo sorriso ilare e bonario che riduceva gli occhi a due spicchi, Pirandello si prestava e fu ripreso a lungo anche alla macchina per scrivere, sulla quale con un pizzico d'insincerità batteva la parola "pagliacciate", ripetendola decine di volte. Erano invece onori piacevolissimi e goduti. Il Nobel consacrava definitivamente agli occhi del mondo una grande carriera di scrittore. Ci fu una ripresa di interesse intorno alla sua opera. L'entità stessa del premio era una salutare boccata di ossigeno. Pirandello aveva un treno di vita dispendioso, e inoltre dava ancora sostanziosi aiuti ai figli, manifestando per questo spesso malumori e sdegni. L'attenzione nuova destata dal premio presto s'attenuò.



*Non si sa come*, l'ultimo lavoro teatrale pirandelliano, era già stato composto nell'estate del 1934, e andato in scena non fu bene accolto. Da allora Pirandello non scrisse più per il teatro, cosicché non alimentata da nuovi lavori l'attesa di pubblico e critica a mano a mano si spense.

[...]

Un'estate partimmo con lui, nella sua macchina, una Lancia Artena mi sembra, per la villeggiatura a Castiglioncello. [...] Più volte ci avevano sorpreso momenti di uno strano incanto, impressionanti. Per esempio, mentre giocavamo nel giardino del villino Conti a Castiglioncello, vedere a un tratto Nonno e Marta, nella luce verde della pinetina sul retro, presi in un loro sortilegio che li toglieva dall'esistere fra noi. Recitavano, o meglio, Nonno, seduto o appoggiato a un pino, dava a Marta la battuta e Marta si muoveva in uno spazio irreal e parlava forte e gesticolava, come se in quel cubo d'aria vibrasse un'altra vita, lì, tra persone vere ma d'altra natura che la nostra. Oppure l'emozione di qualche lettura: Pirandello che leggeva un suo lavoro a una cerchia di amici, come usava. Io non capivo pressoché nulla: ma si restava affascinati dalla sua trasformazione in tante figure e voci diverse ed alla tensione intorno, come all'esistere a un rito arcano.

[...]

Ogni giorno, mattina e sera, a tavola Nonno e Papà si accendevano in una dialettica vibrante. Noi familiari sparivamo di scena, per loro non esistevamo. Accaldati discutevano e talvolta urlavano addirittura, senza inimicizia, per la forza stessa dei motivi che gli urgevano dentro. Noi capivamo pochissimo, ossia solo il movimento essenziale. Udivamo "Ma niente affatto! Romeo non può essere così - Ginevra non può dire questo - Non vedi che così è tutto sbagliato? - No, sei tu che non intendi!" Oppure momenti di più calma argomentazione quando l'uno rispettava all'altro l'agio di dire distesamente le sue ragioni. Ma noi vedevamo che anche allora la sostanza era la stessa: se questo o quel personaggio del *Non si sa come* potessero consistere in un modo o in un altro. Cosa che dava i brividi: perché dunque Romeo e Ginevra e gli altri personaggi che nominavano esistevano già per loro stessi, c'erano da qualche parte lì in giro, e gli scrittori dovevano guardarli e capirli, penetrare il senso del loro autonomo essere e agire.

di Andrea Pirandello tratto da *Pirandello l'uomo lo scrittore il teatrante*  
a cura di Fabio Battistini, Maria Grazia Gregori, Mario Sculatti, Milano, Mazzotta 1987.





Valerio Binasco, Giordana Faggiano, Francesco Halupca, Maria Trenta, Jurij Ferrini



Martina Montini, Sara Bertelà, Greta Petronillo, Valerio Binasco



Giordana Faggiano, Giovanni Drago





TEATRONAZIONALE

**TEATRO  
STABILE  
TORINO**

<b>Presidente</b>	Alessandro Bianchi
<b>Direttore</b>	Filippo Fonsatti
<b>Direttore artistico</b>	Valerio Binasco
<b>Regista residente</b>	Leonardo Lidi
<b>Artisti associati</b>	Kriszta Székely Liv Ferracchiati Silvia Gribaudo
<b>Consiglio d'Amministrazione</b>	Alessandro Bianchi (Presidente) Caterina Ginzburg (Vicepresidente) Manuela Lamberti Cristian Messina Luisa Papotti
<b>Collegio dei Revisori dei Conti</b>	Giorgio Cavalitto (Presidente) Elisabetta Mazzola Desir Cisotto
<b>Consiglio degli Aderenti</b>	Città di Torino Regione Piemonte Fondazione Compagnia di San Paolo Fondazione CRT Città di Moncalieri (Sostenitore)
<b>Comitato Artistico</b>	Valerio Binasco, Filippo Fonsatti, Anna Cremonini Leonardo Lidi, Kriszta Székely Liv Ferracchiati, Silvia Gribaudo Barbara Ferrato, Salvo Caldarella, Lorenzo Barello



Membro di

**mitos21**  
a European theatre network



La Fondazione del Teatro Stabile di Torino opera con sistema di gestione certificato secondo le norme ISO 45001, ISO 20121 e ISO 9001

**SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE  
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
NUMERO 24/BIS**

**ISSN 2611-8521  
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO**

**EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
DIRETTORE RESPONSABILE ILARIA GODINO  
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE  
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB  
DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
FOTO DI SCENA VIRGINIA MINGOLLA  
L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,  
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE  
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.**

**FINITO NEL MESE DI FEBBRAIO 2025  
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE**



**LAVAZZA**  
GROUP

f @lavazzamuseo

## ENTRA IN UNA NUVOLA DI GRANDI EMOZIONI



Vivi l'esperienza della Nuvola Lavazza.  
Un museo interattivo, un ristorante pop e un affascinante spazio eventi.  
Un viaggio emozionante in un luogo dall'aroma unico.

LA CENTRALE

MUSEO  
**LAVAZZA**

CONDIVIDERE

SCOPRI DI PIÙ

