



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2023

Dire in modo teatrale quanto narrato: le potenzialità provocatorie del teatro

Casella, Paola

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-239555>

Journal Article

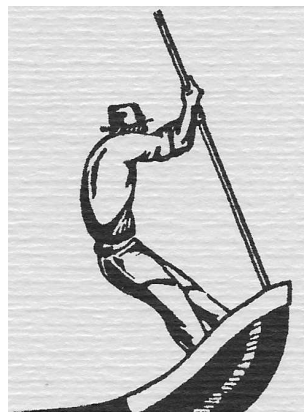
Published Version

Originally published at:

Casella, Paola (2023). Dire in modo teatrale quanto narrato: le potenzialità provocatorie del teatro. *Chroniques Italiennes*, 44(01/2023):155-181.

N° 44 série web (1/2023)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité de direction

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

Coordination éditoriale

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

Comité éditorial et de lecture

Anne BOULE, Alessandro DI PROFIO, Franck FLORICIC, Philippe GUERIN, Costanza JORI,
Brigitte LE GOUEZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

Comité de rédaction

Sarah AMRANI, Silvia CUCCHI, Marina GAGLIANO, Patrizia GASPARINI,
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

Comité scientifique international

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Università di Palermo),
Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO (Università di Padova),
Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Hannah SERKOWSKA (Université de
Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova), Susanna VILLARI (Università di Messina)

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

DIRE IN MODO TEATRALE QUANTO NARRATO: LE POTENZIALITÀ PROVOCATORIE DEL TEATRO

Pirandello scrive fin dagli anni giovanili opere narrative, liriche e teatrali, ma è solo negli anni della grande guerra che inizia a collaborare strettamente con capocomici e attori. Seguendo da vicino le prove e le prime rappresentazioni, coglie sempre più la potenza d'urto insita in questo speciale genere d'arte, in cui il pubblico in sala è confrontato direttamente con la pluralità di voci, gesti e punti di vista dei personaggi presenti in carne ed ossa tramite gli attori, con un effetto di realtà e un conseguente impatto emotivo e cognitivo più immediato rispetto a quello di qualsiasi testo scritto. L'esame di come Pirandello a partire dalla novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* del 1915 crei nel 1917 la "parabola in tre atti" *Così è (se vi pare)* permette di individuare i più importanti mezzi teatrali cui l'autore ricorre per destabilizzare il pubblico coevo, sia a livello di schemi mentali per capire il mondo sia a livello di abitudini nella fruizione di uno spettacolo teatrale.

Da scrittore di testi teatrali ad autore di un teatro nuovo

È oramai assodato che Pirandello sia fin dagli anni giovanili uno scrittore plurigenere: oltre a essere narratore e poeta, entro il 1893 «aveva progettato e in buona parte già scritto almeno dodici drammi, alcuni dei quali invano proposti ai capocomici del tempo», oggi «tutti perduti, però, bruciati dall'autore o comunque dispersi», salvo gli atti unici *L'epilogo* e *Perché*

entrambi del 1892¹. Che buona parte dei testi drammatici di Pirandello siano basati su un sostrato narrativo è pure cosa nota: «dei 43 testi teatrali che costituiscono il corpus tradizionale, ben 32 presentano connessioni precise con i suoi testi narrativi, soprattutto con le novelle (in pochi casi con episodi di romanzo, o frammenti narrativi)»². La direzione della trasposizione generica è dalla narrativa al teatro. Eccezion fatta, in base allo stato attuale delle conoscenze, per il già menzionato *L'epilogo* redatto nell'autunno del 1892, stampato una prima volta nel 1898 e messo in scena con il titolo *La morsa* nel 1910, mentre la prima redazione, a stampa, pervenutaci della corrispondente novella intitolata *La paura* è del 1897³. Molto è già stato scritto sulla trasposizione delle novelle in atti unici, meno – a dire il vero – sulla trasposizione delle novelle in drammi in tre atti, dove la notevole differenza nell'ampiezza di respiro automaticamente impone la creazione di molte scene nuove e, quindi, l'introduzione di nuove peripezie e di un approfondimento e ampliamento a livello di personaggi, intreccio e temi. Se per alcuni drammi sviluppati a partire da novelle, critici come Lucio Lugnani hanno messo in dubbio la qualità dell'opera teatrale rispetto a quello della novella di partenza⁴, questo problema di qualità estetica non si pone certo per drammi quali *Così è (se vi pare)*, *Il giuoco delle parti* e ancor più *Sei personaggi in cerca d'autore* dove «l'iniziale spunto narrativo è rielaborato in modo autonomo e originale», come sottolinea Romano Luperini⁵, con risultati drammaturgici di prim'ordine.

¹ Alessandro d'Amico, *Notizie [su «Perché?»]*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, IV, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2007, p. 1085.

² Paolo Briganti, *Premessa*, in Luigi Pirandello, *Dalle novelle al teatro*, a cura di Paolo Briganti, Milano, Bruno Mondadori, 1990, p. XV.

³ Alessandro d'Amico, *Notizia [su «La morsa»]*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, I, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1986, pp. 5-13 (abbreviato in seguito con MN I). In base ai molteplici punti di tangenza tra la versione manoscritta dell'*Epilogo* e la versione a stampa della novella, d'Amico formula l'ipotesi che all'origine esistessero «due testi, uno di “novella dialogata” e uno di “scene drammatiche”, relativamente indipendenti e destinati ciascuno a un loro sviluppo, in parte autonomo» (ivi, p. 8); ipotesi ripresa da Lucio Lugnani nelle *Note* alla novella in Luigi Pirandello, *Tutte le novelle I. 1884-1904*, a cura di Lucio Lugnani, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2007, pp. 1109-1110.

⁴ Lucio Lugnani, *Introduzione*, ivi, pp. 31-35.

⁵ Romano Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 190.

La pratica diretta con il teatro inizia per Pirandello solo nel 1910 con la messinscena di due atti unici: *La morsa*, versione rielaborata del giovanile *Epilogo*, e *Lumie di Sicilia* andati in scena a Roma il 9 dicembre 1910 al Teatro Minimo diretto da Nino Martoglio. È però solo a partire dal 1915-16 che «l'attività drammaturgica di Pirandello acquista carattere di continuità»⁶, con i drammi in dialetto siciliano scritti per Angelo Musco e drammi in italiano messi in scena da diverse compagnie prestigiose dell'epoca. Per Pirandello è decisivo il contatto diretto con la scena, assistendo alle prove e alle rappresentazioni dei propri testi, vedendo concretamente di cosa necessitino attori, registi e pubblico perché alla fine risulti l'effetto da lui desiderato. Così come lo era stato per Goldoni il quale, nella programmatica prefazione all'edizione Bettinelli, sottolineava che «i due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il *Mondo* e 'l *Teatro*», specificando che «imparo insomma dal Teatro a distinguere ciò ch'è più atto a far impressione sugli animi, a destar la meraviglia, od il riso»⁷. Naturalmente l'apprendimento di come determinati mezzi teatrali abbiano un *impatto affettivo e cognitivo* sul pubblico è sfruttato da Pirandello per ben altri fini rispetto a quelli goldoniani, come ha evidenziato Giovanni Macchia:

Egli non richiede dallo spettatore né il consenso, né l'ammirazione, né l'entusiasmo retorico e rassicurante. Richiede invece che il dubbio installi in noi le sue radici profonde, fino al punto ch'esso scoppi nel dissenso o nel rifiuto.⁸

L'esperienza del testo agito in scena incide in modo profondo sulla scrittura drammatica. Pirandello fa tesoro delle osservazioni dei direttori delle compagnie, dei suggerimenti degli attori e delle invenzioni sceniche di altri registi che hanno un chiaro *effetto di ricaduta* non solo sulla concezione di opere nuove, ma anche sulle riedizioni dei propri testi drammatici. Sono noti i cambiamenti che l'autore apporta nella seconda edizione profondamente rivista di *Sei personaggi*, dopo aver visto nel 1923 la messinscena allestita da

⁶ Paolo Briganti, *Premessa*, cit., p. IX.

⁷ Carlo Goldoni, *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche*, I, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, «Letteratura universale», 2009, pp. 97-98.

⁸ Giovanni Macchia, *Premessa*, in MN I, p. XXI.

Georges Pitoëff a Parigi. Un analogo effetto di ricaduta è riscontrabile pure nella seconda edizione del 1925 di *Così è (se vi pare)*: «La seconda stesura è frutto evidente delle esperienze accumulate in otto anni di ininterrotta presenza di *Così è (se vi pare)* sui palcoscenici italiani e stranieri», come osserva Alessandro d'Amico⁹. Infatti, la fortuna della “parabola” inizia, come per *Sei personaggi*, all'estero: nel 1924 con le messinscene a «Berlino, Oporto, San Paulo, e soprattutto a Parigi», dove l'allestimento di Charles Dullin al Théâtre de l'Atelier resta in cartellone per l'intera stagione 1924-25 «e segnò il culmine della fortuna di Pirandello in terra di Francia»¹⁰.

Pirandello va elaborando la propria estetica teatrale basandosi parimenti su questo *apprendistato teatrale* e sulla propria concezione del mondo, che diventa ancora più sofferta e radicale negli anni della guerra. Con il figlio Stefano arruolato, al fronte e poi fatto prigioniero, con la morte della madre e la sempre più grave instabilità psichica della moglie, Pirandello percepisce in modo acuito l'insensatezza della vita, l'inconoscibilità del reale, l'irrazionalità dell'agire umano, la rigidità dei ruoli sociali, il relativismo gnoseologico e il soggettivismo soggiacente finanche alla stessa comunicazione linguistica. È proprio a partire dal 1917 con *Così è (se vi pare)* che l'autore fa sempre più sistematicamente leva sulle potenzialità proprie del teatro, accantonando *de facto* le pesanti riserve sullo snaturamento dell'originaria concezione letteraria dello scrittore operata dalle contingenze materiali della messinscena, che aveva formulato nel celebre articolo *Illustratori, attori e traduttori* del 1908 e che ripeterà ancora in scritti e interviste degli anni Venti¹¹. L'autore cerca ora il modo di trasmettere la sua *Weltanschauung* direttamente al pubblico, accentuando, come osserva Romano Luperini, «l'aspetto dissacrante del lavoro artistico, sviluppando la possibilità del teatro» di fornire «forme capaci di autocontestarsi»¹².

⁹ Alessandro d'Amico, *Notizia [su «Così è (se vi pare)»]*, in MN I, p. 431.

¹⁰ Ivi, p. 430.

¹¹ Franca Angelini, *Dall'arazzo alla scena*, in Ead., *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 101-116; Claudio Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 9-33 e l'intervento di Ivan Pupo, *Sperduti nel buio della sala. Pirandello, il saggismo teatrale, la finzione* in questo volume.

¹² Romano Luperini, *Pirandello*, cit., p. 85.

Peculiarità della comunicazione teatrale

Sulla differenza di fondo tra la fruizione di un testo scritto e quella di un testo agito in scena attira l'attenzione Marco Praga, autore di successo di commedie borghesi a cavallo dei due secoli e navigato direttore della Compagnia del Teatro Manzoni. Dopo il clamoroso insuccesso della messinscena allo Stabile di Milano il 19 aprile 1915 della commedia in tre atti *Se non così*, tratta dalla novella *Il nido* del 1895¹³, Praga scrive:

Credetemi, caro Pirandello, credetemi perché un po' di pratica ce l'ò. [...] Ammiro oggi *Se non così* come lo ammirai quando lo lessi. Ma dal punto di vista teatrale, come "teatro" non può interessare, non può prendere, non può convincere, sia pur recitato nel modo migliore, con gli interpreti migliori. È scarno, è scheletrico, è oscuro, manca di sviluppo nel dialogo. Quel vostro dialogo caratteristico, fatto di mezze frasi, di frasi interrotte, di sospensioni, di cose dette a metà, ammirabile nelle novelle, diventa oscuro e deficiente in scena, non solo, ma di una monotonia massacrante. Il lettore legge tra le righe, nei puntolini; intuisce; indovina. L'ascoltatore in una platea si disorienta, si secca, o, peggio, irride. Foste venuto alle prove, ve ne sareste reso conto – scusate se insisto su questo punto, ma sono tanto convinto – della monotonia del dialogo sulla scena.¹⁴

L'osservazione dell'uomo di teatro mette il dito nella piaga, evidenziando come le modalità della comunicazione e della fruizione di un testo narrativo scritto e di un'opera teatrale in scena siano diverse, per cui deve essere diversa pure la scrittura di testi drammatici destinati alla scena. Praga caratterizza il *tipo di collaborazione* possibile con un testo narrativo a partire dalla *fruizione individuale differita*, che permette riletture. Perciò la scrittura narrativa può puntare sull'allusione vaga e su un finale in sospenso, stimolando chi legge a intuire, a indovinare quanto l'autore intenda. A teatro il pubblico fruisce,

¹³ Sulla lunga e continua rielaborazione del dramma, che a partire dall'edizione Treves del 1921 sarà intitolato *La ragione degli altri*, si vedano la *Notizia* di Alessandro d'Amico in MN I, pp. 139-158 e l'*Appendice* di Mario Costanzo a Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, III, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1990, p. 1461 (abbreviato in seguito con NA III).

¹⁴ Lettera di Marco Praga, aprile 1915, in MN I, pp. 149-150.

invece, un'opera drammatica ascoltandola e vedendola *in diretta in un contesto collettivo*, senza possibilità di interrompere, di tornare indietro, di riflettere a lungo su un elemento che non capisce, perché l'azione scenica prosegue senza sosta. Da qui la necessità di poter capire chiaramente cosa succede e quindi un alto grado di intelligibilità dell'azione scenica e dei moventi dei personaggi.

Ma i mezzi e il grado di tale esplicitazione sono nella comunicazione teatrale più complessi rispetto a quelli della narrazione per la differenza di fondo tra *diegesi* e *mimesi*. Nella *diegesi* l'autore narra le vicende tramite un'istanza narrativa (narratore esterno onnisciente o interno) che racconta le azioni e riporta i pensieri dei personaggi, talora registrandone i discorsi diretti ed esprimendo giudizi e valutazioni che facilitano la comprensione e orientano l'interpretazione di chi legge¹⁵. Nella comunicazione mimetica teatrale, per contro, tale «gestione centralizzata»¹⁶ di fatti, pensieri, discorsi e giudizi tramite l'istanza narrativa, tradizionalmente portavoce della concezione del mondo autoriale, è assente: il pubblico non sente che i discorsi diretti dei personaggi e vede le loro azioni, a partire da cui deve ricostruire antefatti, intenzioni e moventi per capire e giudicare la vicenda¹⁷. Nel suo tutt'ora capitale volume *Lire le théâtre*, Anne Ubersefeld ha messo a fuoco la particolare situazione enunciativa del drammaturgo:

L'auteur *ne se dit pas* au théâtre, mais écrit pour qu'*un autre* parle à sa place – et non pas seulement un autre, mais une collection d'*autres* par une série d'échanges de paroles. Tout discours au théâtre a deux sujets de l'énonciation,

¹⁵ In realtà, Pirandello adotta spesso narratori soggettivi, umoristici, inaffidabili, per far percepire a chi legge la realtà attraverso una prospettiva straniata e straniante che ricorre a descrizioni espressionistiche deformanti (cfr. Paola Casella, *Modi di funzionamento dell'umorismo in Pirandello. Riflessioni sui personaggi e sulla loro caratterizzazione*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», vol. 37, 2011, pp. 115-129).

¹⁶ Cesare Segre, *Semiotica e teatro*, in «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze», n. 14, 1988, p. 5.

¹⁷ Cfr. Eva Zettelmann, *Drama and the Representation of Fictional Minds*, in *Dramatic minds: performance, cognition, and the representation of interiority: essays in honour of Margarete Rubik*, a cura di Werner Huber, Elke Mettinger e Eva Zettelmann, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2015, pp. 43-59.

le personnage et le je-écrivant (comme il a deux récepteurs, l'Autre et le public).¹⁸

A teatro v'è, in effetti, una *doppia enunciazione*, in quanto la comunicazione tra autore e pubblico avviene trasversalmente attraverso il dialogo dei personaggi. Da qui la *costitutiva plurivocità* del messaggio teatrale con il conseguente ampio margine di indeterminazione rilevato da Cesare Segre: «la peculiarità del teatro» è «di non comunicare il pensiero dell'autore in forma univoca, ma solo come prodotto di una dialettica di opinioni»¹⁹. Accompagnando direttamente le messinscene delle proprie opere, Pirandello pare cogliere quanto questo elemento inerente alla comunicazione teatrale possa essere sfruttato per trasmettere la propria concezione del mondo: portare in scena lo scontro fra le prospettive soggettive dei diversi personaggi senza risolverlo è un modo per confrontare il pubblico concretamente con il radicale soggettivismo gnoseologico. Basti ricordare la celebre scena di *Sei personaggi*, in cui non solo la discordanza tra la narrazione dell'incesto mancato raccontato dalla parte del Padre e la narrazione fatta dalla Figliastro risulta irriducibile, ma il Padre adduce quale spiegazione del contrasto il fatto che le parole e gli stessi fatti non hanno un significato oggettivo uguale per tutti, perché sono anch'essi ineludibilmente sottoposti alla soggettività individuale.

Per assicurare, comunque, l'intelligibilità dell'azione scenica la comunicazione teatrale ricorre a una certa ridondanza dei significati espressi tramite la *pluralità di codici* propria del teatro. Oltre alle parole dette in scena, rivestono una funzione importante per la caratterizzazione e connotazione dei personaggi (*ethos*) le intonazioni, la mimica e la gestualità (indici del *pathos*), i costumi, come pure l'apparato scenografico e le luci, che l'autore può suggerire tramite le didascalie esterne (per intenderci, quelle poste in corsivo) e le didascalie interne al testo recitato, tipicamente contraddistinto da deittici ed enunciazioni performative. Le didascalie, che «costituiscono l'immanenza dello spettacolo in seno al testo»²⁰, guidano la *messinscena mentale*

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 21.

¹⁹ Cesare Segre, *La comunicazione teatrale in Pirandello*, in Id., *Intreccio di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 51.

²⁰ Id., *Semiotica e teatro*, cit., p. 9.

individuale al momento della lettura e sono un mezzo per influire sulla realizzazione scenica da parte del regista, di attori, scenografi, costumisti e tecnici, che formano la *pluralità autoriale della rappresentazione*. Non a caso, con la progressiva pratica del teatro, Pirandello elabora didascalie sempre più precise sia per aumentare l'efficacia spettacolare sia per cercare di controllare quanto i diversi co-autori della rappresentazione fanno della sua opera letteraria²¹. Emblematico è, per esempio, il fatto che nell'edizione riveduta del 1925 di *Così è (se vi pare)* Pirandello non solo aggiunga 92 didascalie nuove, ma intervenga precisando il contenuto di quelle già esistenti e, soprattutto, trasponga (come aveva già fatto nell'edizione di *Sei personaggi* del 1923) tutti i verbi delle didascalie dal presente descrittivo al futuro conferendo loro, come sottolinea Paolo Puppa, il valore di «indicazioni quindi prescrittive in funzione dello spettacolo»²².

Nella lettera citata, Marco Praga sottolinea poi un altro elemento specifico del teatro: la *compresenza spazio-temporale* di spettatori e attori che rende la *comunicazione meno unidirezionale*, in quanto offre al pubblico la possibilità di esprimere immediatamente il proprio gradimento o dissenso. Tramite colpi di tosse e rumorini vari esso può esprimere la propria noia, con fischi e urla l'irrisione, il disorientamento e la disapprovazione. E tutti sappiamo quale pandemonio sia scoppiato alla fine della prima messinscena di *Sei personaggi in cerca d'autore* al Teatro Valle a Roma il 9 maggio 1921 con il lancio di monetine e le urla «Manicomio» da parte degli spettatori. Viceversa, il pubblico può esprimere il proprio apprezzamento con l'applauso e le chiamate, quest'ultime all'epoca previste alla fine di ogni atto e possibili anche a scena aperta. Perché sta al pubblico decretare, alla fine della rappresentazione, il successo dell'opera e della messinscena. Ed è per questo che il testo teatrale richiede un esito forte (un *coup de théâtre* finale) che

²¹ Cfr. Roberto Salsano, *La didascalia drammaturgica tra scrittura letteraria e scrittura scenica*, in Id., *Pirandello, scrittura e alterità*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 13-77; Carlo Titomanlio, *La didascalia rivelatrice di Luigi Pirandello*, in Id., *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 92-119; Ilaria Mingioni, *A parte: per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, Società Editrice Romana, 2013, pp. 105-109.

²² Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare), Il giuoco delle parti, Come tu mi vuoi*, Introduzione di Nino Borsellino, Prefazione e note di Paolo Puppa, Milano, Garzanti, «Grandi libri», 1993, p. 3 n. I dati quantitativi sono tratti da Alessandro d'Amico, in MN I, p. 984.

susciti, appunto, la reazione (positiva) del pubblico²³. Da questo decreto dipende, infatti, direttamente l'impresa teatrale, il sostentamento della compagnia teatrale che, diversamente dall'editore, deve poter contare sul successo e sulle entrate degli spettatori paganti, soprattutto all'epoca quando in Italia non v'erano ancora teatri stabili né compagnie sovvenzionate dallo Stato; e il ritiro dal cartellone di *Se non così* dopo due sole recite rientra in questa logica imprenditoriale di Praga in qualità di direttore di compagnia. Le *condizioni pratiche* di una compagnia incidono inoltre sulla possibilità di portare in scena o meno una determinata opera. Ad esse si richiama Ruggero Ruggeri, quando il 14 aprile 1917 a malincuore rifiuta di allestire *Così è (se vi pare)*: «mi vedo costretto a rinunciare al grande piacere che mi ripromettevo di essere interprete di un lavoro che porta il Suo nome», dato che «la mia Compagnia è del tutto inadatta alla sua commedia» per la mancanza di attori capaci d'interpretare i diversi ruoli in «una interpretazione *complessiva* di prim'ordine» (MN I, p. 421). La fruttuosa collaborazione tra Pirandello e l'attore che aveva fatto trionfare *La figlia di Jorio* di d'Annunzio inizierà due mesi dopo, quando Ruggeri accetterà di rappresentare *Il piacere dell'onestà*; questo è il primo di una serie di drammi concepiti dall'autore espressamente in funzione delle straordinarie doti teatrali dell'attore, che contribuirà in modo decisivo a far apprezzare il teatro pirandelliano a un vasto pubblico.

Vediamo ora a quali mezzi offerti dalla comunicazione teatrale Pirandello ricorre per supplire al venir meno della mediazione narrativa (ai giudizi, alle descrizioni, alla focalizzazione interna con esplicitazione dei pensieri dei personaggi) e per potenziare la trasmissione della propria concezione del mondo e come vada elaborando una propria estetica teatrale.

Esplicitazione dei contenuti filosofici e depotenziamento umoristico del portavoce autoriale

²³ Sul particolare ruolo svolto dal finale nel teatro si vedano i contributi di Marinella Cantelmo, *Nevralgie della fine. La narrazione va in scena* e di Roberto Alonge, *I finali perturbanti dei registi pirandelliani* nel volume monografico della rivista «Pirandelliana», dedicato al tema della *Fine (ma forse no)*, a cura di Dominique Budor, Paola Casella e Bart van den Bossche, 9 (2015), pp. 95-120.

Nella novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* del 1915²⁴ un narratore testimoniale alla prima persona, tipico per la narrazione pirandelliana, riporta lo sgomento angosciante della collettività, la quale non sa se sia pazza la mansueta signora Frola o sia pazzo l'arcigno signor Ponza, perché non riesce ad appurare se l'identità della donna rinchiusa in un appartamento discosto, ovvero sia la figlia della signora Frola e quindi la prima moglie del signor Ponza oppure la sua seconda moglie, sposata dopo la morte della figlia della signora Frola. L'*incipit* è contraddistinto dalla caratteristica verve del narratore arringatore che interpella direttamente i destinatari:

Ma insomma, ve lo figurate? C'è da ammattire sul serio tutti quanti a non poter sapere chi tra i due sia il pazzo, se questa signora Frola o questo signor Ponza, suo genero. Cose che càpitano soltanto a Valdana, città disgraziata, calamita di tutti i forestieri eccentrici!

Pazza lei o pazzo lui; non c'è via di mezzo: uno dei due dev'esser pazzo per forza. Perché si tratta niente meno che di questo... Ma no, è meglio esporre prima con ordine.²⁵

Nella prima edizione, il narratore terminava il recupero lineare degli antefatti con la possibilità di risolvere il caso tramite ricerche anagrafiche, che però reputava lunghe e complesse a causa della guerra in corso, dato che la Signora Frola e il Signor Ponza avevano vissuto in precedenza a Durazzo in Albania²⁶.

²⁴ La novella fu pubblicata il 20-21 aprile 1915 sul «Giornale di Sicilia» (cfr. Paola Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle «Novelle per un anno»*. Saggi e bibliografia della critica, Ravenna, Longo, 1997, pp. 39-44 e 115-117), inserita dopo una revisione capillare nella raccolta *E domani, lunedì...* (Treves, 1917), ripubblicata dai curatori del volume XV *Una giornata* (uscito postumo nel 1937), ultimo della raccolta *Novelle per un anno* edita da Mondadori (cfr. NA III, pp. 772-781, 1443).

²⁵ Ivi, p. 772.

²⁶ Questo il testo del paragrafo precedente il terz'ultimo della versione definitiva: «Potrebbero alla fine far conoscere la verità i documenti, i registri dello stato civile: l'atto di decesso, se c'è, della prima moglie; l'atto del secondo matrimonio, se c'è. Forse qualcuno privatamente penserà a richiederli per uscire da questa angosciosa incertezza; ma devono venir da lontano, da Durazzo in Albania, dov'erano quattr'anni fa il signor Ponza e la signora Frola; e in questi momenti di torbidi internazionali...» (Paola Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana*, cit., p. 117).

Questa opzione di una risoluzione del caso basata su documenti oggettivi sarà lasciata cadere nella novella a partire dall'edizione del 1917 nella raccolta *E domani, lunedì...*, cassando il passo. Sarà invece sviluppata nel dramma come filone di accertamento parallelo a quello dei successivi interrogati in casa Agazzi, contribuendo al crescendo della tensione e producendo una prima delusione in apertura al terzo atto, perché «i dati di fatto» racimolati dal commissario Centuri si riducono a poche testimonianze inconsistenti, dato che ora i protagonisti provengono dalla Marsica, da un paese completamente distrutto dal terremoto del 1915 che ha provocato un altissimo numero di morti. Pirandello sfrutta così le potenzialità drammaturgiche del motivo lasciato cadere nella novella, giustificando ora il fallimento della risoluzione scienziata tramite una catastrofe naturale, in modo da eliminare ogni riferimento bellico che avrebbe potuto generare nel pubblico in sala reazioni dolorose o controverse e distogliere l'attenzione dall'azione in corso²⁷.

La struttura della novella è a cornice in quanto, dopo l'esposizione analettica dei fatti, l'*explicit* ritorna sul quesito irrisolvibile a partire dal comportamento ambiguamente acquiescente dei due protagonisti.

Certo è questo, a ogni modo: che dimostrano tutt'e due, l'uno per l'altra, un meraviglioso spirito di sacrificio, commoventissimo; e che ciascuno ha per la presunta pazzia dell'altro la considerazione più squisitamente pietosa. Ragionano tutt'e due a meraviglia; tanto che a Valdana non sarebbe mai venuto in mente a nessuno di dire che l'uno dei due era pazzo, se non l'avessero detto loro: il signor Ponza della signora Frola, e la signora Frola del signor Ponza.

La signora Frola va spesso a trovare il genero alla Prefettura per aver da lui qualche consiglio, o lo aspetta all'uscita per farsi accompagnare in qualche compera: e spessissimo, dal canto suo, nelle ore libere e ogni sera il signor Ponza va a trovare la signora Frola nel quartierino mobigliato; e ogni qual volta per caso l'uno s'imbatta nell'altra per via, subito con la massima cordialità si mettono insieme; egli le dà la destra e, se stanca, le porge il

²⁷ Il sofferto rapporto di Pirandello con la prima guerra mondiale e le tematizzazioni nelle opere creative sono state nuovamente messe in luce da Riccardo Castellana che ha scoperto una novella di Pirandello intitolata *Alla salute!*, pubblicata sul giornale interventista «L'Idea nazionale» il 28 febbraio 1917, finora sconosciuta (Riccardo Castellana, *Una novella per l'anno della guerra: Alla salute! (1917) di Luigi Pirandello*, in «Giornale storico della letteratura italiana», v. 197, n. 660, 2020, pp. 580-593).

braccio, e vanno così, insieme, tra il dispetto aggrondato e lo stupore e la costernazione della gente che li studia, li squadra, li spia e, niente!, non riesce ancora in nessun modo a comprendere quale sia il pazzo dei due, dove sia il fantasma, dove la realtà.²⁸

Il *focus* tematico della novella resta così sull'insoddisfatta curiosità della collettività paesana, senza che il narratore approfondisca le implicazioni filosofiche della vicenda.

Nel dramma *Così è (se vi pare)* del 1917²⁹ la struttura è invece lineare, in ragione della continuità temporale del teatro che presenta mimeticamente le azioni in un *presente progrediente*, la cui durata è interrotta solo dai tradizionali salti temporali durante gli intervalli. Il *setting* del dramma è quello inquisitorio e persecutorio della «stanza della tortura», che secondo

²⁸ In NA III, p. 781.

²⁹ Il dramma è messo in scena da Virgilio Talli il 18 giugno 1917 al Teatro Olympia di Milano. Una prima stampa nella rivista «Nuova Antologia» del gennaio del 1918 è caratterizzata da un dialogare particolarmente frammentato, «con ampie e frequenti zone di silenzio, di implicito e di reticenze», mentre nell'edizione Treves – all'interno della prima collezione delle «Maschere nude» sempre del 1918 – l'autore già «tende a riassorbire la funzione ritmica» dei numerosi puntini di sospensione (Valentina Gallo, *Nota filologica [a Così è (se vi pare)]*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, V, a cura di Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo, Milano, Mondadori, «Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello», 2021, pp. 112-114). La revisione del 1925 per l'edizione Bemporad risulta capillare, pur lasciando inalterato l'intreccio, d'Amico osserva che «quasi ogni battuta ha subito ritocchi» (*Notizia [su «Così è (se vi pare)»]*, in MN I, p. 431). Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo, curatrici del dramma per l'«Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello» hanno appurato, visionando le bozze di stampa dell'edizione Mondadori del 1935, che tutti gli interventi sono di mano di Stefano Pirandello oppure di Angelo Sodini, senza traccia diretta dell'autore. Il figlio e il lettore della casa editrice Mondadori correggono alcuni errori presenti nell'edizione del 1925, mentre non colgono due errori evidenti (un *saut du même au même* e un'interpolazione) né diversi altri errori di grafia e interpunzione dovuti al tipografo, introducono poi alcune lezioni adiafore. Stando così le cose, le curatrici hanno scelto di «editare criticamente il testo Bemporad 1925, non potendosi più ritenere quello Mondadori 1935 espressione della volontà di un autore del tutto assente» (Beatrice Alfonzetti, *Premessa*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, V, cit., p. X). Le mie citazioni di *Così è (se vi pare)* si rifanno alla lezione del 1925 con rinvio all'edizione dei «Meridiani» (MN I), perché la segnalazione in apice delle varianti rispetto al testo editato rende possibile ricostruire nella loro interezza i diversi strati testuali e quindi un esame sistemico delle singole versioni e non solo delle varianti isolate; nella nuova edizione nazionale le varianti genetiche ed evolutive sono riportate in modo compatto in un capitolo a sé (Valentina Gallo, *Varianti [a Così è (se vi pare)]*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, V, cit., pp. 137-184).

Giovanni Macchia è paradigmatico del teatro pirandelliano³⁰. Nel salotto e nello studio della famiglia Agazzi si radunano nel corso dei tre atti sempre più cittadini che vogliono soddisfare la propria curiosità, sottoponendo a reiterate interrogazioni la signora Frola e il signor Ponza. Il personaggio Lamberto Laudisi riveste una specie di funzione narratoriale, in quanto commenta sarcasticamente la vicenda ed enuncia la concezione filosofica dell'autore. Egli esplicita a più riprese come la realtà sia inevitabilmente percepita in modo soggettivo. E lo fa in modo didascalico già nella seconda scena del primo atto quando dice:

Che possiamo noi realmente sapere degli altri? chi sono... come sono... ciò che fanno... perché lo fanno...

[...] È sicura anche lei di toccarmi come mi vede? Non può dubitare di lei. – Ma per carità, non dica a suo marito, né a mia sorella, né a mia nipote, né alla signora qua [...] come mi vede, perché tutt'e quattro altrimenti le diranno che s'inganna, mentre lei non s'inganna affatto! Perché io sono realmente come mi vede lei! – Ma ciò non toglie che io sia anche realmente come mi vede suo marito, mia sorella, mia nipote e la signora qua, che anche loro non si ingannano affatto!³¹

Per affermazioni come queste la “parabola in tre atti” è ritenuta dai critici una «sorta di manifesto del relativismo gnoseologico pirandelliano», dove sono messe in discussione «sia la categoria di identità, sia quella di verità»³². Laudisi si diverte a dimostrare l'inconsistenza dei giudizi in una serie di scenette, in cui mette alla prova diversi personaggi (la signora Cini e la signora Nenni in II 4, la nipote Dina in II 6 e il commissario Centuri in III 1). Parodiando il dialogo maieutico socratico, Laudisi pone loro una sfilza di domande che portano i personaggi a mutare l'opinione nel giro di poche battute, di modo che essi si trovano forzati ad ammettere l'inconsistenza di quanto ritengono essere la verità.

Il personaggio di Laudisi costituisce una novità per il teatro non solo di Pirandello, poiché rappresenta – come ha rilevato Paolo Puppa – «il primo dei loici ragionatori che non vivono dentro l'intreccio, ma si limitano a

³⁰ Giovanni Macchia, *Pirandello o La stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

³¹ *Così è (se vi pare)*, I 2, in MN I, pp. 442 e 444-445.

³² Romano Luperini, *Pirandello*, cit., p. 94.

guardare gli altri vivere, l'inauguratore dei soggetti epici»³³. Particolare è che questo *raisonneur* autoriale sia *umoristicamente depotenziato*: il personaggio è, sì, portavoce del pensiero autoriale, al contempo però è oggetto di scherno da parte degli altri e il suo comportamento appare ridicolo. Dina, la figlia del consigliere Agazzi, lo chiama sistematicamente «zietto» (con 10 occorrenze in totale, di cui 5 nella scena d'apertura in modo da marchiare il personaggio): il diminutivo vezzeggiativo ha l'effetto di sminuire l'autorità dello zio loico. La *connotazione valoriale* di un personaggio attraverso la parola altrui è un mezzo drammaturgico classico per guidare le simpatie e il giudizio del pubblico, compensando così l'assenza a teatro della mediazione narrativa. Anche alcuni comportamenti del personaggio stesso lo fanno apparire risibile, contrastando la sua postura di detentore del sapere. Così nella seconda scena del secondo atto, quando la signora Sirelli si rifiuta di dargli la mano in segno di disapprovazione, Laudisi si autosaluta con provocatoria e comica ostentazione:

AGAZZI Non gli date retta, santo Dio! Andate, andate. Non c'è tempo da perdere!
 SIGNORA SIRELLI Andiamo, sì, andiamo. Io neanche lo saluto!
 LAUDISI Ecco, mi saluto per lei, signora!
Si stringerà una mano con l'altra.
 Buona fortuna!³⁴

Comico risulta pure il monologo con la propria immagine riflessa allo specchio nella scena successiva, in cui chiede puntando il dito alla propria effigie se sia pazzo lui o lei:

LAUDISI (*Andrà un po' in giro per lo studio, sogghignando tra sé e tentennando il capo; poi si fermerà davanti al grande specchio su la mensola del camino, guarderà la propria immagine e parlerà con essa*) Oh, eccoti qua!
La saluterà con due dita; strizzando furbescamente un occhio, e sghignerà.
 Eh caro! – Chi è il pazzo di noi due?

³³ Paolo Puppa, *Prefazione*, in Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare), Il giuoco delle parti, Come tu mi vuoi*, cit., p. LXI.

³⁴ *Così è (se vi pare)*, Il 2, in MN I, p. 472.

Alzerà una mano con l'indice appuntato contro la sua immagine che, a sua volta, appunterà l'indice contro di lui. Sghignerà ancora, poi:

Eh, lo so: io dico: «tu», e tu col dito indichi me. – Va' là, che così a tu per tu, ci conosciamo bene noi due! – Il guajo è che, come ti vedo io, non ti vedono gli altri! E allora, caro mio, che diventi tu? Dico per me che, qua di fronte a te, mi vedo e mi tocco – tu, – per come ti vedono gli altri – che diventi? – Un fantasma, caro, un fantasma! – Eppure, vedi questi pazzi? Senza badare al fantasma che portano con sé, in se stessi, vanno correndo, pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui! E credono che sia una cosa diversa.

Il cameriere, entrato, resterà sbalordito a sentir le ultime parole del Laudisi allo specchio. Poi chiamerà:

CAMERIERE Signor Lamberto.

LAUDISI Eh?³⁵

Se il monologo è impostato in modo scherzoso dal sogghignante Laudisi con tanto di comica *mise en abyme* del quesito filosofico di fondo³⁶, la reazione di sconcerto del cameriere, fissata nella didascalia, sottolinea per il pubblico quanto tale comportamento sia in realtà stravagante e finanche mattoide,

³⁵ Ivi, II 3, in MN I, pp. 472-473.

³⁶ Merita di essere segnalata un'altra *mise en abyme*, questa concernente la vicenda centrale. Nel secondo atto la signora Frola, fatta accomodare in salotto, suona al pianoforte l'aria *Nina pazza per amore* di Paisiello che soleva suonare sua figlia (cfr. MN I, p. 885). Nella trama della commedia per musica, l'aria è cantata da Nina impazzita di dolore in attesa dell'amante Lindoro, ritenuto morto a causa delle gravi ferite riportate in duello. Quando finalmente guarito lui si ripresenta a lei, Nina non lo riconosce e Lindoro deve farsi passare per un amico dell'amante. L'amorevole gentilezza di lui induce Nina ad innamorarsi del presunto amico, ma poi, rinsavendo progressivamente, la donna riconosce nell'uomo l'amato Lindoro e i due si sposano per la felicità di tutti. Evidente è l'analogia tra questo intreccio e la versione fornita dalla signora Frola nella sesta scena del primo atto, salvo che in questo caso ad essere impazzita non è la donna per malinconia dell'amato, ma l'uomo per morbosa possessività della moglie. Eventualmente la reazione di Agazzi, quando si volta «a guardare verso il salotto, urtato dal suono del pianoforte» ed esclama «Ma questa musica! Giusto ora!», oltre ad essere ricondotta all'inopportunità di suonare il pianoforte mentre sta per interrogare il signor Ponza, potrebbe pure indicare che Agazzi riconosce l'aria molto celebre all'epoca e che, memore della trama dell'opera per musica, la giudica particolarmente inappropriata al contesto. Ad ogni modo è significativo che Pirandello rispetto all'intertesto operistico elimina il lieto fine e raddoppia il motivo della pazzia per amore e del suo assecondamento pietoso da parte dei famigliari, operando un radicale riorientamento tematico: non la celebrazione dell'amore che trionfa contro tutte le avversità sta al centro della "parabola", ma l'impossibilità di distinguere tra chi sia pazzo e chi savio e di conoscere la verità.

incompatibile con la pretesa del personaggio di essere più assennato degli altri. Comico è poi il modo in cui Laudisi nella scena successiva accoglie la signora Cini e la signora Nenni:

SIGNORA CINI Permesso?

LAUDISI Avanti, avanti, signora.

SIGNORA CINI M'hanno detto che la signora non c'è. Io avevo portato con me la mia amica signora Nenni,

la presenterà: è una vecchia più goffa e smorfiosa di lei, piena anch'essa di cupida curiosità, ma guardinga, sgomenta:

che aveva tanto desiderio di conoscere la signora –

LAUDISI (*subito*) – Frola? –

SIGNORA CINI – no no: sua sorella!

LAUDISI Oh, verrà, sarà qui tra poco. Anche la signora Frola. S'accomodino, prego.

Le inviterà a sedere sul divanetto: poi introducendosi graziosamente a sedere tra loro due:

Permettono? Ci si può mettere seduti bene tutti e tre. C'è anche di là la Signora Sirelli.³⁷

La domanda di Laudisi smaschera comicamente l'eccessiva curiosità delle due donne, tale da farle contravvenire alla norma sociale dell'ospitalità, visto che la signora Cini si introduce nella casa della famiglia Agazzi senza invito portando con sé una persona sconosciuta, desiderosa non di conoscere la padrona di casa, bensì di vedere la signora Frola. Subito dopo è, però, Laudisi stesso ad assumere un comportamento altamente ridicolo, contrario alle norme sociali, quando si pigia tra le due donne sul divano troppo stretto. E rileviamo – *en passant* – che le didascalie esplicite pirandelliane non sono per nulla neutramente descrittive, bensì sono uno strumento per connotare i personaggi in modo irridente (come qui con l'alterato «divanetto» e l'avverbio «graziosamente») o patetico, e costituiscono quindi un surrogato del tipico narratore umoristico pirandelliano.

Questo esporre al ridicolo i personaggi portavoce della propria visione del mondo è una costante nell'opera di Pirandello. Esempio è il caso di Anselmo Paleari: l'enunciatore della celebre teoria del lanterino è presentato

³⁷ Così è (*se vi pare*), II 4, in MN I, p. 474.

nel *Fu Mattia Pascal* come «un vecchio su i sessant'anni [...], in mutande di tela, coi piedi scalzi entro un pajo di ciabatte rocciose, nudo il torso roseo, ciccioso, senza un pelo, le mani insaponate e con un fervido turbante di spuma in capo»³⁸. Un personaggio che compare in questo modo appare decisamente ridicolo agli occhi di chi legge, non certo un pensatore autorevole. Analogo depotenziamento umoristico lo subisce anche il protagonista *raisonneur* del *Giuoco delle parti*. All'inizio del secondo atto Leone Gala, «con berretto da cuoco e grembiule, è intento a sbattere con un mestolino di legno un uovo in una ciotola»³⁹. Che il berretto da cuoco sia attributo ridicolizzante, lo mostra la reazione del primo attore in apertura a *Sei personaggi* al momento di provare questa scena, chiedendo al capocomico: «Ma scusi, mi devo mettere proprio il berretto da cuoco in capo?» (MN II, 676). Nell'ultimo atto del *Giuoco delle parti*, «Leone si presenta, placidissimo, ancora un po' insonnolito, in pijama e pantofole» (MN II, p. 200), quando Guido Venanzi molto agitato lo sveglia per scortarlo al duello. A questo momento del dramma tale apparizione risulta sorprendente, in realtà visualizza, in anticipo rispetto al dialogo, come Gala non abbia alcuna intenzione di partecipare al duello. Ma il fatto che Gala fino alla fine sia sempre in pigiama e pantofole conferisce un che di ridicolo alla rabbia con cui investe la moglie Silia e anche al silenzioso immobilismo con cui accoglie la notizia della morte di Venanzi. La caratterizzazione umoristica dei personaggi dediti all'atarassia, dell'«uomo solo» fuori o contro la società, tipico per il teatro di Pirandello, come ha indicato Roberto Alonge⁴⁰, rende tali personaggi «protagonisti aneroici»⁴¹, veri emblemi del modernismo novecentesco, dove l'eroe romantico e il superuomo dannunziano sono rimpiazzati dalla figura dell'inetto, protagonista delle opere di Kafka, Musil, Virginia Woolf, Joyce, Thomas Mann, Svevo, ecc.

³⁸ Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, I, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1973, p. 431.

³⁹ Luigi Pirandello, *Maschere nude*, II, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1993, p. 166 (abbreviato in seguito con MN II).

⁴⁰ Cfr. da ultimo Roberto Alonge, *Uomini soli, infantili, crudeli*, in Id., *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Torino, Utet Università, 2018, pp. 47-68.

⁴¹ L'espressione è tratta dal commento di Lucio Lugnani alla novella *La Signora Frola e il Signor Ponza suo genero* (Luigi Pirandello, *Tutte le novelle*, cit., p. 1204).

La *sistematica ridicolizzazione dei portavoce autoriali* da una parte trasferisce nell'invenzione letteraria l'atteggiamento umoristico che Pirandello assume anche nei suoi stessi confronti, come attestato dagli epistolari; dall'altra parte corrisponde a un'*elevazione a potenza dell'umorismo* e comporta un'amara irrisione dello stesso relativismo gnoseologico che costituisce il fondamento della poetica umoristica pirandelliana. Dal punto di vista della ricezione, i personaggi sottoposti a questo tipo di caratterizzazione perdono di credibilità agli occhi di chi legge o guarda, inducendo a diffidare delle teorie da loro espone. Ciò crea un certo sconcerto in lettori e pubblico, perché le trame, in cui è sedimentata la visione autoriale, *de facto* convalidano il contenuto delle riflessioni filosoficheggianti dei personaggi. Quello che mi preme sottolineare è che, connotando in modo umoristico anche gli stessi protagonisti portavoce dell'autore, attribuendo loro azioni ridicole o finanche omicide (come è il caso di Enrico IV e, indirettamente, di Leone Gala), Pirandello sottrae al pubblico ogni possibilità di identificarsi con un personaggio pienamente positivo e di farne proprio il modo di pensare. L'effetto di tale disorientamento è tanto più forte a teatro, appunto perché la fruizione è immediata: non solo manca – come detto – una mediazione valutativa narrativa, ma i personaggi in scena sono di carne ed ossa e agiscono nello spazio-tempo che il pubblico deve capire e interpretare in diretta.

Provocazione del pubblico

Negli anni della guerra e del contatto diretto con la scena, Pirandello acquisisce consapevolezza della straordinaria potenza dissacrante del teatro e questa lo affascina. Quando il rodato direttore di compagnia Virgilio Talli esprime delle riserve su *Così è (se vi pare)* per l'effetto che «la nessuna convenzionalità del procedimento» può produrre sul pubblico (MN I, p. 422), l'autore lo rassicura:

Il pubblico? Eh, io, dal canto mio, illustre commendatore, l'ho abituato ad aspettarsene da me d'ogni colore. Gli sono andato sempre con le dita negli occhi; ed esso lo sa. È il mio gusto, il mio piacere. Tutta la mia opera è sempre

stata così, e sarà così: una sfida alle opinioni e soprattutto alla sua quieta morale... o immorale. Mi passerà per buona anche questa, vedrà. Ne avrà stizza, si roderà, ma non potrà fare a meno di sentirsi incatenato dall'interesse per ciò che la parabola significa.⁴²

Entrambi sono consapevoli dello scarto che l'opera rappresenta rispetto alla commedia borghese coeva per il suo *focus* filosofico, per la situazione statica con la tensione drammaturgica tutta incentrata su un enigma che, oltretutto, alla fine è lasciato irrisolto⁴³. Ed entrambi hanno ragione nelle loro valutazioni pur divergenti. Se la "parabola in tre atti" non ottiene un successo da cassetta come il contemporaneo meno inquietante *Il piacere dell'onestà*⁴⁴, l'effetto sul pubblico è nondimeno dirompente. Lo testimonia la lettera di Pirandello, che ha assistito alla prima al Teatro Olympia, quando scrive alla sorella Lina:

È stato veramente un grande successo, non dico di applausi, ma per lo sconcerto e l'intontimento e l'esasperazione e lo sgomento diabolicamente cagionati nel pubblico. Quanto ci ho goduto!⁴⁵

⁴² Lettera del maggio 1917, in MN I pp. 423-424. Anche in questo caso Pirandello è un eccellente promotore delle proprie opere (per un esame innovativo del complesso rapporto tra la realtà esistenziale, immagine pubblica e creazione letteraria si veda Dominique Budor, *Scrivere ovvero nascere a sé stesso. Saggio su Luigi Pirandello*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2022). Nella lettera al figlio Stefano del 3 aprile la consapevolezza del *gestus* rivoluzionario è ancora accompagnata dall'incertezza sull'esito: «È certo d'una originalità, che grida. Non so che esito potrà avere, per l'audacia straordinaria della situazione» (MN I, p. 421), mentre in quella successiva del 18 aprile, quando la redazione del dramma è ormai ultimata, i toni si fanno già più fiduciosi: «È una gran diavoleria, che potrà avere veramente un grande successo» (*ibid.*).

⁴³ Beatrice Alfonzetti parla in proposito di «Il salto, anzi il doppio salto mortale, [che] si compie con poche cose ma buone: il titolo, la classificazione della commedia come una "parabola", l'inserimento di un nuovo personaggio bifronte con il nome di Laudisi e, soprattutto, il finale basato sull'enigma» (*Introduzione*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, V, cit., pp. 4-5).

⁴⁴ Nei primi dodici mesi *Così è (se vi pare)* è in cartellone 15 volte, contro ben 33 rappresentazioni nel medesimo arco di tempo di *La ragione degli altri* (cfr. MN I, pp. 426-430).

⁴⁵ Lettera a Lina e Calogero di Castro, 23 giugno 1917, in MN I, p. 426.

Gigi Livio e Claudio Vicentini hanno da tempo messo in luce come Pirandello s'avvalga delle potenzialità teatrali con un gesto avanguardistico, vicino per certi versi al futurismo e al dadaismo⁴⁶. Quello che l'autore ricerca è un effetto provocatorio, capace di smontare gli schemi mentali del pubblico e di sconvolgere pure l'abituale fruizione dello spettacolo teatrale, basata su una conclusione rassicurante che, secondo tradizione, riafferma i valori, le certezze e le strutture della società.

Uno dei mezzi drammaturgici a disposizione per gestire le reazioni del pubblico, cui Pirandello ricorre spesso, è quello di mettere alcuni personaggi in scena in un'analoga situazione di fruizione a quella del pubblico in sala. Per assicurare la ricezione voluta, l'autore crea insomma un *pubblico interno al dramma* che articola la sorpresa, lo sbigottimento, l'incredulità, la difficoltà di capire a partire dagli usuali *frames* mentali: un pubblico interno all'azione che reagisce in modo analogo al modo previsto per il pubblico in platea. Tale meccanismo è attivato dal *setting* inquisitorio di *Così è (se vi pare)*, con un numero sempre maggiore di cittadini curiosi che si intrufola nell'appartamento del Consigliere Agazzi per assistere all'interrogatorio dei due personaggi-imputati, cui assiste pure il pubblico in sala. La parallelizzazione tra le attese dei cittadini e quella del pubblico è implicita, per esempio, nella richiesta formulata da Laudisi al commissario Centuri, incaricato di appurare la situazione anagrafica della moglie del signor Ponza:

LAUDISI [...] Strappi questo foglio d'informazioni che non dicono nulla; e qua, sull'altro mezzo, scriva qualche informazione precisa e sicura.

CENTURI (*stupito*) Io? Come? Che informazione?

LAUDISI Una qualunque, a suo piacere! A nome di questi due compaesani che si son potuti rintracciare. – Per il bene di tutti! Per ridare la tranquillità a tutto il paese! Vogliono una verità, non importa quale; pur che sia di fatto, categorica? E lei la dia!⁴⁷

Il pronome plurale «tutti» assume in questo contesto una valenza che suggestivamente ingloba pure gli spettatori. Tramite l'ultima battuta del

⁴⁶ Gigi Livio, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e il pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976 e Claudio Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, cit.

⁴⁷ *Così è (se vi pare)*, III 1, in MN I, p. 488.

personaggio (ecco la *double énonciation théâtrale* in atto) Pirandello articola, infatti, provocatoriamente proprio quell'attesa del pubblico borghese cui con il suo teatro va contro. È il desiderio di una certezza solida e univoca, seppure priva di basi oggettive, che l'autore tramite Laudisi deride a più riprese nel dramma, platealmente alla fine di ogni atto. La presenza di un pubblico interno implica un *assetto metateatrale* più o meno pronunciato⁴⁸. E numerosi sono i termini metateatrali che occorrono nella "parabola". Vediamo innanzitutto quelli palesi: del confronto diretto tra i due protagonisti Laudisi dice «Ah, sarà una scena di quelle, ma di quelle!» (II 4, MNI I, p. 474), enfatizzando l'annuncio per mezzo della geminazione del pronome dimostrativo usato in modo ellittico a esaltare l'attesa⁴⁹, mentre il signor Ponza lo definisce a posteriori un «triste spettacolo» (II 9, MN I, p. 486). Come ha evidenziato Puppa, nell'edizione del 1925 l'organizzazione del «salotto come autentico palcoscenico»⁵⁰ è accentuata dalla nuova ingiunzione rivolta da Agazzi ai vari curiosi «Seduti, seduti. Bisogna star seduti» per ascoltare la Signora Frola alla sua prima comparsa (I 5; MNI, p. 449); ingiunzione ribadita alla lettera prima della sua seconda comparsa (I 6, MNI, p. 461) e solo leggermente variata «Sentiremo. Sedete, sedete. Bisogna stare seduti», quando compare il Signor Ponza (I 5; MN I, p. 456). Alte sono le occorrenze dei verbi *sentire* e *vedere* riferite alle testimonianze dei protagonisti: i due verbi si trovano uniti in questa battuta emblematica di Laudisi, pure aggiunta nel 1925: «Ma poi, tutti e due qua, uno di fronte all'altra; e nojaltri, attorno, a vedere e sentire. Un'idea grande!» (II 4, MN I p. 475)⁵¹. Questi verbi hanno un valore metateatrale, dato che designano le

⁴⁸ Sull'importanza del pubblico interno per la manipolazione dell'illusione e del pubblico in sala cfr. Paola Casella, «*Sei personaggi in cerca d'autore* come scardinamento del teatro attraverso il metateatro» di prossima pubblicazione in «*Sei personaggi in cerca d'autore*» - nuove prospettive critiche, *Atti del convegno di Zurigo (4-6 novembre 2021)*, a cura di Thomas Klinkert, Davide Luglio, Antonio Sichera, Michael Subialka, Oxford, Peter Lang, «Pirandello in un mondo globalizzato 4», di prossima pubblicazione.

⁴⁹ Leggermente diversa la prima edizione a stampa del 1918: «sarà una scena interessantissima» (II 4; MN I, p. 997).

⁵⁰ Nota a p. 15 in Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare), Il giuoco delle parti, Come tu mi vuoi*, cit.

⁵¹ Mancano i due verbi tipici della ricezione teatrale nella prima edizione molto più ellittica: «Ma poi, tutti qua. Un'idea grande!» (MN I, p. 997).

modalità di fruizione del pubblico che *sente e vede* quanto detto e agito in scena.

D'altronde lo stesso titolo del dramma *Così è (se vi pare)*, oltre a sintetizzare programmaticamente il relativismo pirandelliano, riveste anche una valenza metateatrale, che si manifesta in modo paradigmatico nelle ultime scene del secondo atto. Qui la peculiare ricezione del pubblico teatrale, basata sulla diretta esperienza sensoriale dell'azione scenica fisicamente presente, è combinata con l'automatismo per cui diamo credito a quanto vediamo davanti ai nostri occhi e sentiamo con le nostre orecchie, ritenendo che ciò corrisponda al vero. Pirandello esaspera la fallacia di tale meccanismo percettivo e gnoseologico, inducendo in errore il pubblico (in scena e in sala) mediante un sapiente *climax*. Nella penultima scena del secondo atto s'arriva al concitato confronto diretto tra la signora Frola e il signor Ponza e delle loro versioni divergenti. Lo scontro è portato avanti mediante ammiccamenti di complicità con il pubblico interno, atti d'«*infinita tenerezza*» e «*spaventosi singhiozzi*» da parte della signora Frola, mentre la «*violenza*» del signor Ponza si fa sempre più «*terribile*»⁵². Il loro comportamento suscita rispettivamente «*pietà*» per la donna e «*terrore*» per l'uomo: ovvero i due atteggiamenti patetici tipici del tragico, qui però suddivisi su due personaggi distinti in seguito a un chiaro giudizio etico. Il pubblico interno (metafora di quello esterno) dopo aver visto e udito i due, tenderà a dare ragione alla signora Frola e a ritenere pazzo il signor Ponza. Il tenore affettivo della scenata tra suocera e genero è fissato dalla didascalia che introduce la conclusione del secondo atto, mentre le altre didascalie prescrivono le reazioni del pubblico interno:

Resteranno tutti compresi di pietà e terrore, a mirare il signor Ponza. Ma subito, questi, appena uscita la suocera, cangiato, calmo, riprendendo la sua aria normale, dirà semplicemente:

PONZA: Chiedo scusa a lor signori di questo triste spettacolo che ho dovuto dar loro per rimediare al male che, senza volerlo, senza saperlo, con la loro pietà, fanno a questa infelice.

⁵² La revisione del 1925 comporta un'accentuazione del comportamento del signor Ponza, mediante le due nuove qualifiche «*terribile*» e «*terribilmente*» che accentuano l'effetto tragico del phobos, come ha rilevato Valentina Gallo (*Nota filologica*, cit., pp. 126-8).

AGAZZI (*sbalordito come tutti gli altri*) Ma come? Lei ha finto?

PONZA Per forza, signori! E non intendono che l'unico mezzo è questo, per tenerla nella sua illusione? che io le gridi così la verità, come se fosse una mia pazzia? – Mi perdonino, e mi permettano: bisogna che io corra ora da lei...

Via di fretta per l'uscio comune. Restano tutti, di nuovo, sbalorditi a guardarsi tra loro.

LAUDISI (*facendosi in mezzo*) Ed ecco, signori, scoperta la verità!

Scoppierà a ridere:

Ah! ah! ah! ah!

TELA⁵³

Il subitaneo recupero dell'autocontrollo da parte di Ponza e la rivelazione che il suo comportamento precedente era mera finzione (significativo l'uso del termine metateatrale «spettacolo»), lascia tutti sbalorditi. E la formula «come tutti gli altri» acquisisce di nuovo una valenza inglobante per l'effetto suggestivo e manipolativo della propagazione affettiva dal pubblico interno a quello in sala evocato sopra. Tramite le parole e l'atteggiamento del signor Ponza (e siamo di nuovo alla doppia enunciazione), Pirandello mette in dubbio lo statuto di quanto visto e udito: dimostra l'indistinguibilità tra veridicità e menzogna, tra pazzia vera e pazzia finta, tra realtà e finzione. In tale modo tematizza l'illusione di realtà che sta alla base del patto di fruizione teatrale. Il pubblico a teatro è consapevole che quanto vede è solo finzione eppure accetta di aderire all'illusione di realtà, perché soltanto in questo modo attraverso l'azione scenica gli è possibile non solo capire razionalmente l'agire umano, ma anche esperirne gli affetti, con tutti i processi di mobilitazione e soddisfazione del rimosso esaminati da Octave Mannoni⁵⁴.

Molto è stato scritto sul finale della “parabola” che lascia insoddisfatto il desiderio del pubblico di una risoluzione chiara e tranquillizzante. Si tratta di un finale forte come uno schiaffo, perché giunge alla fine di una sempre più incalzante serie di accertamenti (interrogatorio separato dei due protagonisti, loro confronto diretto, ricerca di documenti anagrafici e testimoni diretti nel luogo d'origine), effettuati secondo la concezione

⁵³ *Così è (se vi pare)*, II 9, in MN I, pp. 485-6 e 1001; in rilievo tramite lo spaziato le didascalie modificate o aggiunte nel 1925.

⁵⁴ Octave Mannoni, *L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire*, in Id., *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 161-183.

positivista di un reale solido, oggettivo e quindi accertabile: l'attesa dell'interrogatorio diretto della Signora Ponza è enorme, perché esso non può che essere risolutore in base al principio aristotelico di non contraddizione, secondo cui una cosa non può essere nello stesso tempo A e non-A. A ben guardare, la scena finale corrisponde a un *coup de théâtre* sotto diversi punti di vista. A livello di tensione drammatica, v'è un improvviso ribaltamento nel contrario: invece dell'accertamento della verità si ha un'incertezza definitiva. Tale ribaltamento ricalca il meccanismo della *peripezia* che qui, però, non introduce ad alcuna *catastrofe* risolutrice, fondamentale nella tragedia classica per la *catarsi*. Dal punto di vista affettivo, infatti, Pirandello toglie al pubblico ogni possibilità di pacificazione: non solo manca l'*happy end*, ma la «pietà» e il «terrore» suscitati dai protagonisti non sboccano in un ritorno alla normalità della vita sociale purificata dagli eccessi della *hybris*, ritorno usualmente tematizzato dal coro o incarnato da personaggi secondari che rivestono una funzione di guida per il pubblico in sala. Il diagramma emotivo finale di *Così è (se vi pare)* è chiaramente iscritto nelle didascalie:

IL PREFETTO (*commosso*) Ma noi vogliamo rispettare la pietà, signora. Vorremmo però che lei ci dicesse –
 SIGNORA PONZA (*con un parlare lento e spiccato*) – che cosa? la verità? è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola –
 TUTTI (*con un sospiro di soddisfazione*) – ah!
 SIGNORA PONZA (*subito c.s.*) – e la seconda moglie del signor Ponza –
 TUTTI (*stupiti e delusi, sommessamente*) – oh! E come?
 SIGNORA PONZA (*subito c.s.*) – sì; e per me nessuna! nessuna!⁵⁵

Niente liberazione emotiva, dunque, ma inappagamento e disorientamento che, in crescendo, vengono alla fine ulteriormente esacerbati dal commentatore epico:

LAUDISI Ed ecco, o signori, come parla la verità
Volgerà attorno uno sguardo di sfida derisoria.
 Siete contenti?
Scoppierà a ridere.
 Ah! ah! ah! ah!

⁵⁵ *Così è (se vi pare)*, III 9, in MN I, p. 509.

TELA⁵⁶

Ecco lo schiaffo al pubblico prodotto dalla doppia enunciazione e dalla comunicazione non verbale propri del teatro, l'irrisione provocatoria del desiderio, o finanche della necessità, di *agnizione* per poter ritornare al quieto vivere. Il ritorno alla normalità è ostacolato pure a livello cognitivo, perché l'ultimo scambio di battute dell'interrogatorio fa saltare, come anticipato, il fondamento stesso della logica classica:

IL PREFETTO Ah, no, per sé, lei, signora: sarà l'una o l'altra!
SIGNORA PONZA Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede.⁵⁷

In realtà, tramite l'asserzione della Signora Ponza, Pirandello opera uno slittamento dal piano ontico a quello accidentale della credenza: l'identità quale sostanza dell'essere individuale è annullata e soppiantata dall'identità sociale proteiforme, mutevole e indeterminabile, risultante dalle proiezioni di affetti e credenze altrui⁵⁸. Si tratta di un cambiamento di paradigma rivoluzionario, via dalla conoscenza assoluta di verità eterne verso una conoscenza sensibile, mentale e affettiva radicata nel contesto sociale. Nell'opera pirandelliana è iscritta una concezione complessa dell'essere umano e della conoscenza quanto mai attuale, oggi oggetto di studio della filosofia della mente, delle teorie della socializzazione e delle scienze cognitive.

Ma l'effetto eclatante della scena finale è dovuto pure a un altro aspetto: lo scarto improvviso dall'illusione di realtà, cui sono improntate tutte le scene precedenti, soppiantata dall'ostentazione della natura allegorica. Più che le parole, sono gli altri codici propri della rappresentazione teatrale a conferire

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ La signora Giulia/Lina Ponza di *Così è (se vi pare)* è l'antesignana passiva delle protagoniste dall'identità multipla delle commedie *Come prima, meglio di prima*, *La signora Morli uno e due* (entrambe del 1920) e dell'ignota di *Come tu mi vuoi* (del 1930, calcata sul caso Bruneri-Canella molto presente nei media in quel giro d'anni), tutte donne che però finiscono per rifiutare l'identità della morigerata moglie borghese; cfr. Franca Angelini, *La scena dell'attrice*, in Ead., *Serafino e la tigre*, cit., pp. 125-135; Roberto Alonge, *Madri, baldracche, amanti: la figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997.

alla Signora Ponza uno stato fantasmatico e allegorico: il costume («*in gramaglie, col volto nascosto da un fitto velo nero, impenetrabile*»), il portamento («*si farà avanti rigida*», «*volgendo il capo velato, quasi con austera solennità*», «*guarderà attraverso il velo, tutti, per un istante*») e la dizione («*dirà con solennità cupa*», «*con un parlare lento e staccato*»). Allo scombusso finale del pubblico contribuisce questa permutazione a livello di estetica, in quanto la fruizione usuale per le espressioni artistiche basate sulla verosimiglianza valida fino a questo punto risulta d'un tratto inadeguata per questo dramma che ora assume pienamente la natura di "parabola". Rispetto alla lunga tradizione letteraria e filosofica della verità come figura velata⁵⁹, l'innovazione di Pirandello consiste nel portare la figura allegorica sul palcoscenico conferendole la stessa corporeità attoriale degli altri personaggi: l'effetto è quello di sconvolgere ulteriormente i meccanismi epistemici del pubblico, cui è reso particolarmente difficile distinguere tra la simulazione (rapporto azione-realtà) e la finzione della rappresentazione (rapporto attori-personaggi, rapporto imitazione-azione)⁶⁰.

In sintesi, «lo sconcerto e l'intontimento e l'esasperazione e lo sgomento diabolicamente cagionati nel pubblico», registrati da Pirandello alla prima rappresentazione di *Così è (se vi pare)*, sono ottenuti, sì, mediante la trama paradossale e il contenuto filosofico in contrasto con il positivismo e l'idealismo allora dominanti. Decisivi risultano però «la strabiliante scienza tecnica, la consumata esperienza teatrale» elogiate da Antonio Gramsci⁶¹. Come visto, Pirandello ricorre ai classici procedimenti drammaturgici (la caratterizzazione tramite le parole altrui, l'uso del pubblico interno per influire su quello esterno, l'arco di tensione crescente, la peripezia finale) e sfrutta le peculiarità connaturate alla comunicazione teatrale: la doppia enunciazione e l'irriducibile plurivocità della mimesi per far esperire direttamente il soggettivismo gnoseologico, la pluralità dei codici spettacolari e la corporeità della finzione per rafforzare l'illusione di realtà e al contempo acuire la fallacia epistemica. Il depotenziamento umoristico del portavoce

⁵⁹ Tradizione letteraria e filosofica in parte rievocata da Beatrice Alfonzetti, *Introduzione*, cit., pp. 26-27.

⁶⁰ I termini sono ripresi da Cesare Segre, *Semiotica e teatro*, cit., p. 4.

⁶¹ Si tratta dei termini usati da Antonio Gramsci nella cronaca teatrale sul *Piacere dell'onestà*, pubblicata il 29 novembre 1917 sull'*Avanti!* (cit. in MNI, p. 542).

autoriale, il trapasso dalla verosimiglianza all'allegoria e la mancanza dell'agnizione e della catarsi finali non solo contravvengono alla prassi teatrale dell'epoca, ma sono mezzi estetici che impongono un diverso modo di fruire il teatro e di vedere il mondo.

Paola CASELLA

Università di Zurigo e di Neuchâtel

ABSTRACT ITALIANO. Il saggio mette in luce le implicazioni estetiche, semiologiche e ideologiche che comporta la trasposizione di novelle in opere teatrali, soffermandosi in particolare sulla *pièce* *Così è (se vi pare)*. Attraverso il gioco dei personaggi, l'uso delle didascalie e la figura del *raisonneur*, si osserva infine lo sconvolgimento operato da Pirandello nel finale della *pièce* in relazione soprattutto alla fruizione del pubblico.

RÉSUMÉ FRANÇAIS. L'article met en lumière les implications esthétiques, sémiologiques et idéologiques de la transposition des nouvelles en pièces de théâtre, en se concentrant notamment sur la pièce *Così è (se vi pare)*. Grâce au jeu des personnages, à l'usage des didascalies et à la figure du *raisonneur*, l'on étudie enfin le retournement opéré par Pirandello dans la scène finale de la pièce en ce qui a trait surtout à la réception du public.