

I *Sei personaggi* di Lavia, geniale regista-drammaturgo

Roberto Alonge

Ho sempre pensato (e talvolta l'ho anche scritto) che uno spettacolo di pregio conta come un saggio originale: l'uno e l'altro, in modi diversi, mirano al cuore del testo, ne svelano aspetti nuovi, al di là della monotona ripetizione dei *clichés* interpretativi. I *Sei personaggi* di Gabriele Lavia valgono il 90% della saggiistica dedicata al più celebre copione pirandelliano. Dico subito che l'allestimento non riserva molta attenzione alla compagnia degli attori e alle problematiche meta-teatrali. Sia gli attori che il Capocomico si caratterizzano per piccole *gags* che ne illustrano comicamente la fatuità e la cialtroneria. Il Capocomico si è posto in testa il cappello da cuoco, ma se ne è dimenticato, e rimprovera il Primo Attore perché non si è messo in capo il berretto medesimo. Quando poi il Capocomico spiega alla Prima Attrice che – nel ruolo della Silia del *Giuoco delle parti* – deve rappresentare *l'istinto cieco*, la donna chiede stoltamente: «Devo fare la cieca?». Il Padre, per parte sua, apostrofa spesso il Direttore di compagnia con il sintagma «Signor Capocomico», che non è presente nella scrittura pirandelliana e che suona come vagamente canzonatorio. Ma non importa discettare sulla liceità o meno di questo tipo di approccio. Più semplice prendere atto di cosa vi stia dietro, l'opzione di puntare l'obiettivo sui *personaggi*, sul *plot* che li stringe in un nodo drammatico.

La prima osservazione – da questo punto di vista – è che Lavia innova fortemente circa il personaggio della Madre, che la tradizione scenica vede generalmente come una donna di una certa età, quasi una vecchia, fuori da ogni ipotesi di aura seduttiva. E invece il regista sceglie un'attrice giovane e bella, Rosy Bonfiglio, e si guarda bene dal ricorrere al trucco per invecchiarla. Può sembrare una forzatura, ma non lo è affatto. A leggere con attenzione i *Sei personaggi* (e rimando a un mio studio recente, attualmente in corso di stampa, che – sia detto *en passant* – presenta una sovrapposizione sconcertante con lo spettacolo di Lavia, come se uno avesse copiato dall'altro...)¹

1. Cfr. R. Alonge, *Il teatro nel teatro come meccanismo di censura del cuore di tenebra*, in AA.VV.,

si scopre che la Madre può avere tranquillamente non più di quarant'anni, e dunque essere ancora nel pieno del suo fascino muliebre, nonostante i quattro figli avuti da due uomini diversi. Ma insolito risulta anche il figurino della Figliastro, per la quale Pirandello non prevede coloriture troppo forti, al di là dell'aria «spavalda, quasi impudente». La prostituzione sta nel passato della Figliastro, oppure nel suo futuro, ma non nel presente, non nel tempo in cui si svolge la vicenda dei sei personaggi. Nel presente la Figliastro è un membro di una comunità in lutto; i suoi eccessi risultano soltanto verbali. Invece il regista contrassegna la Figliastro con pennellate intense, estreme, che ne connotano la natura di donna perduta: guanti lunghi, un violento rosso sulle labbra, e soprattutto uno spacco centrale nell'abito, dall'inguine in giù, che consente all'attrice (solita a muoversi nello spazio quasi sempre correndo) di mettere continuamente in evidenza le calze nere rette dal reggicalze, mitico fantasma dell'immaginario erotico (maschile).

I *Sei personaggi* cominciano a svelarsi per quello che sono (fin qui occultato dal perbenismo ottuso della critica pirandelliana), una storiaccia di sesso, di sesso cattivo, dentro una sicula famiglia balorda, che cova nel proprio seno segreti vergognosi. Assai vistosa, prima di tutto, la voluttà più esplicita di sesso nel Padre di Lavia. In Pirandello è leggibile una avidità sensuale solo dialogica, la battuta (riferita peraltro dalla Figliastro) «E togliamolo, togliamolo via subito, allora, codesto vestitino!», che è brutale perché concerne un abito a lutto, per la morte recente del padre. Come dire che, per eliminare l'imbarazzo della giovane prostituta vestita a lutto, l'unica è di toglierle alle spicce il vestito, di denudarla immediatamente. Lavia attribuisce la battuta al Padre, e la moltiplica per tre, connotandola in una variegata e significativa dinamica gestuale. Per due volte il Padre va alle spalle della Figliastro e le sbottona il vestito dietro la schiena, per portare allo scoperto il bianco della sottoveste, e ogni volta la ragazza cerca di sottrarsi. È una interpolazione che il regista colloca prima della proposta di comprarle un cappellino, dei molti messi in bella vista da Madama Pace. Sulla terza ripresa vediamo invece il Padre accovacciarsi a terra, ai piedi della Figliastro seduta sulla greppina, come per volerle sfilare la lunga veste dalle estremità. In quanto alla cornice familiare, non è un caso che una forte coloritura dialettale accompagni i tre personaggi nevralgici dell'intreccio. Il Padre e la Figliastro si esprimono con una cadenza che in taluni passaggi importanti risulta di una sgargiante sonorità dialettale. E la Madre, in diversi punti strategici dello spettacolo, si apre – per un'altra felice invenzione registica – a una sorta di canto di lamentazione in stretto dialetto, a mo' di *Mater dolorosa* di terra siciliana.

Ma qual è il marcio che alligna nella sicula famigliaccia sghemba? L'incesto del

Pirandello e il teatro. Laboratorio su "Questa sera si recita a soggetto", Lussografica, Caltanissetta 2015. Sono gli atti di un convegno che si terrà ad Agrigento nei giorni 1-3 dicembre 2015, nell'annuale incontro pirandelliano, ma che vengono pubblicati sei mesi prima, per essere utilizzati dal pubblico di studenti liceali che frequentano solitamente gli originalissimi convegni del Centro nazionale studi pirandelliani, in una veste che non è di pubblico passivo, ma con propri contributi (*tesine* e interventi vari).

padre con la figlia, ovviamente, che diventa *figliastro* solo per un comprensibile meccanismo di autocensura da parte di Pirandello, come segnalato a suo tempo da Leonardo Sciascia. Gabriele Lavia ha un suo modo folgorante di svelarci il fondo nascosto dei *Sei personaggi*, ed è quello di far coincidere verità biologica e verità artistica, affidando la parte della Figliastro a Lucia Lavia, figlia di Gabriele nella vita reale e nella finzione scenica. Così folgorante da farmi percepire un lapsus pirandelliano di cui non mi ero mai accorto, nonostante quasi cinquant'anni di fedeltà critica al drammaturgo agrigentino: in un passo capitale il Padre osserva come la Figliastro si avvicini docile a Madama Pace: «Guardino: *mia figlia* l'ha riconosciuta e le si è subito accostata!». Il corsivo è mio, per evidenziare l'indicibile, la cosa che il Padre non dovrebbe dire, che si tratti cioè di *sua figlia*, e non già di una *sua figliastro*, visto che la ragazza, almeno per lo stato civile del *plot*, è figliastro, e non certo figlia². La gesticca reperita da Lavia traduce perfettamente questa dimensione privata, casalinga, dell'incesto padre-figlia. Il Padre – abbiamo visto – mette le mani sulla schiena della Figliastro o sui suoi piedi. L'incesto è, propriamente, dominio sul corpo della figlia, da parte del padre, cioè, appunto, *licenza di allungare le mani sulla figlia*. Non stupisce pertanto che una certa carica più esplicita di foia si intrecci poi (ma in modo perfettamente logico e giustificato) con un tratto di segno opposto, di tranquilla bonomia paterna. Lo snodo scabrosamente più intenso della trama, là dove la Figliastro racconta del suo braccio nudo, della vena pulsante che suscitava il suo ribrezzo (che è poi il punto che innesca l'appello drammatico alla madre, «Grida, grida, mamma! Grida, come hai gridato allora!», buono a impedire l'incesto, a bloccarlo nel momento della sua realizzazione), è risolto genialmente da Lavia in un quadretto di misurata (e quasi casta) tenerezza familiare: il Padre sta seduto sulla greppina e la figlia/figliastro gli si accoccola sulle gambe, in un fermo-immagine di grande affettuosità paterno-filiale. Abbiamo visto per tutto il tempo Lucia Lavia muoversi scosciata, esibendo l'icona dell'oscuro oggetto del desiderio, ma, arrivati al *clou*, l'attrice tiene pudicamente le ginocchia strette, e il Padre le circonda le gambe con un braccio, a ribadirne la chiusura. Come avesse in braccio una figlia, una bambina, così disegnando appunto un quadretto di serena innocenza. Qui è propriamente la felice novità fantastica di Lavia, che porta alla luce il palinsesto segreto dei *Sei personaggi*, la qualità tutta domestica di quella violenza, che non si perpetra nel retrobottega di Madama Pace, come sembrerebbe, bensì all'interno di un *mentale* spazio casalingo. Sicché la Madre non sopraggiunge *dall'esterno*, a gridare il suo «Bruto, bruto, è mia figlia! Non vedi che è mia figlia?», ma si insinua – per così dire – *dall'interno*, da dentro casa, si accosta strisciando sulle ginocchia alla greppina dove sono aggruppati padre e figlia, proprio come in una disgraziata famiglia incestuosa, in cui la madre può origliare, fuori della porta dove avviene l'incontro atroce fra incestatore e incestata. E quin-

2. Ahimè – devo ammetterlo –, Gabriele Lavia è lettore più penetrante anche di me (oltre che degli altri pirandellisti ottusi e perbenisti), come conferma ciò che dice in una conversazione raccolta da Maurizio Porro sul quotidiano online "Milanopost" del 4 febbraio 2015: «la figliastro è figlia in realtà, perché così il Padre la chiama nella famosa scena del camerino di Madama Pace».

di, giustamente, non c'è il grido della madre, ma la bocca spalancata della Bonfiglio, che non riesce a emettere la protesta, perché lo scandalo non può e non deve oltrepassare le mura della ipocrisia, e dunque viene represso, tramutandosi piuttosto in straziante pianto silenzioso.

Non esiste però solo l'incesto, nella nera casa maledetta dei *Sei personaggi*. Impastata oscenamente con esso, emerge la pulsione pedofila. Ho scritto che solo il giovane regista francese Emmanuel Demarcy aveva stabilito un pungente contatto fra incesto e pedofilia. Lavia è il secondo, ma il suo approccio è del tutto originale, e direi decisamente geniale. Demarcy metteva soprattutto in collegamento la Figliastro con la Bambina, interpretata come *doppio* della Figliastro³; Lavia, invece, connette direttamente la Figliastro diciottenne (che si prostituisce nel retrobottega di Madama Pace) con la Figliastro bambina (che il Padre andava ad adescare all'uscita dalla scuola), e lo fa con un'invenzione semplicissima: la Figliastro (al lato destro della scena: destra e sinistra sempre rispetto allo spettatore) racconta, rievoca il passato, e il Padre (al lato sinistro della scena) visualizza il ricordo, apre un involtone da cui tira fuori la paglia di Firenze da offrire alla bambina. E qui viene il meglio. Nella narrazione pirandelliana è l'uomo che si accosta alla bambina, per accarezzarla e farle omaggio del cappello. Nello spettacolo è invece la Figliastro ad avvicinarsi all'uomo, attraversando orizzontalmente il palcoscenico. Perché in ogni vera seduzione pedofila – come ci ha insegnato l'Ibsen de *Il costruttore Solness* – la vittima è sempre un po' complice. S'intende che Pirandello è mediterraneo (e in fondo cattolico, cioè gesuitico), non ha il coraggio implacabile di Ibsen, nordico e luterano, ma una traccia la lascia, nell'estremo segmento della battuta della Figliastro: «Mi s'avvicinò, mi carezzò; e trasse da quell'involto una bella, grande paglia di Firenze con una ghirlandina di roselline di maggio – per me!». In quel sigillo «per me!» c'è l'ombra dell'istintivo compiacimento della bambina a sentirsi oggetto dell'attenzione dell'adulto. Lavia isola l'esclamazione, ne cambia il segno ortografico (non un punto esclamativo, bensì un punto interrogativo) e la monta con un'altra frase («No, grazie, signore»), che la Figliastro diciottenne pronuncia in casa di Madama Pace, di fronte ad analoga offerta di cappellino. È un lavoro di cesello – da parte di Gabriele Lavia – di fronte al quale non si può non restare ammirati. Lavia riunifica due spezzoni che Pirandello ha collocato in scene diverse, e ne fa una frase unica («Per me? No, grazie, signore»), che fa ripetere – identica – due volte: dapprima nella rievocazione del ricordo d'infanzia, e poi nella attualità dell'incontro nell'*atelier* di Madama Pace. Se Pirandello depista, Lavia chiarisce, scolpisce, evidenzia come si tratti in realtà di una stessa sequenza, di una stessa violenza incestuosa, che si esercita sulla stessa persona, sulla figlia/figliastro, colta in due momenti cronologici diversi, la figlia di 6 anni insidiata sul portone di scuola, e la figlia di 18 anni incontrata da Madama Pace. (La scelta di Lucia Lavia, di 22 anni ancora non compiuti, ha anche questa motivazione ulteriore, serve a

3. Cfr. R. Alonge, Demarcy, "Six personnages" de Pirandello, in "Angelo di fuoco", 5, 2004, pp. 111-120.



sottolineare meglio la giovanissima età della Figliastra, il suo «essere poco più di una bambina»⁴. Ma Lavia fa di più: recupera non solo la battuta della Figliastra ma anche la risposta dolente del Padre («Eh via, non mi dica no! Vorrà accettarmelo»), anch'essa ripetuta, identica, nelle stesse due occasioni. La quale battuta, ovviamente, appartiene originariamente al terreno dialogico dell'incontro fra Padre e Figliastra nel retrobottega di Madama Pace. Risulta quindi straordinario che Lavia possa metterla in bocca al Padre quando offre la paglia di Firenze alla bambina di 6 anni, dandole cioè del *lei!* In questo modo il regista svela limpidamente la qualità solo apparentemente *realistica* dei *Sei personaggi*. Lavia mette cioè in rilievo la sostanza fantasmatica, allucinatoria dell'opera, espressione di un delirio che intreccia perversione pedofila e perversione incestuosa.

Quest'ultima osservazione potrebbe sembrare una pura esagerazione metaforica, ma in verità illumina una dimensione profonda dello spettacolo. Quando il Padre regala alla bambina la paglia di Firenze, la Figliastra si blocca per un attimo, come una statua, sempre tenendo fra le sue mani il cappello, proibito e desiderato al tempo stesso [cfr. fig.]. Siamo fuori da ogni logica di processualità realistica. Il Capocomico osserva che tutto ciò è racconto, ma il Padre ribatte:

4. Cito da un'intervista del regista: «Se noi togliamo alla Figliastra l'essere poco più di una bambina, diventata poi prostituta, togliamo una costruzione poetica enorme. Come posso meravigliarmi se a farlo è una donna di 35-40 anni? Tutto un altro discorso, invece, se ho un'attrice che quando gioca con la Bambina sembra anche lei una bambina, se la Figliastra è una ragazzina con un abito da sera equivoco da apparire una bambina truccata, come certe prostitute dell'Oriente, dove anche tanti italiani vanno per turismo sessuale» (*Il mio Pirandello in cerca della verità. Conversazione con Gabriele Lavia*, a cura di M. Brighenti, nel quaderno di sala del Teatro della Pergola, *Sei personaggi in cerca d'autore*, s.l., s.d. [ma 2014], p. 59).

IL PADRE. D'accordo, signore! Perché tutto questo è antefatto. E io non dico di rappresentar questo. Come vede, infatti, lei (*indicherà la Figliastra*) non è più quella ragazzetta con le treccine sulle spalle –

LA FIGLIASTRA. – e le mutandine fuori della gonna!

Sulla sua propria replica (carica di una allusività pedofila fin troppo manifesta) la Figliastra lascia cadere il cappello che teneva fra le mani, evidenziando così la funzione di adescamento dell'oggetto-cappello. Ma, al di là di questa sequenza, sono molteplici i momenti in cui i sei personaggi hanno dei rallentamenti, dei passi sincopati, talvolta dei movimenti o dei fermo-immagini molto *ieratici*. Naturalmente svolgono un ruolo determinante, in questo senso, sia l'accompagnamento musicale che il gioco delle luci, spesso spettrali. C'entra molto, s'intende, la cultura personale del regista, il suo amore per l'Espressionismo⁵, ma questo gusto coincide perfettamente con lo spirito del testo che, a proposito del finale, nella stesura definitiva del 1925, descrive i personaggi «come forme trasognate». Assai efficace la colonna sonora di Giordano Corapi, collaboratore abituale di Lavia, pronto – qui come nel recente Ibsen de *I sostegni della società* – a costruire un arrangiamento musicale capace di esaltare la nota *thriller* che è nelle corde della strategia registica del nostro⁶.

Tutto questo non significa in nessun modo, tuttavia, l'attenuarsi dello sguardo critico con cui il regista si accosta all'opera pirandelliana. L'intero spettacolo è attraversato dalla nota sonora di un tuono, che viene motivato da una piccola interpolazione della Prima Attrice, in *incipit* di rappresentazione (dichiara di avere mal di testa, a causa del temporale). E, puntualmente, per tutto il corso dell'allestimento, si inseguono fragorosi colpi di tuono, naturalmente in sovrapposizione a snodi significativi della trama, sul doppio registro della vicenda degli attori e della vicenda dei personaggi. Per limitarmi agli esempi più clamorosi: il sopraggiungere del Capocomico; l'ingresso dei personaggi; il quasi svenimento della Madre; il finale del primo tempo dello spettacolo, quando gli attori si mettono in libertà, scendendo dal palcoscenico; l'arrivo e poi l'uscita di Madama Pace; la scena intima fra il Padre e la Figliastra-prostituta; l'irrompere della Madre che impedisce l'incesto. Non siamo, certo, al contrassegno caricaturalmente melodrammatico del tuono cui ricorreva Castri in quel *Piacere dell'onestà* rimasto fra le meno riuscite delle sue molte realizzazioni pirandelliane, ma un tratto straniante permane, e si fa valere. Il tormentone del tuono di Lavia denota insomma un doppio severo giudizio del regista: su quel piccolo mondo di attori cialtroni, ancora prigionieri della prassi ignobile del Suggestore (anche se Lavia insiste troppo nelle *gags* che prendono di

5. Scrive felicemente di «luci giallo-acido da laboratorio espressionista» Osvaldo Guerrieri (*I "Personaggi" di Lavia, belli come una stanza della tortura*, in "La Stampa", 26 gennaio 2015). Per il resto, però, il critico non coglie la novità ermeneutica dello spettacolo, convinto che «sarebbe da ingenui aspettarsi chissà quali rivoluzioni» dall'allestimento di Lavia.

6. Per l'Ibsen di Lavia cfr. R. Alonge, *L'attualità e l'eternità. Mnouchkine Ostermeier Lavia Ronconi*, in "Il castello di Elsinore", 70, 2014, pp. 89-93.

mira quel vecchio teatro di interpreti che non sanno la parte a memoria); e su quel piccolissimo cosmo familiare devastato dalla pratiche oscene (e meno oscene) che il padre-padrone impone alle donne e ai maschi della propria casa. Sintomatiche, in questa prospettiva, numerose dichiarazioni del regista: «questa orribile famiglia italiana, siciliana e senza Dio»; «bizzarra commedia nera»⁷; «Sono personaggi provinciali, storti, sghembi, strani, piccoli, gretti, gobbi»⁸; «una famiglia siciliana di gente truce»⁹. In quanto alle *pratiche meno oscene*, mi riferisco alla convincente trovata di un Padre che spesso alza le mani non solo contro il Figlio, ma anche contro la Madre, quasi sempre usando il proprio cappello a mo' di frusta.

Da notare infine che Lavia opera una fruttuosa contaminazione della *princeps* e dell'edizione definitiva. Dalla *princeps* del 1921 ricava la scena tra Figliastro e Bambina, collocata originariamente (cioè nella redazione del 1921) dopo la prima interruzione della “commedia da fare”, e questo al fine di ispessire il triangolo Figliastro diciottenne/Figliastro seienne/Bambina, come tre sfaccettature di un'unica figura. Che è naturalmente un modo di dare rilievo all'intreccio di incesto e pedofilia su cui ho sufficientemente insistito. Ma Lavia estrae e riutilizza qua e là anche isolati frammenti dialogici che servono a caratterizzare meglio taluni personaggi. Penso a questo scambio duro tra la Figliastro e il Padre:

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

IL PADRE. Sciocca! Per questo sono un uomo! [...]

Lavia sottolinea fortemente il dramma dell'uomo di una certa età, che ha ancora bisogno di soddisfare i propri appetiti sessuali, e il brano citato (soppresso nella stesura del 1925) rinforza questo *côté*. Lavia-attore si prende i tempi necessari, rallenta l'azione per andare a sedersi al tavolo, in fondo scena, a sinistra dello spettatore, attirando l'attenzione di tutti i presenti su quello che è il dramma della sua “carne ancora viva”, rimarcando il tono della voce con pianti e vistosi sventolii di fazzoletto (per asciugare le lacrime), che esaltano la perdurante accesa sensualità del maschio siciliano, crudelmente costretto all'astinenza. Lavia è bravo nel *gridare* il dolore del peso della carne, là dove Romolo Valli restava pienamente all'interno del *ragionare*, in un profilo di composta signorilità. Ricordiamoci dell'eleganza con cui Valli prendeva atto, mortificato, che la Figliastro è in lutto. Per l'inverso Lavia incanaglisce la battuta dal Padre, la impasta con risatine sardoniche, perché la sua foia deve comunque prevalere su tutto, e subito, con brutale violenza.

Rimane un tratto che Lavia non sembra troppo valorizzare scenicamente, ed è il Padre in quanto *cuckold*, per usare la formula del mio saggio. E tuttavia qualche indizio pare portare proprio in questa direzione. Quando ripete la scena tra Padre

7. G. Lavia, *Note di regia*, nel quaderno di sala citato, p. 55.

8. *Il mio Pirandello in cerca della verità. Conversazione con Gabriele Lavia*, cit., p. 58.

9. Conversazione raccolta da Maurizio Porro sul quotidiano online “Milanopost”, cit.

e Figliastro, il Primo Attore giustifica il proprio modulo recitativo: «Se debbo rappresentare un vecchio, che viene in una casa equivoca...». Ma Lavia sostituisce “vecchio” con “libertino”, preoccupandosi cioè di qualificare il Padre come un cultore del libertinaggio. Il bello, peraltro, è che Lavia non inventa il sostantivo, ma lo ricava dall’officina segreta dell’autore. Il nostro recupera dalla *princeps* il brano che gli specialisti del drammaturgo chiamano *la scena primaria*, là dove il Figlio lamenta di aver dovuto spiare/origliare gli amori genitoriali. Ma con un colpo da maestro, degno di un filologo pirandellista, anziché utilizzare la prima edizione del 1921, opta per la seconda edizione del 1923, dove la battuta che il Figlio dice – «tra sé, ma con l’intenzione che la Madre lo senta» – risulta assai più crudele. Riporto le due redazioni, perché la citazione è meglio di tanti discorsi:

Non ha fatto forse [il Padre] in modo che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio mai dovrebbe scoprire? come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella realtà di padre e di madre che noi diamo loro; perché appena questa realtà si scopre, la nostra vita non resta più attaccata che per un solo punto a quell’uomo e a quella donna – tale da far loro vergogna, se noi lo vediamo? (*Sei personaggi*, 1921)

[...] non ha fatto forse in modo che toccasse anche a me di scoprire ciò che nessun figlio dovrebbe mai? come il padre e la madre vivono e sono uomo e donna, per sé, fuori di quella immagine di padre e di madre che avevano per noi? La madre, una donna d’altri; il padre un libertino, e la nostra vita che dipende allora dalla loro come una morta vergogna da nascondere? (*Sei personaggi*, 1923)

Anche le *Note di regia* martellano in modo greve sulla qualità di *adultera* della Madre¹⁰, in lucida coerenza con la scelta, giusta, di strappare la Madre al figurino tradizionale di Monumento della Maternità, priva di femminilità e di sessualità. Ma importante (più importante degli innesti verbali) è la gestica, funzionale a smitizzare l’icona della *madre santa*, a svelarne un risvolto moralmente più ambiguo, di complice, pronta al compromesso, sensibile all’interesse economico. Il Padre ricorda di aver, sì, mandato via di casa la moglie, insieme al Segretario, ma «ben provvista di tutto»: e qui Lavia frega tra loro i polpastrelli delle dita della mano, a indicare che l’ha spedita all’altro uomo carica di denaro. Similmente poco dopo, là dove lamenta che il Segretario si sia trasferito con la Madre in un altro paese, rimasto sconosciuto al Padre: «e allora per forza venne meno il mio interessamento, per tanti anni» – anche qui, su «interessamento», mimica del quattrino cantante. È lo stesso gesto che fa Madama Pace quando osserva che il cliente è vecchio, sì, ma se non «dà gusto», però «porta prudencia», cioè denaro. Lo stesso movimento mimico – in due contesti opposti – per insinuare sottilmente un’ombra

10. «Poi il Figlio ci dice di avere visto il Padre e la Madre (adultera) essere maschio e femmina e non Padre e Madre. Quando? Appena nato? No, perché è andato a “balia” in campagna. Quando, allora? L’unica possibilità è al ritorno della Madre (adultera) nella casa del Padre» (G. Lavia, *Note di regia*, cit., p. 55).

puttanasca di sotto al velo vedovile della Madre. Sebbene sia evidente (almeno ai miei occhi, ma credo anche a quelli di Lavia) che la Madre è solo una povera vittima del carattere libertino del marito-*cuckold*, il quale si paga – con i molti soldi congruenti con il suo status sociale di ruolo direttivo – ogni tipo di capriccio¹¹.

Ultima glossa. Il testo parla da solo (a chi ha occhi per leggere), e chiarisce convincentemente che siamo di fronte a un tripudio di perversioni (dall'incesto alla pedofilia, dal *voyeurismo* alle depravazioni del *cuckold*), ma Lavia va più avanti, coglie una nota di esibizionismo che nei *Sei personaggi* non è così esplicito. A conferma ulteriore che il nostro uomo ha orecchie per auscultare quello che Pirandello sembra solo suggerire flebilmente. Quando infatti il Padre argomenta che la Madre è solo una madre, non è una donna, cioè non ha disponibilità per il piacere del proprio corpo, Lavia – in modo plateale, davanti a tutti, attori e personaggi – bacia la Madre sulla bocca. La reazione degli astanti è di grande sorpresa, di scandalo, ma in fondo la forzatura recupera lo spirito profondo del testo. Rileggiamo la dura protesta del Figlio contro il Padre: «Ma che cos'è codesta frenesia che t'ha preso? Non ha ritegno di portare davanti a tutti la sua vergogna e la nostra!». Non usa il termine *esibizionismo*, il Figlio, ma il senso è questo.

E dunque, possiamo dirlo: *onore al Maestro Lavia!*

11. Curiosamente Lavia dichiara che il Padre «non è ricco, ha una casa modesta», ma perché male intende una battuta della Figliastro: «“Dormivamo in quattro in una camera” dirà la Figliastro. Quindi, si suppone che il Padre e il Figlio dormissero insieme in un'altra camera. Le femmine da una parte e i maschi dall'altra» (G. Lavia, *Note di regia*, cit., p. 55). È intrigante, e molto siciliana, questa geografia domestica delle due camere, quella dei *masculi* e quella delle *fimmine*: la conosco bene, per le mie origini agrigentine. Ma qui la Figliastro allude al breve periodo in cui, morto il Segretario, sopravvenuta la povertà, la Madre e i tre figli stanno tutti a dormire in un'unica camera miserabile (con angolo cottura). Il testo è chiaro, e spiega che la Bambina è rinata, nella nuova casa del Padre, felice di giocare in giardino, «tratta dalla miseria, dallo squallore d'un'orribile camera, dove dormivamo tutti e quattro». Per fortuna che anche Gabriele sbaglia, ogni tanto...