

Pirandello Pirandello Pirandello (Gleijeses, Dini, Scimone/Sframeli)

Roberto Alonge

Occorre prendere atto che – piaccia o non piaccia – la drammaturgia pirandelliana è da tempo inserita organicamente nei cartelloni dei teatri italiani. Le variazioni registiche e/o attoriali sono molteplici, ma il corpo della scrittura è quello: sicuro solido garantito. Un capocomico di grande professionalità come Geppy Gleijeses ha riproposto *Il piacere dell'onestà*, opportunamente sfolto qua e là, ricompattato in un lungo segmento unitario, senza intervalli fra i tre atti, semplice breve buio al finale del primo e del secondo atto: spettacolo che scivola gradevolmente per la durata contenuta di un'ora e quaranta minuti. In verità, a essere onesti, dismettendo per un attimo la toga accademica dello specialista teatrologo, non posso negare che ogni classico ci guadagna a un trattamento preliminare di *snellimento*, compreso il mio amatissimo Ibsen. Almeno in linea di principio, è un po' come il pesce sfilettato, senza testa coda squama, va giù meglio, non pone problemi.

Però, solo in linea di principio. Perché lavorare il corpo di un testo non è così semplice come lavorare il corpo di un pesce. Di fronte a una *scrittura forte* (che è sempre, per definizione, quella di un classico) incombe il rischio di scartare qualcosa di capitale. Nel caso in questione nulla ci cale che scompaia tutta una serie di personaggi minori (Marchetto Fongi, i quattro consiglieri, la Comare, il cameriere maschio). Il guaio è che scompare l'epifania del finale del secondo atto, quando irrompe in scena la madre della protagonista, a miracol mostrare:

Contemporaneamente, dall'uscio a destra, entrano la signora Maddalena col cappello in capo e la Comare tutta parata di gala, infiocchettata, con sulle braccia il neonato in un *porte-enfant* ricchissimo, coperto da un velo celeste. Tutti si fanno attorno, con esclamazioni, congratulazioni, saluti, a soggetto, mentre la signora Maddalena solleva cautamente il velo per mostrare il neonato.

È uno snodo canonico della ossessiva fantasia pirandelliana, il momento eterno

in cui scatta la sua visione materno-centrica, la sua ininterrotta apologia del trionfo della maternità. Una sequenza che sarà duplicata letteralmente in *Come prima, meglio di prima*, copione facsimile del *Piacere dell'onestà*: là e qua una donna al bivio fra due uomini, ma in realtà una donna interessata essenzialmente (unicamente) a realizzarsi come madre, cinicamente pronta ed energicamente spietata nel liberarsi del padre fisiologico, per godersi in solitudine la propria creatura, all'ombra di una rassicurante immagine di san Giuseppe.

S'intende che c'è una contraddizione nelle commedie pirandelliane che cantano la Grande Madre, ed è di essere costruite quasi sempre in funzione di un primattore maschile. Agata è la protagonista ideale del *Piacere dell'onestà*, ma solo *ideale*; le sue battute sono poca cosa rispetto al *quantum* dialogico di Angelo Baldovino, sicché è normale che Gleijeses si sia infilato nella contraddizione pirandelliana, cancellando l'epifania del *divin bambino* in finale di secondo atto. Non ci dobbiamo dunque stupire se la rappresentazione è sempre sul punto di trasformarsi in una sorta *one-man show*, di lungo affascinante monologo del protagonista: affascinante perché l'interprete è sapiente, modula con accortezza le cadenze del suo recitativo, che non per nulla ha riscosso la lode anche di un critico mai troppo attratto dal *teatro di tradizione* come Franco Cordelli. E a Gleijeses dobbiamo riconoscere il merito di aver illuminato un passaggio importante (ma troppo enigmatico) del testo: Agata origlia attraverso la porta socchiusa la conversazione del primo atto fra Baldovino e il marchese Fabio Colli, ma Baldovino se ne accorge, e con una battuta sibillina lo lascia intendere:

BALDOVINO: Ma sì, creda, sarà bene che lei ci rifletta ancora un poco, su quanto le ho detto, e lo riferisca – se crede – anche alla signorina. (*Guarda appena verso l'uscio a destra*). Forse non ce ne sarà bisogno, perché...

FABIO (*voltandosi di scatto, con ira*): Che cosa crede?

Chi non intende, normalmente, è il pubblico, ma in questa edizione Gleijeses è risolutivo: quando aggiunge insinuando «Forse non ce ne sarà bisogno, perché...» si pone una mano sull'orecchio, e l'evidenza iconica del gesto giustifica meglio la reazione irosa del marchese.

In buona sostanza un eccellente prodotto grande-attorico, rispetto al quale fatico a comprendere quale sia il valore aggiunto di una regia affidata a Liliana Cavani, talvolta geniale regista cinematografica (penso soprattutto a *Il portiere di notte*, ma anche a *Oltre la porta*), ma assai meno inventiva e originale nel leggere i testi teatrali e, anzi, a tratti persino un po' troppo *distratta* (il quaderno di sala reca una paginetta, *Note di regia*, dove la Cavani parla correttamente del «Marchese Fabio Colli», ma dopo poche righe lo chiama «Marchese Setti», che è invece il cognome del cugino Maurizio, e qualche riga prima lo chiamava «il conte Lotti» che proprio non si sa chi sia, ma soprattutto presenta un paio di fotografie di scena che mostrano libri degli anni Settanta del Novecento, mentre l'ambientazione scelta fa riferimento agli anni Trenta). Gleijeses era ricorso a lei già qualche anno fa, allestendo *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo, ma anche in quel caso la

scrittura registica si limitava ad accompagnare la scrittura attorica, con qualche suggerimento di dettagli. Nel *Piacere dell'onestà* registriamo una collocazione cronologica leggermente spostata in avanti: non il 1917, data della *pièce*, bensì gli anni Trenta, al tempo del fascismo già affermato. Nel terzo atto, lo studio di Baldovino si caratterizza per l'immagine della radio (celebre strumento della propaganda del regime) e per una grande fotografia (appesa al muro) che ritrae una casa colonica dell'ideologia agraria del mussolinismo, con tanto di ruvidi solchi che l'aratro incide e che la spada fascista difende... Per conseguenza il marchese Fabio Colli assume un piglio ancora più antipatico, da aristocratico fascistello di ipocrita moralità. Ce n'era davvero bisogno? O non è una piccola operazione *politicamente corretta*, che non fa mai male, di questi tempi troppo salviniani? Tuttavia – giusto e doveroso riconoscerlo – qualche contraccolpo positivo ricade sul rapporto uomo-donna, arricchendolo di talune sfumature. Nel finale del terzo atto l'Agata pirandelliana irrompe in scena «pallida e decisa» (come da didascalìa) e impone – con una sola battuta che non ammette repliche – «alla madre, a Fabio, a Maurizio» di lasciarla sola con Baldovino, e i tre eseguono. Viceversa, nel nostro contesto storicamente più autoritario, il marchese esercita il suo ruolo maschilista e fa per avventarsi su di lei, come a impedirle – con la forza morale del suo ruolo simil/maritale – il contatto decisivo con l'estraneo, ma il cugino Maurizio lo blocca. Anche la madre – complice in qualche modo del marchese, che le appare ovviamente un'insuperabile sistemazione coniugale per la figlia – converge su Agata, con la stessa finalità *frenante*, ma rispetto alla madre basta ad Agata un fermo e franco scambio d'occhiate per arrestare la genitrice.

Decisamente più felice, invece, l'inserimento del biliardo nel salotto di casa Baldovino nel secondo atto. Il biliardo fa parte del quotidiano della classe dirigente altolocata tra fine Otto e primo Novecento, pensiamo a *Il giardino dei ciliegi* di Čechov. Baldovino ha incenerito il proprio patrimonio nel gioco e nella dissipazione ludica, e dunque il biliardo ci sta benissimo, a casa sua. È ben vero che ci tiene a esibirsi come un lavoratore infaticabile che stressa i suoi consiglieri di amministrazione, ma qui, appunto, interviene l'innovazione stilistica di Gleijeses, che introduce opportunamente una cadenza più felpata, più morbida. Il suo Baldovino può convenientemente concedersi qualche pausa per rifiatarsi, giocando anche da solo a biliardo, non foss'altro come momento di naturale pausa di rilassamento, a fronte di una frenetica attività di uomo d'affari, e comunque il messaggio simbolico è tanto evidente quanto convincente: è lui che vince sempre, che *la mette in buca* ai suoi avversari (dice che i consiglieri con lui «mordono il freno», e mentre così dice, infila puntualmente la palla in una delle buche del biliardo). Similmente, se Gleijeses passa il gesso sulla punta della stecca, non fa che esternare la cifra della sua conversazione sempre tranquillamente razionale: *calma e gesso*, come dicono i giocatori di biliardo.

Insomma, se nel passato misterioso del personaggio c'è un disastro economico legato al gioco d'azzardo, un legame organico con icone sceniche che riportano alla tematica del gioco è plausibile e suggestivo. Ho detto il biliardo, ma in finale



94 Figura 1.

di terzo atto ci sono anche gli scacchi (cfr. fig. 1), a suggerire che la vicenda è una sfiancante *partita a scacchi* fra Baldovino e *il coro* (come lo chiamava una volta il grande Mario Baratto), alla fine della quale *l'uomo solo* dà scaccomatto. Ed ecco che gli scacchi saltano per aria, quando Baldovino batte un pugno sul tavolino, facendo la voce grossa, per rivendicare – in faccia alla signora Maddalena e al marchese – la centralità della sua «povera carne» di maschio che soffre e che non può continuare ad accontentarsi di piccoli piaceri autistici, biliardo incluso.

Un'ultima osservazione, per quanto marginale, perché scollegata dallo spettacolo. In una sua riflessione sul testo (riportata nel quaderno di sala) Glejeses si domanda: «Dove andranno senza denari e condannati dal mondo “civile” e con un figlio in realtà illegittimo? Non si sa. Il finale non conforta e non lenisce. Il finale non c'è». Non insisto noiosamente sul segmento ultimo, perché ne ho già parlato (il finale c'è, eccome, è il trionfo della maternità, la madre è la Grande Madre), e mi soffermo sulla battuta iniziale. Certo, Baldovino è povero in canna, benché gli abbiano saldato i debiti, ma nel tempo breve della sua *performance* di uomo onesto ha dimostrato straordinarie doti di consigliere delegato, ha fatto crescere a dismisura i guadagni della società anonima di cui è stato messo a capo dal marchese: come dire che non gli sarà difficile trovare lavoro, e anche ben pagato. Ma c'è di più. Didascalìa che apre il secondo atto: «Magnifico salotto in casa Baldovino. Vi hanno posto alcuni mobili già veduti nel salotto dell'atto precedente», cioè nel salotto della madre di Agata. Chi avrà allestito casa Baldovino? Non certo Baldovino, per le ragioni appena ricordate. È chiaro che è il marchese a pagare tutto, ma

perché, allora (fatto unico in tutta l'opera teatrale pirandelliana) questo particolare curioso relativo ad «alcuni mobili già veduti nel salotto dell'atto precedente»? Per far risparmiare il marchese? S'intende che la signora Maddalena ha liquidato la sua vecchia casa, e ora vive nella nuova casa della figlia, e dunque – nel cambiamento di residenza – avrà voluto portarsi qualche mobile della vecchia casa, ma questo fatto ci consente di capire che quei vecchi mobili dovevano essere di un certo gusto, di una certa qualità, se hanno potuto inserirsi e armonizzarsi perfettamente nella cornice del nuovo «magnifico salotto» di casa Baldovino. Diciamolo insomma in un altro modo: se Agata è diventata l'amante di un marchese, è improbabile che si tratti di una commessa o di una pettinatrice. Non una nobile, ma sicuramente una figlia dell'alta borghesia, con un minimo di benessere economico.

Ho detto che questa mia glossa finale è del tutto marginale. Forse avrei dovuto evitarla, perché probabilmente – in linea metodologica – non è corretto tener conto delle dichiarazioni del regista, che sempre *parla con lo spettacolo*, dall'interno del suo spettacolo, e non già al di fuori di esso. Il guaio, però, è che le sue osservazioni entrano nel circolo della riflessione collettiva, condizionano la stessa esegesi critica, se è vero che, per esempio, Rodolfo Di Giammarco (cioè un critico di esperienza) ripete: «L'ex avventuriero Baldovino e la donna-madre non avranno quattrini ma scommettono sull'amore».

Rispetto al Pirandello *usato sicuro* di Gleijeses, il Pirandello di Filippo Dini (regista ma anche interprete convincente di Laudisi) appare decisamente più avventuroso, più sperimentale. Mi riferisco a *Così è (se vi pare)*, prodotto dal Teatro Stabile di Torino, che si apre su un'immagine inaspettata e intensa: il corpo di Laudisi, seminudo, lavato da un'infermiera. È un primo segno registico assai forte, una prima invenzione che attrae la nostra attenzione: Laudisi è inopinatamente presentato come un portatore di *handicap*, che si aggira per l'ampio e articolato (e suggestivo) spazio scenico, muovendosi su una sedia a rotelle. Ma anche uno dei camerieri è affetto da disturbo, sebbene di tipo mentale anziché fisico: girovaga per la stanza con l'aria ebete, esibendo un bambolotto di plastica, oppure lancia in aria fazzoletti di carta, di cui si serviranno i signori borghesi che in questo salotto piangono e bevono molto. Se la parabola pirandelliana punta a mettere a fuoco lo scontro fra i *normali* che abitano e frequentano la casa del Consigliere Agazzi, da un lato, e dall'altro lato i tre *anormali*, i tre *diversi* che in quella casa vengono torturati psicologicamente, Filippo Dini dichiara subito, *d'emblée*, che sono i persecutori a caratterizzarsi come *manchevoli*, loro, sì, autentici portatori di tare psico-fisiche di vario genere. Il testo è rispettato nella sua struttura di fondo, ma piccoli inserimenti intervengono a spostare gli accenti. Non un servo, in casa Agazzi, come previsto da Pirandello, ma tre: due camerieri (di cui uno disadattato) e l'infermiera. Tutt'e tre vestiti di bianco, a contrapporsi ai tre diversi vestiti compattamente di nero. Dini è attratto dalle tracce di una scrittura religiosa che forse sta al fondo della *parabola*, sottotitolo ben pirandelliano ovviamente significativo, e il tre è notoria-



Figura 2.

mente un numero caro alla simbologia cristiana. L'immagine iniziale impressiona proprio perché l'handicappato Laudisi è offerto ad apertura di sipario con le braccia allargate a croce, e l'infermiera intenta a lavarlo è inginocchiata ai suoi piedi, come in un fermo-immagine da sacra *deposizione*.

La trama religiosa non assurge però a chiave dominante dell'intero spettacolo. Dini è alla sua prima regia pirandelliana, e s'intuisce lo sforzo di uno studio accanito dell'autore e anche della tradizione scenica. L'eco del modo di allestire Pirandello che fu di Massimo Castri è evidente, ma non c'è (non c'è ancora) quella spietata *reductio ad unum* dell'esegesi castriana. Si osserva un accumulo di segni, che ha dato fastidio a qualche critico (per esempio Renato Palazzi), ma che sembra comunque testimoniare di un percorso di lavoro registico in divenire, il quale potrà sortire quanto prima esiti artistici più netti e intensi. In ogni caso è indubitabile che siamo di fronte a un ampio ventaglio di accenti (un clima tra l'onirico e il surrealista, taluni echi de *L'angelo sterminatore* di Buñuel, una vena tra il grottesco e il farsesco) che valgono a indurre una curiosità nuova nello spettatore, a fronte di un testo troppo noto, troppo scontato e – diciamolo in libertà – in fondo noiosamente didascalico nel suo aperto e sfrontato spiattellare la manieristica para-filosofia pirandelliana circa l'insondabile *verità*.

Per intanto risulta di una certa suggestione l'impianto scenografico, con i muri spessi e le tre porte (cfr. fig. 2), che forse vorrebbero ribadire la valenza religiosa del numero tre, ma che comunque contribuiscono a determinare effetti non realistici, suggerendo piuttosto una lettura onirica dello spazio. E in quanto al tessuto dialogico, Dini resta sostanzialmente aderente al testo, ma gli bastano inserimenti minimi per piegarlo a effetti non previsti. Per esempio, nel secondo atto, quando discutono sui tempi e i minuti, per incastrare i *diversi*, dopo la battuta di Agazzi («sarò qui di ritorno alle undici») vengono offerte dal regista queste inedite battute:

SIRELLI: Tra un'ora?!

AGAZZI: Ma che tra un'ora, Sirelli?! Tra una ventina di minuti!

SIRELLI: Ah! (*alla moglie*) Eh, i regali di tua madre...

La suocera di Sirelli ha regalato dunque al genero un orologio poco funzionante: un *sogetto* minimale, interpolato quale eco delle tante scene di parodie di complotti, viste in molti film della vecchia commedia all'italiana, che costituisce visibilmente un punto di riferimento fondamentale per tutto quello che Filippo Dini ha prodotto fin qui, da Molière a Čechov, dove prima o poi qualche personaggio dice *sincronizziamo gli orologi*, e tutti si ritrovano a non poter soddisfare in nessun modo questa richiesta, determinando appunto la conseguente comicità ridicola di una tale pretesa.

In modo non troppo dissimile, sempre nel secondo atto, quando Laudisi si fa beffe della curiosità pettegola della signora Cini, chiedendole di specificare prima i giorni della settimana e poi i mesi dell'anno, Pirandello prevede:

LAUDISI: Gennaio, febbraio, marzo...

SIGNORA CINI: Abbiamo capito! Lei vuole burlarsi di noi!

Per Dini, invece:

LAUDISI: Gennaio, febbraio...

CINI (*ormai in totale confusione*): Marzo, giugno, luglio...

Anche qui un tocco semplice, elementare, che dichiara meglio – su un pedale decisamente grottesco – lo stato confusionale di una classe borghese spocchiosa e crudele. Ma anche un ulteriore tassello di una scelta strategica che punta a collocare in secondo piano la vicenda misteriosa delle tre vittime, a favore di una messa a fuoco di un ceto dirigente colto via via nei suoi tic, nelle sue debolezze. La servitù è sollecita a offrire, in pieno giorno, alla padrona di casa, la signora Agazzi, ma anche alle sue amiche, bicchieri di liquore. In un *flash* vediamo Amalia con bicchiere e bottiglia fra le mani.

S'intende che nell'esito conclusivamente felice dello spettacolo – sempre spiazzante e stimolante, sebbene talvolta incerto nella sua linea di sviluppo, quasi ondivago – gioca un ruolo decisivo la colonna sonora di Arturo Annecchino, di cui ricordiamo la meravigliosa colonna sonora che sorreggeva il *Così è (se vi pare)* in chiave di *thriller* di Giancarlo Sepe del lontanissimo 1983. D'accordo con il regista, il musicista cancella il riferimento pirandelliano (anch'esso troppo didascalico) a un'aria della *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello, che sostituisce con una canzoncina allegra, di sapore molto popolare:

STROFA

Amore mio, oh quanto sei lontano.

Io sto piangendo e cerco la tua mano.

Splende la luna nel blu, dove sei tu?
Cade una stella quaggiù, quella sei tu?

RITORNELLO

Oh figlia mia non ti scordare,
la vita è breve, lasciati amare.
Oh figlia mia il sogno è finito,
senza più padre e senza marito.

Forse – nell'ideare le parole – il regista e il musicista si sono sbizzarriti in possibili riferimenti occulti alla trama dell'opera pirandelliana. Giustamente Dini – ho già detto – evita di esaltare il protagonismo della coppia Ponza/Frola e il loro mistero ineffabile (che Massimo Castri scioglieva nell'ipotesi del triangolo incestuoso), ma una nota fortemente erotica affiora in ogni caso dai timbri recitativi accorti e intensi di Maria Paiato (la signora Frola), allorché – parlando del genere – estrapola segmenti colmi di una torbida sensualità che sembrano alludere a una visione musulmana dei rapporti coniugali («pienezza d'amore – chiusa – ecco, sì, esclusiva», «mondo chiuso d'amore», «vera frenesia d'amore», «soverchio amore») e Dini coerentemente punta in ogni caso a un figurino della signora Ponza ben lontana dalla classica compassata algida e velata Rossella Falk dello spettacolo memorabile di De Lullo, offrendoci piuttosto un'immagine di donna formosa, scollata, in cui il velo previsto imperiosamente dal copione è rimpiazzato dalle lunghe trecce bagnatissime le quali, incollate al viso, in qualche modo effettivamente lo nascondono, appunto come un velo.

Qualche annotazione finale sui punti problematici dell'allestimento. Che a un certo punto Laudisi si alzi dalla sedia a rotelle, mettendosi a camminare speditamente, non mi sembra una incongruità, come è parso a qualche recensore. Laudisi si finge handicappato come Enrico IV si finge pazzo: modi diversi di smarcarsi rispetto al proprio *milieu* sociale di cui l'uno e l'altro sono fieri oppositori. In chiusura di *pièce* Laudisi si alza per accompagnare i *diversi* fuori scena, rimarcando in questo modo una *solidarietà* che il testo pirandelliano accennava assai più misuratamente attraverso la terza risata beffarda che il personaggio rivolgeva al coro borghese di casa Agazzi. Semmai è discutibile la scelta di far alzare in piedi Laudisi per dargli in mano il microfono con cui nella terza scena del secondo atto realizza il celebre monologo allo specchio. Capisco che vorrebbe essere un'ulteriore tessera da inserire nella filigrana onirica, ma la soluzione non sembra convincente, forse anche per colpa del materiale drammaturgico, che in questo punto determinato resta uno dei più grevi della fantasia pirandelliana.

Su un piano diverso si colloca infine l'edizione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Spiro Scimone e Francesco Sframeli, con il titolo di *Sei*, prodotto anch'esso dal Teatro Stabile di Torino, che ha deciso di investire fortemente su Pirandello, pur diversificando il tipo di approccio stilistico. Qui siamo infatti a livello di *adattamen-*

to, cioè di esplicita rielaborazione del copione, benché esercizio né gratuito né provocatoriamente avanguardistico. Come dicono gli interessati, «la riscrittura non ha stravolto l'impianto drammaturgico dell'opera originale, che abbiamo calato nella contemporaneità. [...] Abbiamo tagliato, modificato, reinventato, riscritto. Eliminando i “filosofismi” e [...]»¹. Sul *tagliare* ho già detto la mia in *incipit* a queste pagine, e per quanto riguarda i “filosofismi” concordo pienamente: in Pirandello sono la prima cosa da tagliare, la più insopportabile, noiosissimi e in fondo depistanti rispetto al cuore segreto (e caldo) della sua scrittura. Ho molte riserve invece sul *modificare, reinventare, riscrivere*, che – comprendo bene – sono le strade che consentono al testo di essere *calato nella contemporaneità*, parola però vuota di significato, perché l'autore classico è sempre, per definizione, *contemporaneo*, nel senso che coglie il cuore di tenebra dell'animo umano, il quale, ovviamente, non muta con il cambiare delle stagioni. Certo, non tutti i testi possono avere questa capacità di scandaglio nelle profondità della psiche, ma sicuramente è il caso dei *Sei personaggi*, che non per nulla continuano a calamitare l'attenzione dei registi e dei teatranti (l'articolo citato de “La Lettura” enumera ben cinque edizioni per la stagione italiana 2018-2019). Personalmente non lo considero il capolavoro pirandelliano (che mi sembra essere piuttosto *Il giuoco delle parti*), ma devo riconoscere che non casualmente è il testo più celebre di Pirandello, quello che improvvisamente gli dà la risonanza europea e poi anche mondiale, e che ho dovuto usare come filo rosso nella costruzione del mio ultimo libro pirandelliano². Un'opera che trabocca di tutto il peggio che può schiumare oscenamente dai bordi di una famiglia in oscuri commerci con il sesso, ben degno di un fatto di cronaca nera nostra contemporanea. Qual è, infatti, la sostanza della vicenda? Tre personaggi di una normale famiglia borghese che si chiamano appunto Il Padre, La Madre, Il Figlio. Alla nascita del bimbo, però, il Padre, chissà perché, ha strappato al seno della moglie il neonato, per mandarlo a balia, lontano da casa, in campagna, senza nessuna plausibile ragione (nemmeno inventandosi, per esempio, che la moglie non aveva latte). Quando poi il povero orfanello ritorna al focolare, dopo due anni di baliatico, il Padre, ancora più inspiegabilmente, caccia la moglie, costringendola ad andare a vivere con il suo ex segretario, fatto salvo il suo proprio gusto *voyeur* di insinuarsi a spiare come cresce la nuova figliola. Non esita nemmeno a svelare un certo piacere pedofilo, accarezzando, all'uscita della scuola, la primogenita della coppia. Tutto questo però nell'antefatto. All'apertura del sipario la creatura ha 18 anni, di nome La Figliastra, e il Padre, un cinquantenne, dato per quasi-vecchio (almeno per i parametri del primo Novecento, oggi, veramente, sarebbe poco più che un giovinotto...), è un abituale frequentatore di un bordello privato, camuffato nel retrobottega di Madama Pace, ed è sul punto di fare sesso proprio con la Figliastra (che ha perso di vista, e che dunque non riconosce come sua propria figlia-

1. Dichiarazione raccolta in L. Zangarini, *Trenta personaggi in cerca d'autore*, in “La Lettura”, supplemento de “Il Corriere della Sera”, 13 gennaio 2019, p. 42.

2. R. Alonge, *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Utet, Torino 2018.

stra). Insomma, una storiaccia, con una serie di nefandezze da parte del Padre (stravaganze? esercizi di potenza? crudeltà? perversioni?) che bastano e avanzano per spiegare il clamore e lo scalpore suscitati dall'opera ai suoi giorni.

Rispetto a tutto questo come si colloca la realizzazione di Scimone (autore dell'adattamento, oltre che interprete nella veste del Capocomico) e di Sframeli (regista e interprete del Padre)? Un primo punto meritorio dei due nostri teatranti: la Figliastro è finalmente quello che è, una prostituta che vende la sua merce, che esibisce il suo corpo per il desiderio dei maschi, giovani e vecchi. Un'attrice formosa, con tanto di rossetto assai marcato, minigonna, che ancheggia il giusto, quando si sfilava la giacca e si mostra al Capocomico (ambientazione moderna). E il Padre è anche lui finalmente quello che è, un libertino *voyeur* ed esibizionista, per il quale viene confezionata una prima variante dialogica assai interessante e pienamente condivisibile, all'interno di una scelta di *adattamento drammaturgico* che rispetto, pur senza dividerla, per le ragioni dette precedentemente (cito dal copione che gentilmente mi ha fornito Spiro Scimone):

IL PADRE: È vero, signori, perché se guardate bene questa povera madre, vedova (*toccando il volto*).

LA MADRE (*togliendo dal suo volto la mano del Padre*): ...Non mi toccare!...

IL PADRE (*le rimette la mano sul volto*): ...Fatti guardare, fatti guardare, a te piace farti guardare!...

LA MADRE (*con forza toglie dal suo volto, la mano del Padre*): ...Toglimi queste mani, non mi devi toccare! (*al Capocomico*) Signore, dica a quest'uomo di non toccarmi!

IL CAPOCOMICO: Non la tocchi, non la tocchi! Come si permette di toccare una vedova?

IL PADRE: No, non mi permetterei mai di toccare una vedova!... Anche se lei deve sapere, signore, che io e questa vedova, ci siamo già toccati.

IL CAPOCOMICO: Veramente?

IL PADRE: Sì, io e questa vedova ci siamo toccati veramente, perché questa vedova, signore, è mia moglie!

IL CAPOCOMICO (*incredulo*): Sua moglie?

IL PADRE: Mia moglie, mia moglie!

C'è il gusto *voyeur* del personaggio, che naturalmente *proietta* sulla moglie («Fatti guardare, fatti guardare, a te piace farti guardare!...»), e c'è il gusto di esibire la sua intimità sessuale («Anche se lei deve sapere, signore, che io e questa vedova, ci siamo già toccati. // Sì, io e questa vedova ci siamo toccati veramente, perché questa vedova, signore, è mia moglie!»). Ma c'è anche il dispotismo maschilista dell'uomo che considera la donna quale sua proprietà privata, mettendole continuamente le mani addosso, al punto di indurre le proteste del Capocomico. E non solo il Capocomico, ma tutti gli attori insistono a sottolineare la duplice violenza del Padre, violenza del gesto e violenza della parola. Così, infatti, più avanti:

IL PADRE: Vedete, signori, lo vedete? Ormai tra di noi, non riusciremo più a capirci... perché il male, è nelle parole... è tutto nelle parole! Come possiamo, infatti, capirci se

io, dico le mie parole con un senso, mentre chi le ascolta dice che il senso delle mie parole è un altro. (*pausa*) Guardate questa donna! (*tocca di nuovo il volto della Madre*) Guardate bene questa donna!

LA MADRE (*toglie dal suo volto la mano del Padre*): Toglimi queste mani di dosso, non mi devi toccare! Ti ho detto che non mi devi più toccare!

IL CAPOCOMICO: Non la tocchi, perdio, tenga a posto queste mani, abbassi queste mani!

IL SECONDO ATTORE: Lei, ha un brutto vizio, lei, alza troppo le mani!

LA SECONDA ATTRICE: E questo brutto vizio, lei se lo deve levare, se lo deve subito levare!

IL PRIMO ATTORE: Perché se non vuole levarselo lei, questo brutto vizio, glielo facciamo levare noi!

LA PRIMA ATTRICE: Un personaggio, che non sa tenere le mani a posto, che alza continuamente le mani non va bene, non va affatto bene!

IL PADRE: È vero! Avete ragione... avete ragione! State tranquilli che, io, adesso, le mani, non le alzerò più. Voi, però, dovete guardare bene questa donna (*indica La Madre*), perché, io, per questa donna, ho avuto tanta pietà, ma la pietà che ho avuto per questa donna, lei la considera una crudeltà.

LA MADRE: Ma se mi hai tolto dal petto il figlio!

IL PADRE (*alla Madre*): Ma non per crudeltà! Il figlio, non te l'ho tolto per crudeltà! Il figlio, signori, non sembrandomi lei abbastanza forte, gliel'ho tolto per affidarlo a una signora, a una signora che viveva in campagna, per farlo crescere sano e robusto... (*La Madre fa cenno di no con la testa*) No, vedete? Dice di no! È proprio ottusa, signori... questa donna, è veramente ottusa... Ha tanto cuore per i figli, ma è ottusa, signori... ottusa fino alla disperazione!

IL CAPOCOMICO: Senta lei, non solo le mani, anche la lingua dovrebbe tenere a posto!

LA PRIMA ATTRICE: Sì, lei, incomincia a dare fastidio, a darci molto fastidio...

LA SECONDA ATTRICE: ...Lei, non ci piace affatto come si comporta con la signora!

Fin qui l'adattamento si svela nella sua funzione di *operazione didascalica*, che rende *esplicito* quello che comunque è *implicito* nella scrittura originale. E la stessa cosa avviene quando la Figliastra rimbecca la Madre: «Io so che, con mio padre eri serena, con mio padre eri felice, perché mio padre ti ha sempre soddisfatta, in qualsiasi momento ti ha soddisfatta, negalo se puoi!». Pirandello si limitava a definirli «sempre in pace e contenta», Scimone introduce l'aggettivazione di un duplice «soddisfatta» che suggerisce ovviamente una più perspicua allusione al *soddisfacimento erotico* della donna. Insomma, è chiaro che il *classico* resta *contemporaneo* anche se dobbiamo concedergli il diritto di usare *la sua lingua*, che può essere più schermata e financo decisamente *prude*, ma non per questo meno capace di mettere in gioco realtà psichiche conturbanti e persino spudorate, come insegna *Il costruttore Solness* di Ibsen, che non esita ad affrontare per le corna addirittura il tema ben scabroso della pedofilia.

A voler essere precisi (o a voler spaccare il capello in quattro) è vero tuttavia che la riscrittura di Scimone non è sempre unicamente *didascalica*. Se il Padre, per giustificarsi, dice (diversamente da Pirandello) «Ma, io, con la signora, mi sono sempre comportato bene. In qualsiasi situazione, con la signora, mi sono comportato bene... Anche quando ho scoperto che, la signora, se la intendeva con quell'al-

tro, io, mi sono sempre comportato bene», è evidente che per Scimone c'è stata una relazione adulterina fra la Madre e il Segretario, o almeno un progetto di *liaison*. Il nostro bravo artista messinese (teatralmente bravo ma umanamente forse troppo buono, troppo *morale*) non crede al personaggio pirandelliano, gli sembra impossibile che un marito possa gettare una moglie innocente fra le braccia di un altro uomo, mentre invece a me pare possibilissimo, trattandosi di un'ossessione capitale dell'Agrigentino, come ho cercato di dimostrare nel mio *Discesa nell'inferno familiare*, ricostruendo la ragnatela del fantasma perturbante, da *Il giuoco delle parti* a *La signora Morli, una e due*, dai *Sei personaggi* a *Lazzaro*. Come se non ci fossero, oggi, nella nostra *contemporaneità* post-moderna e post-trasgressiva, tanti uomini che inducono le proprie donne a incontri *triangolari* o a *partouzes*. Il che vorrebbe poi dire, paradossalmente, che Pirandello è assai più *contemporaneo* di quanto non si possa e non si osi pensare...

D'altra parte, cosa dichiara candidamente il Padre, circa il fatto di aver cacciato di casa sua la moglie, spedendola a casa del Segretario? Rivendica di averla mandata «ben provvista di tutto, a quell'uomo», cioè di aver pagato per il sostentamento della coppia, e di aver smesso di pagare soltanto quando il Segretario si trasferì improvvisamente in altro paese, senza informarlo del nuovo indirizzo. Che sarebbe affermazione del tutto assurda in caso di rottura per adulterio, ovviamente. E non per nulla Scimone cancella puntualmente le battute in questione. Sicché, semmai, a pensarci bene, con il senno di poi, si potrebbe osservare che il tratto più scopertamente e brutalmente maschilista del Padre di Scimone (la sua duplice violenza gestuale e verbale) sia non tanto una caratteristica del marito tradizionale, patriarcale, ma piuttosto il tic reattivo di un marito offeso, che giudica dunque la moglie per come viene volgarmente considerata in casi del genere, una puttana, su cui si possono dunque alzare le mani e i toni del linguaggio.

Mi sono dilungato nell'analisi della riscrittura drammaturgica forse troppo, e forse a torto. Spiro Scimone è un *artista*, e si accosta a Pirandello tenendo ben vive le sue esigenze di poetica creativa. Lo spettacolo è un prodotto delizioso che ci offre l'interno di un teatrino in miniatura, con i palchi dipinti a colori vivaci, dove una compagnia striminzita di soli quattro attori non riesce a provare perché un corto circuito ha azzerato l'illuminazione e il tecnico-luci, affetto da prostata, si è chiuso nel bagno e non ne esce più. La luce è riportata miracolosamente con l'arrivo dei Sei personaggi, che affiorano delicatamente e gustosamente da tre riquadri dei palchetti aggettanti sul palcoscenico (da sinistra a destra, per lo spettatore, rispettivamente: il Figlio, la coppia incestuosa Padre-Figliastra, la Madre con in braccio un bambolotto rappresentante la Bambina, e a fianco il Giovinetto: cioè i tre poli del terribile contrasto familiare). La cadenza messinese della compagnia Scimone-Sframeli ripercorre ironicamente il *plot*, e le varianti sono quasi sempre felici. Per esempio quando gli attori replicano la scena Padre-Figliastra nel retrobottega di Madama Pace e il Primo Attore carica troppo il personaggio, e ansima e sembra abbia l'asma, creando un piccolo tormentone di irresistibile ilarità:

IL CAPOCOMICO: Allora, non parlare così, cerca di essere più naturale e soprattutto stai attento a non pompare!

IL PRIMO ATTORE: Perché ho pompato, di nuovo?

IL CAPOCOMICO: Sì, hai pompato di nuovo, hai pompato di nuovo.

È l'interpolazione dialogica a indurre e a scatenare sistematicamente un ritmo recitativo mordente, solo apparentemente *naïf*, in verità costruito su corrispondenze sapienti. La stessa cosa avviene nella scena capitale dell'incontro scabroso Padre-Figliastra (che si atteggiava a consumata professionista dell'eros mercenario, provocatoriamente scosciata, sigaretta incollata alle labbra), quando basta a Scimone sostituire il riferimento al vestitino a lutto con altro richiamo egualmente funebre per sortirne un effetto spididamente assai più trascinate:

IL PADRE (*accarezzandola sempre di più*): Oh, mi dispiace! Mi dispiace molto della morte di suo padre, ma guardandola in viso, accarezzando il suo bel viso (*sfiorandole le labbra*), con queste sue meravigliose labbra, non avrei mai immaginato che suo padre fosse già morto.

LA FIGLIASTRA: Invece è morto già da due mesi.

IL PADRE: E l'avete già sistemato? Al cimitero, siete riusciti a trovargli un posto? Perché non è facile trovare un posto al cimitero.

LA FIGLIASTRA (*togliendogli le mani dalle sue labbra*): Mio padre il posto, al cimitero, già ce l'aveva!

IL CAPOCOMICO (*rivolgendosi al Padre e alla Figliastra*): Bene! Benissimo! Questa scena del posto al cimitero è molto interessante.

La cifra dell'allestimento è esattamente nella sintesi di uno sguardo irriverente, straniante al capolavoro novecentesco, ridotto e semplificato alla misura minimale di poco più di un'ora di spettacolo, e di una capacità aspra a penetrare il segreto del testo pirandelliano, riportandone alla superficie lo strato caldo, verminoso. Il Padre di Francesco Sframeli ha l'aria tranquilla e per bene che nasconde la brama disperata e vorace di sesso dell'uomo di mezza età che non è più in grado di andare alla conquista di donne. Seduto sul divano rosso fuoco di Madama Pace, afferra con le sue unghiate mani il corpo nudo della agognata bambola di carne (cfr. fig. 3). La scrittura pirandelliana cerca di velare l'acme del desiderio, disegnando un semplice *abbracciamento*, preliminare alla copula, ma la scrittura scenica di Sframeli fa inginocchiare la Figliastra fra le gambe del Padre, per un *servizio erotico* che spiega meglio tutta l'umiliazione e il disgusto del personaggio per il trauma patito nel retrobottega di Madama Pace, e propriamente ad opera dello stesso uomo che una dozzina di anni prima aveva tentato di abusare di lei bambina.

Dico sempre che sono nato nell'Ottocento e che ho un telefono cellulare da 29 euro, per significare che amo soltanto il teatro di tradizione e che e non frequento le produzioni dei teatranti inventivi, ma per Scimone e Sframeli mi sembra giusto spezzare una lancia. Sono bravi davvero e il lavoro dell'uno s'integra perfettamente con il lavoro dell'altro. Un unico esempio, in chiusura di queste pagine. Qualche recensore ha osservato opportunamente che la Madre di Sframeli è la prima – nella



104 Figura 3.

lunga tradizione scenica dello spettacolo – ad essere vestita di verde, anziché con il canonico nero di lutto, ma senza capire che non si tratta di una bizzarria o di una stravaganza, bensì, piuttosto, di una piccola semplice (ma geniale) traduzione, a livello registico, della riscrittura di Scimone il quale, a livello interpretativo, intende la Madre come una donna non passiva e sottomessa, ma autonoma e forte: capace, in passato, di prendersi il Segretario come amante e di fuggirsene con lui; capace, nel presente, di tener testa al marito violento, di imporgli di non toccarla; e dunque capace anche di sottrarsi al compiaciuto dolorismo per la morte del Segretario, cioè – in definitiva – capace ancora di guardare al futuro, con qualche sussulto di speranza, e dunque è normale che vesta di verde. Naturalmente (per tornare per un attimo sul *segreto* della Madre) Scimone potrebbe ricordarmi che nella seconda edizione del 1923 il Figlio formula una definizione dei genitori assai ferma, anzi, bruciante: «La madre, una donna d'altri; il padre, un libertino», cioè la madre è andata con un altro uomo (affermazione che scompare nell'edizione definitiva del 1925). Insomma, in fondo, a non credere all'ipotesi di una Madre innocente, vittima della foia del Padre per i triangoli perversi, Scimone sarebbe in buonissima compagnia, a spalla a spalla con il Figlio. Ma mi sembra ovvio che il punto di vista del Figlio non è fededegno, perché è parte in causa, ha troppo sofferto per l'assenza materna: senza madre dalla nascita ai due anni, perché spedito lontano, in campagna, dalla balia; poi, dai due anni in avanti, ancora e sempre senza madre, perché oggettivamente allontanatasi da lui. Difficile per lui credere che non *si sia allontanata* (spontaneamente), ma che *sia stata allontanata* (coercitivamente, dal Padre).