

saggi

## Suggestioni dostoevskiane nei *Sei personaggi*

Ivan Pupo

**ABSTRACT** *Dostoevskian suggestions in Six Characters*

The contribution focuses on the enigmatic expression «Dèmone dell'Esperimento» that the Father of the *Sei Personaggi* finds in his excuse. The literary matrices – Dostoevskij and Goethe – and the meta-theatrical value that Crémieux's translation highlights are investigated. It also analyzes the link between the Father and Marco Leuca, the protagonist of *Pena di vivere così*, the favorite short story of Pirandello, published for the first time in 1920, the year before the *pièce*.

**KEYWORDS** Pirandello, Dostoevskij, *Sei personaggi*, Goethe, Crémieux.

saggi

43

### I. Una parola che non dice nulla

IL FIGLIO (*senza muoversi dal suo posto, freddo, piano, ironico*): Sì, stiano a sentire che squarcio di filosofia, adesso! Parlerà loro del «Demone dell'Esperimento».

IL PADRE: Tu sei un cinico imbecille, e te l'ho detto cento volte! [...] Mi deride, signore, per questa frase che ho trovato in mia scusa.

IL FIGLIO (*sprezzante*): Frasi.

IL PADRE: Come se non fosse il conforto di tutti, davanti a un fatto che non si spiega, davanti a un male che ci consuma, trovare una parola che non dice nulla, e in cui ci si acquieta!<sup>1</sup>

La critica si è confrontata con l'espressione enigmatica – il «Dèmone dell'Esperimento» – verso cui il Figlio, in una delle prime sequenze dei *Sei personaggi*, assume un atteggiamento di sprezzante ironia. Il Padre l'ha coniato per dare un senso al «male», altrimenti inspiegabile, che ha «consumato» le sue due famiglie – sue nel senso che l'una e l'altra sono sorte per opera sua – la 'bastarda' e la 'primigenia'.

1. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, vol. II, Mondadori, Milano 1993, pp. 690-691. D'Amico mette a testo l'ultima edizione curata dall'autore nel 1933 (quella confluita nel primo volume della terza raccolta delle *Maschere nude*) e ristampa integralmente in apparato la *princeps* del 1921. Per le citazioni dai *Sei personaggi* farò sempre riferimento al meridiano curato da d'Amico, utilizzando le sigle SP (edizione definitiva del 1933) e SP 1921 (prima edizione).

Nella versione originaria del testo quel male, responsabile di una doppia catastrofe familiare, si dava come «bene impossibile», cioè come bene reso impossibile da un equivoco di fondo, dalla presunzione, che il Padre aveva avuto, di poterlo attuare facendo a meno dell'«umiltà», sottovalutando o addirittura ignorando l'alterità degli altri. Nel 1921 il «Dèmone dell'Esperimento» si specifica sulla sua bocca come peccato d'orgoglio ed arroganza solipsistica:

IL PADRE: [...] Perché il dramma, veda, consiste in questo, alla fine: che rientrando questa madre nella mia casa, la famiglia di lei nata fuori e, per così dire, sovrapposta, con la morte della bambina, con la tragedia di quel ragazzo, con la fuga della maggiore, finisce, non può sussistere perché estranea! Cosicché, dopo tanto tormento, restiamo noi tre – io, la madre, quel figlio – resi, dalla scomparsa di quella famiglia estranea, estranei anche noi l'uno all'altro, in una desolazione mortale, che è la vendetta, veda, come ha detto quello lì derisoriamente (*indica il Figlio*), del Dèmone dell'Esperimento che è in me, purtroppo: cioè, dell'attuazione di un bene impossibile, signore, quando manchi la fede assoluta, quella fede che ci fa accettare umilmente la vita com'è; e noi orgogliosamente intendiamo di sostituirci ad essa, creando per gli altri una realtà che crediamo a modo loro; mentre non è, signore, perché ciascuno ha in sé la propria realtà che va rispettata in Dio, anche quando sia nociva a noi!<sup>2</sup>

44 Roberto Alonge ha studiato con acutezza la «fenomenologia sessuale» al fondo della «foga sperimentatrice» del Padre, considerando depistante e fumosa, «al tempo stesso mistificante e nobilitante» nei confronti di quella laida fenomenologia, l'espressione cui il personaggio ricorre per difendersi dalle accuse che gli si muovono e prima ancora per alleggerirsi la coscienza ed acquietare il rimorso<sup>3</sup>. A questa stessa misteriosa «frase» Umberto Artioli aveva dato ben altro peso, facendo risaltare un «palinsesto di natura religiosa»: il «Demone» invocato sarebbe un'«allusione al serpente» della scena archetipica e l'«Esperimento una riformulazione sotto altri sembianti del gesto trasgressivo» compiuto da Adamo ed Eva. Le colpe sessuali del Padre si rivestono secondo Artioli di un linguaggio veterotestamentario, a conferma dell'importanza dell'immaginario cristiano in tutta l'opera pirandelliana<sup>4</sup>.

Diceva giustamente Calvino che un classico è un «libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire». Le interpretazioni della strana formula che ho appena menzionato – fumo negli occhi da parte del libertino in cerca di assoluzione, op-

2. SP 1921, pp. 983-984. La battuta sarà espunta già dall'edizione del 1923.

3. In particolare le due maiuscole nel misterioso sintagma servirebbero a «sviare» gli altri personaggi della «commedia da fare» – ma anche i lettori e gli spettatori della *pièce* pirandelliana – dai sordidi moventi sessuali di un modo di agire apparentemente strambo ed inspiegabile. Cfr. R. Alonge, *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Utet, Torino 2018, p. 89. Agli occhi del critico l'affermazione del Padre di aver scacciato di casa la moglie per tenerla «fuori e lontana dai complicati tormenti del suo spirito» è un'«altra formula fumosa, al tempo stesso mistificante e nobilitante rispetto ad ardori e afrosi poco onorevoli [...]» (*ibid.*).

4. Cfr. U. Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 129-140: 135-136.

pure frammento allusivo al racconto della *Genesi* – non possono e non devono esaurire il campo esegetico. In un saggio del 2004 dedicato all'influenza di Dostoevskij su Pirandello avevo cercato di proporre una spiegazione alternativa<sup>5</sup>. Vorrei qui provare a rilanciarla, allargando lo sguardo ad ulteriori verifiche testuali. Si apra allora *I demoni* (1871-1872) nella traduzione francese che Pirandello poté leggere già nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, in corrispondenza della pagina in cui Pëtr Verchovenskij illustra e commenta la «vie "ironique"» dell'amico Nikolaj Stavrogin a Pietroburgo, in particolare la decisione che porta quest'ultimo a difendere e a beneficiare Mar'ja, una povera sciancata, l'ultima delle creature:

Nicolas Vsévolodovitch menait dans ce temps-là à Pétersbourg une vie «ironique», si l'on peut ainsi parler, – je ne trouve pas d'autre terme pour la définir [...] Je ne raconterai pas en détail l'existence que, par *originalité*, Nicolas Vsévolodovitch menait alors dans les bas-fonds pétersbourgeois. Je parle seulement d'alors [...] quant au mot "*originalité*", c'est une expression que je lui emprunte à lui-même [...] Bref, mettons que tout cela n'ait été de sa part qu'un caprice, un amusement d'homme blasé, ou même, comme le disait Kirilloff, une *étude d'un genre bizarre* entreprise par un désœuvré pour savoir jusqu'où l'on peut mener une femme folle et impotente<sup>6</sup>.

Il lettore saprà solo in seguito delle nozze semi-clandestine di Stavrogin e Mar'ja, ma intanto ha modo di riflettere sulle impressioni che lo stile di vita e le scelte di Stavrogin hanno suscitato nella comitiva degli amici, in particolare in Kirillov, e sulle valutazioni che lo stesso Stavrogin dà del suo comportamento. Gli elementi per un confronto intertestuale sono numerosi e di estremo interesse. Se l'«originalité» che Stavrogin si attribuisce può essere accostata alle «incomprensibili stramberie» del Padre di cui si fa parola nella *Prefazione ai Sei personaggi*<sup>7</sup>, l'«étude d'un genre bizarre», che è come il perno del commento di Kirillov, ha molto da spartire con lo sperimentalismo che ha prodotto tanto male nell'azione di secondo grado del capolavoro pirandelliano. Il nesso è reso ancora più stringente dalle osservazioni della madre di Stavrogin, in risposta al discorso di Pëtr:

5. Cfr. I. Pupo, *Demoni di carta. Pirandello lettore di Dostoevskij*, in «Angelo di fuoco», III, n. 5, 2004, pp. 57-107. Sono tornato recentemente sul rapporto tra i due scrittori, restringendo però il campo di osservazione, in un saggio in corso di stampa – *La bellezza che non salva. "L'idiota" nella lente di Pirandello* – che si potrà leggere sulla «Modernità letteraria» del 2021.

6. Th. Dostoïevsky, *Les possédés*, traduit du russe par V. Derély, t. I, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris 1886, pp. 197-199 (*corsivo mio*; nelle citazioni delle edizioni ottocentesche mi attengo fedelmente alla trascrizione del nome dello scrittore russo); F. Dostoevskij, *I demoni*, trad. it. di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 2017<sup>5</sup>, pp. 265-267: «A quell'epoca Nikolaj Vsevolodovič conduceva a Pietroburgo una vita, per così dire, ironica, non saprei definirla con un'altra parola [...] preferisco di evitare di parlare di quella vita di bassifondi, una vita alla quale allora si abbandonava per *stravaganza* anche Nikolaj Vsevolodovič. Ripeto che sto parlando soltanto di quell'epoca [...] E quanto alla '*stravaganza*', questa era l'espressione di cui lui stesso si serviva [...] Insomma, supponiamo pure che da parte sua si trattasse soltanto di un capriccio, di un'idea fantastica di un uomo precocemente stanco, oppure perfino, come sosteneva Kirillov, di un nuovo *esperimento* di un uomo troppo sazio, curioso di vedere fino a che punto si potesse condurre una pazza sciancata» (*corsivo mio*).

7. Cfr. SP, p. 662.

[...] si Nicolas avait toujours eu auprès de lui un Horatio tranquille [...] peut-être depuis longtemps aurait-il échappé à ce triste “*démon de l’ironie*” qui a désolé toute son existence<sup>8</sup>.

Anche Stavrogin ubbidisce ad un demone che non si stancherà di straziarlo per tutta la vita. Al di là di queste coincidenze, che non mi sembra possano dirsi casuali, quel che mi porta ad indicare nel suo modo di agire una delle radici del pirandelliano «Dèmone dell’Esperimento»<sup>9</sup> è la constatazione che in entrambi i casi la pietà sperimentata rivela o lascia sospettare dietro di sé istanze e motivazioni incongrue – crudeltà, cinica indifferenza morale, gusto della scommessa – che ne tradiscono la qualità subdola, veramente luciferina. Si legga un brano della lettera a Daša in cui Stavrogin, poco prima di impiccarsi, confessa di essere sempre stato disponibile alla simultanea sperimentazione del bene e del male:

J’ai mis partout ma force à l’épreuve [...] Dans ces expériences, comme dans toute ma vie précédente, je me suis révélé immensément fort [...] Mais à quoi appliquer cette force, – voilà ce que je n’ai jamais vu, ce que je ne vois pas encore [...] Je puis, comme je l’ai toujours pu, éprouver le désir de faire une bonne action et j’en ressens du plaisir; à côté de cela je désire aussi faire du mal et j’en ressens également de la satisfaction<sup>10</sup>.

8. Th. Dostoïevsky, *Les possédés*, t. I, cit., p. 201 (*corsivo mio*); F. Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 269: «E se in ogni momento accanto a *Nicolas* [...] si fosse trovato un mite e pacato Orazio [...] ebbero forse già da tempo egli si sarebbe salvato dal tetro, ‘subitaneo demone dell’ironia’ che per tutta la vita l’ha torturato» (*secondo corsivo mio*). Ai «complicati tormenti» dello spirito del Padre, di cui si è già detto, si allude nella *Prefazione* del 1925, laddove si parla di un «uomo tormentato e tormentatore» (SP, p. 662).

9. Da tempo la critica ha segnalato come il tema del ‘matrimonio per burla’ con un’infelice accommuni *I demoni* e la commedia *Ma non è una cosa seria* (1919), che Pirandello ricava da due novelle, trascurando però di mettere in relazione lo sperimentalismo di Stavrogin e il «Dèmone dell’Esperimento» attivo nei *Sei personaggi*. Cfr. E. De Michelis, *Dostoevskij nella letteratura italiana* [1972], in *Dostoevskij nella coscienza d’oggi*, a cura di S. Graciotti, Sansoni, Firenze 1981, p. 179.

10. Th. Dostoïevsky, *Les possédés*, traduit du russe par V. Derély, t. II, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris 1886, p. 407; F. Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 880: «Io ho provato dovunque la mia forza [...] Nelle prove compiute per me stesso e in quelle per dimostrarla agli altri – come anche prima in tutta la mia vita – essa si è rivelata illimitata [...] Ma a cosa applicare questa forza, ecco ciò che non ho mai compreso e che non comprendo neppure adesso [...] Io tuttora – come sempre anche prima – posso desiderare di compiere una buona azione e ciò mi procura un piacere; al tempo stesso desidero compierne una malvagia e anche in questo caso provo piacere». Lukács ha preso in considerazione questo brano, affrontando il «problema degli esperimenti di Dostoevskij». Particolare importanza assume per il pensatore ungherese l’esperimento compiuto per conoscere se stessi (ovvero, per fare due soli esempi, la capacità di sopportare il fatto di aver trasceso i limiti morali, nel caso di Raskol’nikov; il potere del proprio io sulla prostituta, nel caso del protagonista delle *Memorie del sottosuolo*). Cfr. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, trad. di M. e A. Brelich, Einaudi, Torino 1950, pp. 274-293. Secondo Guido Carpi, fin dal racconto giovanile *Una sconcia storiella* (1862), e poi in moltissimi suoi testi, Dostoevskij sottopone un personaggio-chiave al meccanismo dell’«autoimposizione della prova emblematica». Cfr. G. Carpi, *Storia della letteratura russa. 1. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d’Ottobre*, Carocci, Roma 2018, pp. 485-486.

Oppure si tenga presente l'atto di accusa di Šatov per il quale Stavrogin ha sposato Mar'ja solo per il piacere di sfidare il senso comune:

[...] Savez-vous pourquoi vous avez fait un mariage si honteux et si lâche? Justement parce que la honte et la stupidité de cet acte vous paraissaient être du génie! [...] Il y avait là un audacieux défi au sens commun, c'est ce qui vous a séduit! Stavroguine épousant une mendicante boiteuse et idiote!<sup>11</sup>

Dopodiché si torni ai *Sei personaggi* per rileggere le scene in cui Madre e Figliastro, affidandosi anche all'eloquenza muta dei gesti e del riso, screditano le argomentazioni del Padre, denunciandone l'ipocrisia:

IL PADRE: [...] Guardi: la mia pietà, tutta la mia pietà per questa donna / *indicherà la Madre* / è stata assunta da lei come la più feroce delle crudeltà!

LA MADRE: Ma se m'hai scacciata!

IL PADRE: Ecco, la sente? Scacciata! Le è parso ch'io l'abbia scacciata!

LA MADRE: Tu sai parlare; io non so. Ma creda, signore, che dopo avermi sposata chi sa perché! (ero una povera, umile donna)

IL PADRE: Ma appunto per questo, per la tua umiltà ti sposai, che amai in te, credendo / *S'interromperà alle negazioni di lei* [...]!<sup>12</sup>.

LA MADRE: Mi aveva tolto prima dal petto il figlio, signore!

IL PADRE: Ma non per crudeltà! Per farlo crescere sano e robusto, a contatto della terra!

LA FIGLIASTRA (*additandolo ironica*): E si vede!

IL PADRE (*subito*): Ah, è anche colpa mia, se poi è cresciuto così? Lo avevo dato a balia, signore, in campagna, a una contadina, non parendomi lei forte abbastanza, benché di umili natali. È stata la stessa ragione, per cui avevo sposato lei. Ubbìe forse; ma che ci vuol fare? Ho sempre avuto di queste maledette aspirazioni a una certa solida sanità morale! / *La Figliastro, a questo punto, scoppierà di nuovo a ridere fragorosamente*<sup>13</sup>.

Le scelte del Padre rispondono ad interessi egoistici e ad un insano erotismo (pure esso di ascendenza dostoevskiana)<sup>14</sup>. La moralità è una facciata di comodo,

11. Th. Dostoïevsky, *Les possédés*, t. I, p. 279; F. Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 346: «Ma lo sa perché lei allora si sposò, in modo così vile e vergognoso? Proprio perché la vergogna e l'assurdità arrivavano in quell'atto alla genialità! [...] Quell'estrema sfida al buon senso era troppo seducente ai suoi occhi! Stavrogin e quella miserabile zoppa mezza pazza!». Riconoscendogli capacità di penetrazione psicologica, Stavrogin riconosce che l'interlocutore ha almeno in parte colto nel segno. Nel capitolo IX della seconda parte, *Da Tichon*, proibito dalla censura e quindi assente anche nella traduzione francese, il fulcro è costituito dalla confessione scritta di Stavrogin: ad un certo punto vi si legge che la decisione di sposare segretamente Mar'ja, influenzata dalla «paura dopo la faccenda di Matrěša», va intesa come autopunizione, «passione dei rimorsi di coscienza» (lo intuisce Šatov in un brano 'saltato' dal traduttore, *et pour cause*). Dopo la sperimentazione dell'estremo male – gli abusi su una bambina – la compassione si rivela in tutta la sua meschinità di 'antidoto', peraltro inefficace, contro il rimorso.

12. SP, pp. 693-693.

13. SP, pp. 694-695.

14. Nel rapporto che instaura con il segretario e con la famiglia bastarda, il Padre dei *Sei personaggi* ricalca soprattutto le orme dell'*eterno marito* dostoevskiano, Pavel Pavlovič Trusockij, l'ostinato

una maschera ingannevole. Le umili origini e la riconoscenza per il mutamento di stato garantiscono piena sottomissione della sposa al «Dèmone dell'Esperimento», ovvero la sopportazione di sacrifici ed umiliazioni: l'allontanamento del Figlio, il ripudio (senza aver commesso alcuna colpa) da parte del coniuge e, dopo la morte del Segretario, l'assai poco dignitoso ritorno alla casa maritale. In *Delitto e castigo* (1866) Pëtr Petrovič Lužin, aspirante alla mano di Dunja, dopo averne ricevuto il consenso, illustra a Pul'cheria Aleksàndrovna, madre di Dunja, una sua teoria a proposito dei vantaggi che si ricavano dal matrimonio con una ragazza povera. In una lettera Pul'cheria riferisce l'episodio al figlio Raskol'nikov, provocandone l'indignazione. Eccolo stracciarsi le vesti al cospetto di Lužin:

Est-il vrai, interrompit soudain Raskolnikoff d'une voix tremblante de colère, est-il vrai que vous ayez dit à vostre future femme... à l'heure même où elle venait d'agréer votre demande, que ce qui vous plaisait le plus en elle... c'était sa pauvreté... parce qu'il est préférable d'épouser une femme pauvre, pour la dominer ensuite et lui reprocher les bienfaits dont l'a comblée?<sup>15</sup>

48 saggi Forte del consenso ricevuto, Pëtr Petrovič ha commesso l'imprudenza di mettere a nudo il proprio animo. Si capisce che debba correre ai ripari, accusando Raskol'nikov di averlo volutamente, e con perfidia, frainteso: non il gusto di comandare, di decidere in tutto e per tutto delle sorti della *partner*, quasi fosse un piccolo Padreterno, ma il piacere dell'onestà – della «solida sanità morale», per dirla con il Padre dei *Sei personaggi* – avrebbe orientato le sue mire matrimoniali. Il lettore non può avere dubbi sulla cattiva coscienza del personaggio:

Votre fils, continua-t-il en s'adressant à Pulchérie Alexandrovna, – hier [...] m'a offensé par la manière dont il altéré une phrase prononcée dernièrement par moi pendant que je prenais le café chez vous. J'avais dit que, selon moi, une jeune fille pauvre et déjà éprouvée par le malheur présentait à un mari plus de garanties de moralité et de bonheur qu'une personne ayant toujours vécu dans l'aisance. Votre fils a, de propos délibéré, prêté un sens absurde à mes paroles, il m'a attribué des intentions odieuses [...]»<sup>16</sup>.

persecutore degli amanti di sua moglie, costantemente invischiato nelle panie morbose del *desiderio triangolare*. Sulla malsana carica erotica della «stramberia» del Padre mi sono già soffermato, tenendo conto della nota teoria di René Girard, in I. Pupo, *Demoni di carta*, cit., p. 75 e pp. 100-101.

15. Th. Dostoievsky, *Le crime et le châtement*, traduit du russe par V. Derély, t. I, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris 1884, p. 186; F. Dostoievskij, *Delitto e castigo*, a cura di S. Prina, Mondadori, Milano 1994, p. 191: «Ma non è forse vero che voi» l'interruppe di nuovo Raskol'nikov, all'improvviso, con la voce tremante di rabbia, nella quale s'avvertiva una sorta di gusto di offendere «non è forse vero che avete detto alla vostra fidanzata... nel momento stesso in cui ricevevate il suo consenso, che eravate soprattutto lieto che lei fosse povera... perché è più vantaggioso trarre la moglie dalla miseria, per poter poi vantare un maggior potere su di lei... e rinfacciarle di averla beneficata?»

16. Th. Dostoievsky, *Le crime et le châtement*, traduit du russe par V. Derély, t. II, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris 1884, p. 28; F. Dostoievskij, *Delitto e castigo*, cit., pp. 372-373 (c.mo mio): «Vostro figlio» e si rivolse a Pul'chërija Aleksàndrovna «ieri [...] mi ha offeso, travisando un mio pensiero che io vi avevo comunicato una volta in una conversazione privata, mentre bevevamo il caffè, ed esattamente che il matrimonio con una fanciulla povera, già provata dal dolore della vita, è a mio parere più giovevole

A mio parere l'intertestualità dostoevskiana, assai più di quella biblica, aiuta a scavare nella dimensione sulfurea del Padre pirandelliano, ad interpretarne il linguaggio «mellifluo», i trucchi di simulazione e dissimulazione cui ricorre per «ricomporre» una «dignità» gravemente compromessa<sup>17</sup>.

Il «Dèmone dell'Esperimento» acquista senso in rapporto alla volontà di potenza. Il Padre e Lužin desiderano di poter disporre di una moglie schiava, *umile* e disposta ad *umiliarsi*. La volontà di potenza presuppone un alto concetto di sé. Troppo sicuro del fatto suo, Pëtr Petrovič non si aspettava di essere messo alla porta da una Dunja pallida d'ira:

Ce dernier [Lužin] ne s'attendait pas du tout à un pareil dénoûment. Il avait trop présumé de lui-même, trop compté sur sa force et sur l'impuissance de ses victimes<sup>18</sup>.

Dal canto suo il Padre sa di dover condividere con gli altri maschi le debolezze della carne, ma è orgoglioso di poter vantare in questo campo una condizione di superiorità che gli viene dal coraggio di metterle a fuoco con il «lume dell'intelligenza»:

IL PADRE: [...] manca solo il coraggio di dirle, certe cose!

LA FIGLIASTRA: Perché quello di farle, poi, lo hanno tutti!

IL PADRE: Tutti! Ma di nascosto! E perciò ci vuol più coraggio a dirle! Perché basta che uno le dica – è fatta! – gli s'appioppa la taccia di cinico. Mentre non è vero, signore: è come tutti gli altri; migliore, migliore anzi, perché non ha paura di scoprire col lume dell'intelligenza il rosso della vergogna, là, nella bestialità umana, che chiude sempre gli occhi per non vederlo [...]»<sup>19</sup>.

C'è però intelligenza ed intelligenza. In questa battuta è in questione il problema della pubblica confessione delle colpe. Dovrò tornarci. Mi interessa ora il fatto che il Padre abbia scommesso sulla sua capacità di farsi artefice del proprio destino e di quello degli altri, trasponendo nel concreto vissuto idee ed «aspirazioni»,

ai rapporti coniugali di quello con una che ha conosciuto solo l'agiatazza, poiché è più *confacente alla moralità*. Vostro figlio, premeditatamente, ha ingigantito il significato delle mie parole fino all'assurdo, accusandomi di intenzioni malvagie [...]».

17. D'altra parte non si potrebbero capire i romanzi di Dostoevskij prescindendo dai continui riferimenti alle Sacre Scritture. Basti pensare all'epigrafe dei *Demoni* e al modo in cui Stavrogin è definito dal fratello di Mar'ja: «saggio come un serpente», espressione, ripresa nel titolo del capitolo V della Parte prima del romanzo, che con evidenza chiama in causa il Serpente biblico. Cfr. S. Salvestroni, *Dostoevskij e la Bibbia*, Edizioni Qiqajon, Magnano 2000, pp. 136-138.

18. Th. Dostoievsky, *Le crime et le châtement*, t. II, cit., p. 31; F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 375: «Tutto dava a vedere che Pëtr Petrovič non s'aspettava affatto una conclusione del genere. Aveva troppa fiducia in sé, nel proprio potere e nell'impotenza delle sue vittime». All'inizio del capitolo successivo – una parte 'tagliata' da Derély nella sua traduzione, perché sentita come ridondante – Lužin ci viene presentato come un uomo «morbosamente avvezzo a provar ammirazione per se stesso», con un «alto concetto della propria intelligenza», incredulo che «due donne misere e indifese potessero sfuggire al suo potere» (ivi, p. 377). A dispetto di tutta questa autostima, Dunja alla fine non sposerà Lužin.

19. SP, p. 699.

morali ed insieme intellettuali, in cui crede fermamente. È la questione stessa dell'Esperimento considerata non più nelle sue segrete motivazioni, ma dal punto di vista dell'esito, fausto o nefasto. Con la sua consueta ironia al vetriolo la Figliastro gira il coltello nella piaga della scommessa perduta:

LA FIGLIASTRA: Sì, ma si faccia dire, ora, che fortuna è stata per noi la sua intelligenza!

IL PADRE: Se si potesse prevedere tutto il male che può nascere dal bene che crediamo di fare!<sup>20</sup>

La replica del Padre va letta come una conferma della natura diabolica del suo «Esperimento». L'eterogenesi dei fini che ne costituisce il sotto-testo filosofico rinvia ancora a Dostoevskij e insieme a Goethe.

Si prenda uno dei più celebri racconti di Dostoevskij, *La mite* (1876), in cui un usuraio riesce a sedurre e sposare una povera sartina orfana cui la miseria non concede il lusso della scelta sentimentale (in questo più fortunato di Lužin). Sulla bocca del colto agente di pegni, nella fase del corteggiamento, Dostoevskij pone una citazione dal *Faust*:

– Voyet-vous, continuai-je, moitié plaisant, moitié sérieux: «Moi, je suis une fraction de cette fraction de l'être qui veut faire le mal et qui fait le bien».

Elle me regarda aussitôt, avec une attention où subsistait de la curiosité enfantine:

– Attendez; quelle est cette pensée là? Où l'avez-vous prise? J'ai entendu cela quelque part

– Ne vous cassez pas la tête. C'est ainsi que Méphistophélès se présente à Faust. Avez-vous lu *Faust*?<sup>21</sup>

Esibendo il biglietto da visita del Mefistofele goethiano – «Io mi son parte di quella possanza che vuole continuamente il male, e continuamente produce il

20. SI, p. 693. Il fallimento dell'Esperimento comporta un implicito «deprezzamento *evangelico* dell'intelligenza», almeno di quella che pretende di svincolarsi dall'accettazione umile della «vita com'è» (cfr. la battuta del Padre citata all'inizio di questo saggio, in SP 1921, p. 983). Ci si avvale di una chiave di lettura proposta da Gide per Dostoevskij. Per Gide «per poco che li leggiamo [i libri dello scrittore russo] con uno sguardo attento, constateremo un deprezzamento non sistematico, ma quasi involontario, dell'intelligenza: un deprezzamento *evangelico* dell'intelligenza». Cfr. A. Gide, *Dostoevskij*, Milano, Bompiani, 1946 [1<sup>a</sup> ed. 1923], p. 138. Si pensi ancora a *Delitto e castigo*: se intellettuali sono le radici del delitto di Raskol'nikov, il momento della rinascita colloca il giovane reo confesso al di là del razioicinio e della dialettica, nel flusso vitale delle sensazioni. Che è poi lo stesso percorso di Vitangelo Moscarda, quello che dal suo «primo esperimento» lo conduce all'ospizio di mendicizia.

21. F. Dostoïevsky, *Krotkaïa*, traduit du russe par E. Halpérine, Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>, Paris s.d. [ma 1886], pp. 17-18; F. Dostoevskij, *La mite*, in Id., *Racconti*, a cura di G. Spindel, Mondadori, Milano 1991, p. 760: «“Vedete,” osservai subito in un tono tra scherzo e mistero, “io – io sono una parte di quella forza che vuole fare il male e fa il bene” / Mi volse uno sguardo rapido e curioso, che aveva del resto qualcosa d'infantile: / “Aspettate Che pensiero è questo? Da dove è presa questa citazione? Dove l'ho sentita?...” / “Non lambiccatevi, con queste espressioni Mefistofele si presenta a Faust. Avete letto il *Faust*?”». *La mite* era disponibile in italiano già nel 1892 in un volumetto dell'editore Pierro di Napoli arricchito da una prefazione di Luigi Capuana.



bene»<sup>22</sup> – il protagonista della *Mite* appare, oltre che una reincarnazione dell'«uomo del sottosuolo», un demone moderno che tenta con successo un'«infelice ingenua, “un'anima bella”»<sup>23</sup>. Se la storia finisce tragicamente, con la giovane che si suicida per sottrarsi alla violenza psicologica del marito 'diabolico', vuol dire che alla citazione colta si affida il compito di annunciare un'eterogenesi dei fini speculari rispetto a quella enunciata nel *Faust*<sup>24</sup>. Ne era perfettamente consapevole Dostoevskij, come si evince dal suo taccuino di lavoro:

Che differenza c'è tra il demonio e l'uomo? Il Mefistofele di Goethe dice alla domanda di Faust (chi egli sia): Io sono una parte di quella parte del tutto che vuole il male, e fa il bene. Ahimé! l'uomo potrebbe rispondere, parlando di sé, totalmente all'opposto: «Io sono una parte di quella parte del tutto che vuole il bene eternamente, ha sete, è avida di bene, ma il risultato delle cui azioni è sempre e solo il male»<sup>25</sup>.

Pirandello non ha la possibilità di leggere questo appunto – i taccuini di Dostoevskij rimasero inediti fino a tutto il 1970 – e tuttavia nei *Sei personaggi*, precisamente nel racconto dell'«antefatto», quando fa suo, tramite il Padre, il tema

22. W. Goethe, *Fausto*, trad. di G. Scalvini e G. Gazzino, Le Monnier, Firenze 1862<sup>2</sup> [1<sup>a</sup> ed. 1857], pp. 75-76. Per questa prima traduzione italiana integrale (e in prosa) della tragedia di Goethe cfr. M. Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 79-80. Fin da giovanissimo, almeno dai tempi di Bonn, Pirandello ha modo di confrontarsi con il testo goethiano nella lingua originale (come peraltro documenta la sua biblioteca 'superstite'). Ho formulato in questo saggio l'ipotesi di reminiscenze faustiane nei *Sei personaggi* sulla base di una traduzione che potrebbe esser capitata tra le mani di Pirandello. Ricco è il filone di studi dedicati ai rapporti tra Pirandello e Goethe, soprattutto sul piano della riflessione estetica, ma non ci si è mai chiesti a fondo se e come il *Faust* abbia contato nella formazione e nella creatività del Nostro. Eppure il traduttore delle *Elegie romane* e di un florilegio delle *Conversazioni con Eckermann* ha dimostrato, all'inizio e alla fine della sua carriera, gran dimestichezza con il poema goethiano: non ancora ventenne pensa di comporre in versi una sua «cantata di Auerbach... in Palermo»; in un'intervista del 1933 concessa a Cavicchioli cita, contestualizzando esattamente, un verso tratto dal primo atto della Parte Seconda: «In questo nulla spero di trovare il Tutto». Insomma ci sono i presupposti per un'indagine intertestuale che non si fermi alla traduzione, uscita nel 1900, di un frammento del *Faust* di Lenau. Per le citazioni di Pirandello dal *Faust* di Goethe cfr. A. Barbina, *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 28-29 e S. Micali, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Le Monnier, Firenze 2002, pp. 153-157: 156. Per altri aspetti del rapporto tra i due autori cfr. G. Corsinovi, *La persistenza e la metamorfosi. Pirandello e Goethe*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1997.

23. B. Basile, *La finestra e l'icona*, in Id., *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Patron, Bologna 1982, p. 28. Si tenga presente che, apparendo al delirante Ivan, nei *Fratelli Karamazov* (1879-1880), il diavolo cita dalla stessa scena del *Faust*.

24. Giuseppe Ghini ha colto assai bene questo aspetto della ricezione del *Faust* in Dostoevskij: «In polemica con tutte le antropologie illuministe, rousseauiane e buoniste, Dostoevskij mostra qui l'eterogenesi dei fini propriamente umana, singolarmente speculare rispetto a quella demoniaca. Se perfino Mefistofele, agendo [...] “per conto di Dio” non può che compiere il bene, l'uomo, volendo autonomamente, utopisticamente compiere il bene, non può che ottenere il male». Cfr. G. Ghini, *Il bene «inevitabile» del Faust russo*, in *La storia di Faust nelle letterature europee*, a cura di M. Freschi, Cuen, Napoli 2000, p. 183.

25. *Dostoevskij inedito. Quaderni e taccuini 1860-1881*, a cura di L. Dal Santo, Vallecchi, Firenze 1981, p. 388. L'appunto si legge nel X Quaderno datato 1876-1877.

dell'eterogenesi dei fini, rovescia anche lui per ben tre volte le parole del Mefistofele goethiano, dimostrando di aver inteso la *Mite* in modo conforme ai piani del suo autore:

IL PADRE: Se si potesse prevedere tutto il male che può nascere dal bene che crediamo di fare!<sup>26</sup>

IL PADRE: [...] buono, umile come lei [il Segretario era umile come la Madre], incapaci l'uno e l'altra, non che di farlo, ma neppure di pensarlo, il male!

LA FIGLIASTRA: Lo pensò lui, invece, per loro – e lo fece!

IL PADRE: Non è vero! Io intesi di fare il loro bene – e anche il mio, sì, lo confesso! [...]!<sup>27</sup>

LA MADRE: E mi mandò via!

IL PADRE: Ben provvista di tutto, a quell'uomo, sissignore, – per liberarla di me!

LA MADRE: E liberarsi lui!

IL PADRE: Sissignore, anch'io – lo ammetto! E n'è seguito un gran male! Ma a fin di bene io lo feci... e più per lei che per me: lo giuro!<sup>28</sup>

Il Mefistofele goethiano è una semplice pedina sulla scacchiera del disegno divino. Nel *Prologo in cielo* lo stesso Signore lo fa intendere chiaramente, enunciando per la prima volta nel poema una concezione ottimistica del Male. Secondo le modalità speculari che Pirandello aveva appreso leggendo la *Mite*, l'eterogenesi dei fini si fa sentire anche nel dramma familiare dei *Sei personaggi*, costringendo il Padre a riconoscere tutto il male scaturito dai suoi progetti<sup>29</sup>. Non è un *hapax* nel teatro dell'Agrigentino. Nell'*Amica delle mogli* (1927) il «diabolico» Francesco Venzi denuncia l'«effetto di male» che la condotta di Marta, benché improntata a gentilezza, generosità, «immacolata bontà», produce immancabilmente:

VENZI: [...] perché: tutta codesta sua bontà immacolata –

MARTA: – ma io non me la riconosco, sa!

[...]

VENZI: – sì – e dà il martirio a tutti con codesta sua immacolata bontà: affascina questo, affascina quello – le donne non meno degli uomini – ne siamo presi tutti – ne soffriamo tutti – e questa è la sua vendetta! –.

[...]

MARTA: – ma di che vendetta?

VENZI – di non esserci accorti a tempo del bene che avevamo vicino! di tutto codesto

26. SP, p. 693.

27. SP, p. 694.

28. SP, p. 695.

29. A questo proposito Franca Angelini commenta: «La condizione umana qui descritta nella Figura del Padre è quella, tragica, di chi non dispone della possibilità di progettare il proprio destino; e di chi, come il Padre, elabora principî morali che non è in grado di osservare». Cfr. F. Angelini, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV: *Il Novecento*, tomo I: *L'età della crisi*, Einaudi, Torino 1995, p. 485.

miracolo di gentilezza, di pietà, di generosità, che seguita a dimostrarci, sempre, in tutto; e con effetto di male, sempre!<sup>30</sup>

Si direbbe che anche Marta dell'*Amica delle mogli* abbia ceduto alla tentazione degli esperimenti luciferini. Risalendo alla loro matrice letteraria è possibile vedere sotto un'altra luce la «condanna» che affligge il Padre nei *Sei personaggi*:

IL PADRE (*solenne*): Il momento eterno, com'io le ho detto, signore! Lei / *indicherà la Figliastra* / è qui per cogliermi, fissarmi, tenermi agganciato e sospeso in eterno, alla gogna, in quel solo momento fuggevole e vergognoso della mia vita. Non può rinunziarvi, e lei, signore, non può veramente risparmiarmelo.

IL CAPOCOMICO: Ma sì, io non dico di non rappresentarlo: formerà appunto il nucleo di tutto il primo atto, fino ad arrivare alla sorpresa di lei – / *indicherà la Madre*.

IL PADRE: Ecco, sì. Perché è la mia condanna, signore! Tutta la nostra passione, che deve culminare nel grido finale di lei! / *Indicherà anche lui la Madre*<sup>31</sup>.

Ricordiamoci del patto stipulato da Faust. Se questi dovesse dire all'attimo «T'arresta! Oh, sei pur bello!», riconoscendovi l'esperienza di un suo pieno godimento, in quello stesso istante perderebbe la scommessa e apparterrebbe a Mefistofele. L'attimo «imbalsamato vivo» nell'animo tormentato del Padre non corrisponde affatto ad un appagamento del desiderio, nondimeno lo condanna in eterno agli inferni della vergogna e del rimorso<sup>32</sup>. La sottile riscrittura ha qui l'aria di una parodia. Altre volte invece il calco, forse ancora più evidente, non sembra presupporre un'intenzione ironica. Mefistofele riappare nello studio di Faust nei panni di un giovin signore:

MEFISTOFELE: Così mi piaci; e noi ce la intenderemo insieme, spero. E già, per cacciarti del capo le fantasticaggini, eccomi a te razzimato come un gentiluomo [...] e, senza più, ti consiglio che tu faccia il medesimo, e svincolato e fuori d'impaccio, esca meco a *sperimentare* la dolce vita.

FAUSTO: In qualsivoglia veste io proverò le noie e l'angustia di questo viver mortale. *Son*

30. L. Pirandello, *L'amica delle mogli*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, con la collaborazione di A. Tinterri, vol. III, Mondadori, Milano 2004, p. 728. Il «diabolico» Francesco Venzi ha un altro tratto in comune con il Padre dei *Sei personaggi*: se il primo, oltre a «pensarle certe cose», come è «naturale» che sia, è poi «in grado anche di dirle» (ivi, p. 727), il secondo dimostra di aver il «coraggio di dirle, certe cose» cui conduce la miseria della carne, mentre tutti gli altri si limitano a farle di nascosto (SP, p. 699). Per uno stimolante ritratto del *villain* dell'*Amica delle mogli* cfr. R. Gigliucci, *Introduzione* a L. Pirandello, *L'amica delle mogli* (secondo l'edizione Bemporad 1927), a cura di R. Gigliucci, Lithos, Roma 2020, pp. 5-20.

31. SP, pp. 735-736.

32. Per le parole pronunciate da Faust nel momento decisivo del patto con Mefistofele cfr. W. Goethe, *Fausto*, cit., p. 85. Del grido della Madre che interrompe la scena dell'incesto si dice nella *Prefazione* ai *Sei personaggi* che esso è destinato a risuonare per sempre inalterato e inalterabile, «imbalsamato vivo nella sua forma immarcescibile». Cfr. SP, p. 664. Per altri significati ed altre fonti del *momento eterno*, sintagma ricorrente in Pirandello, si veda il mio saggio, già citato, in corso di stampa sulla «Modernità letteraria».

*troppo vecchio* per attendere solo a' piaceri, e *troppo giovane* perché tacciano in me tutti i desideri<sup>33</sup>.

Impossibile non pensare a questo sfogo del Padre:

[...] Ah miseria, miseria veramente, per un uomo solo, che non abbia voluto legami avviliti; non ancor tanto vecchio da poter fare a meno della donna, e non più tanto giovane da poter facilmente e senza vergogna andarne in cerca!<sup>34</sup>

## 2. Proviamo, tentiamo...

Alla fine del primo 'atto' il Capocomico accetta di «concertare» la commedia da fare, cedendo alle insistenze del Padre:

IL DIRETTORE: Eh... quasi quasi, mi *tenta*. Così, per un giuoco. Si potrebbe veramente *provare*...

IL PADRE: Ma sì, signore! Vedrà che scene verranno fuori! Glielo posso segnar subito io.

IL DIRETTORE: Mi *tenta*... mi *tenta*. *Proviamo* un po'... Venga qua con me nel mio camerino [...] Vediamo, *tentiamo*. Forse potrà venir fuori veramente qualcosa di straordinario<sup>35</sup>.

Ho riportato lo scambio di battute nell'edizione del 1921 (dove il Capocomico è designato come Direttore, ma continuerò a chiamarlo Capocomico), perché mi interessa ora la traduzione che ne fa Crémieux nel 1923:

LE DIRECTEUR: Heu... Vous me *tentez* presque... C'est une *expérience à faire*...

LE PÈRE: Mais oui, monsieur le directeur. Et vous verrez les scènes qui sortiront de là. Je peux déjà vous les indiquer.

LE DIRECTEUR: Vous me *tentez* vraiment. Nous allons *essayer*... Venez un peu avec moi dans mon bureau [...] Voyons, *essayons*... Il pourrait sortir de là quelque chose de vraiment extraordinaire<sup>36</sup>.

Il sottotitolo dei *Sei personaggi* – «commedia da fare», un'indicazione di genere destinata a cadere solo nell'edizione del 1933 – ricompare sulla bocca del Padre:

33. W. Goethe, *Fausto*, cit., p. 81 (*corsivo mio*).

34. SP, 698. Il sintagma «non ancor vecchio e non più giovane» torna, a proposito del vedovo Pardi, nella tarda novella pirandelliana *I piedi sull'erba* (1934).

35. SP 1921, p. 985, *corsivo mio*.

36. L. Pirandello, *Six personnages en quête d'Auteur*, traduction di B. Crémieux, «Les cahiers dramatiques», supplément au «Théâtre et Comoedia Illustré», n. 4, août 1923 (d'ora in poi C 1923), p. 10. Si tenga conto anche del copione di scena dei *Sei personaggi* che Georges Pitoëff utilizzò per la memorabile messinscena parigina del 1923, un dattiloscritto in cui la traduzione di Crémieux è postillata dal regista russo. Cfr. I. Pupo, *La giornata perduta di un Capocomico*, in Id., *Crimini familiari e scena teatrale. Ibsen, Pirandello, De Filippo*, prefazione di R. Alonge, Liguori, Napoli 2015, pp. 83-137.

«Guardino, guardino: la commedia è da fare»<sup>37</sup>. Crémieux fa riecheggiare la battuta nelle parole con cui il Capocomico si mette in gioco, mostrandosi disponibile a soddisfare le richieste dei Personaggi. Se il Padre puntualizza: «Comprenez bien: la pièce est à faire»<sup>38</sup>, il Capocomico concede: «C'est une expérience à faire».

L'accordo tra Padre e Capocomico non sarebbe possibile senza una comune tendenza alla sperimentazione. La strana frase che ci ha finora impegnato sul versante dell'intertestualità – nella traduzione di Crémieux il Figlio accenna al «démon de l'expérience»<sup>39</sup> – va intesa anche in senso autoriflessivo e meta-teatrale<sup>40</sup>. Alcune delle più coraggiose aperture al nuovo nei *Sei personaggi* sono firmate dal Capocomico e dal Padre. Al primo Pirandello affida il compito di ridisegnare il ruolo del Suggestore, lasciando intendere la necessità della sua eliminazione<sup>41</sup>. Quello del Capocomico è un modo nuovo di fare teatro, e insieme antichissimo, dal momento che la «realizzazione scenica improvvisa»<sup>42</sup> da lui tentata, basata su una semplice «traccia»<sup>43</sup>, appena uno schema della «commedia da fare», richiama la tradizione dei «Comici dell'Arte»<sup>44</sup> che l'Attor Giovane espressamente ricorda alla fine del primo 'atto'<sup>45</sup>.

All'iniziativa del Padre si deve invece la trovata dei cappellini e la sorprendente teatralizzazione del settimo Personaggio. Nella *Prefazione* del 1925 si afferma che la «fantastica nascita» di Madama Pace è «sostenuta da una vera necessità», ma si fa altresì presente che «nulla in questa commedia esiste di posto e di preconcelto: tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è *tentativo improvviso*»<sup>46</sup>. In effetti, prepa-

37. SP 1921, p. 960 e SP, p. 684.

38. C 1923, p. 4.

39. «LE FILS: [...] Il va vous parler du démon de l'expérience» (C 1923, p. 5).

40. Intenderei in questo modo la definizione del «Dèmone dell'Esperimento» come «allegoria dell'opera d'arte» che si legge in una preziosa biografia pirandelliana: A. Andreoli, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano 2020, p. 353. Giustamente Annamaria Andreoli individua un'eco dai *Fratelli Karamazov* nel commento sprezzante del Figlio – «Frase» – alla «formula di comodo» del Padre, in particolare una variante della seguente battuta di Alëša: «Eh le frasi [...] Le frasi toccanti consolano l'anima e, senza di esse, il dolore sarebbe troppo acerbo per gli uomini». Cfr. F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Einaudi, Torino 2014, p. 477 e A. Andreoli, *Le maschere familiari di un capolavoro*, introduzione a L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 2019, p. XXXVII.

41. Con intenzioni parodistiche Pirandello capovolge il ruolo del Suggestore: «IL CAPOCOMICO (*seguitando, al Suggestore*) Lei segua le scene, man mano che saranno rappresentate, e cerchi di fissar le battute, almeno le più importanti!» (SP, p. 709; vedi anche SP 1921, pp. 993-994). Sulla battaglia che Pirandello conduce per l'abolizione del suggestore si sofferma Dario Niccodemi, il capocomico che dirige la 'prima' dei *Sei personaggi*, nel suo *Tempo passato*, Treves, Milano 1928, pp. 86-87.

42. Se ne parla nella *Prefazione* del 1925. Cfr. SP, p. 657.

43. SP, p. 705 e SP 1921, p. 985.

44. SP XXI e XXV, p. 986.

45. «L'ATTOR GIOVANE: Già! Come i Comici dell'Arte!». Cfr. SP, p. 706 e SP 1921, p. 986. Per la fascinazione esercitata su Pirandello dal mito della commedia dell'Arte, per le rilevanti tracce di questo mito nella trilogia meta-teatrale e negli ultimi scritti sul teatro, si veda G. Romei, *Un intervento poco conosciuto di Luigi Pirandello: Prefazione* a E. Levi, *Lope de Vega e l'Italia*, in «Rivista di studi pirandelliani», n. 8-9, giugno-dicembre 1992, pp. 95-97.

46. SP, p. 665, *corsivo mio*.

rando l'apparizione di Madame Pace, il Padre non esibisce la sicumera del mago, ma piuttosto l'umiltà del ricercatore disposto a verificare in laboratorio la bontà di una sua ipotesi. Come dire che l'espedito dell'evocazione medianica è messo alla *prova* del palcoscenico:

IL PADRE: Ecco, signore: *forse*, preparandole meglio la scena, attratta dagli oggetti stessi del suo commercio, *chi sa* che non venga tra noi...<sup>47</sup>.

Traducendo la battuta del Capocomico nel modo che si è visto – «C'est une expérience à faire» – Crémieux rende più coeso e più ricco un campo semantico già presente nel testo originario. Può essere utile confrontarla con la definizione che nel Tommaseo-Bellini si dà di *esperire*: «*provare* non per dimostrare, ma per tentare, far saggio»<sup>48</sup>. Che poi è esattamente quello che fa l'Autore negli anni della Grande Guerra decisivi, per sua stessa ammissione, per la sua vocazione teatrale. Così ricorda Pirandello in un articolo apparso su «Le Temps» il 20 luglio del 1925, nella traduzione di Crémieux:

C'est exactement pendant la guerre que j'ai éprouvé l'impossibilité de m'appliquer avec calme et sérénité, je ne dis pas seulement à des travaux de longue haleine, mais même à la création de brèves nouvelles<sup>49</sup>.

Sperimentare ha significato per Pirandello anche adattare ad un nuovo contesto, cioè alle «passioni contrastanti» della «strana famiglia»<sup>50</sup>, una suggestione dei *Demoni* di Dostoevskij già ampiamente sfruttata, con maggiore aderenza alla fonte, in una novella del 1912, *L'imbecille* (e poi riproposta nell'atto unico del 1922 tratto dalla novella). La Figliastro si accorge che il Giovinetto ha una rivoltella in tasca:

LA FIGLIASTRA: [...] Che hai lì? Che nascondi? Fuori, fuori questa mano! / *Gli strapperà la mano dalla tasca e, tra l'orrore di tutti, scoprirà ch'essa impugna una rivoltella. Lo mirerà un po' come soddisfatta; poi dirà, cupa: / Ah! Dove, come te la sei procurata? / E poiché il Giovinetto, sbigottito, sempre con gli occhi sbarrati e vani, non risponderà: / Sciocco, in te, invece d'ammazzarmi, io, avrei ammazzato uno di quei due; o tutti e due: il padre e il figlio!*<sup>51</sup>

47. SP, p. 717, *corsivo mio*.

48. Cfr. la voce *Esperire* in N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, vol. II, parte I, Unione tipografico-editrice, Torino 1869, p. 558. Il dizionario è presente nella biblioteca di Pirandello.

49. L. Pirandello, *En confidence*, in «Le Temps», 20 luglio 1925, p. 2 (*corsivo mio*). Così ri-traduce Claudio Vicentini, al quale va il merito di aver per primo richiamato l'attenzione su questo articolo: «È esattamente durante la guerra [...] che ho sperimentato l'impossibilità di applicarmi, con calma e serenità, non dico a lavori di ampio respiro, ma addirittura alla creazione di brevi novelle» (*corsivo mio*). Cfr. C. Vicentini, *Pirandello il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia 1993, p. 56.

50. Per queste espressioni si veda la *Prefazione* (SP, p. 657).

51. SP, p. 752.

Nonostante il contesto completamente diverso e una variante di non poco conto, il modello appare ancora riconoscibile. Rappresentando una scena che a ben vedere non è mai avvenuta, combinata solo per rendere più intellegibile il dramma agli spettatori, la Figliastra definisce il Giovinetto «sciocco» – dopo avergli dato poco prima, significativamente, dell'«imbecillino»<sup>52</sup> – perché, *invece* di ammazzarsi, non ha ucciso il Padre e il Figlio. Nella fonte dostoevskiana il capo dei nichilisti, Pëtr Stepanovič Verchovenskij, ottiene da Kirillov – giovane ingegnere ateo che progetta di togliersi la vita – un contributo alla causa rivoluzionaria, facendogli firmare, *prima* del fatale gesto, una dichiarazione in cui si assume la responsabilità dell'assassinio di Šatov (ucciso invece proprio da Pëtr e dai suoi complici, timorosi di una sua denuncia). Nell'*Imbecille*, racconto ed atto unico, le parti si invertono, perché è il morituro Luca Fazio, che da qualche tempo medita il suicidio, a dettare al politicante senza scrupoli – il «fiero repubblicano» Leopoldo Paroni, un Verchovenskij in sedicesimo, potenziale mandante dell'assassinio di Mazzarini, capo della fazione a lui avversa – il biglietto che ne patenta la buffoneria, la pochezza politica ed umana, l'imbecillità.

C'è poi un passaggio del colloquio tra il nichilista e l'aspirante suicida nei *Demoni* che sembra aver esercitato una diretta e puntuale influenza sull'idea di base dell'*Imbecille* e sulla battuta della Figliastra. All'ateo Kirillov che con il suicidio vorrebbe proclamare la pienezza del suo libero arbitrio, Pëtr indica un'altra via per raggiungere lo stesso scopo, una soluzione alternativa che l'interlocutore rifiuta con sdegno:

– Savez-vous une chose? observa-t-il d'un ton agacé, – à votre place, pour manifester mon indépendance, je tuerais un autre que moi. Vous pourriez de la sorte vous rendre utile. Je vous indiquerai quelqu'un, si vous n'avez pas peur. Alor, soit, ne vous brûlez pas la cervelle aujourd'hui. Il y a moyen de s'arranger<sup>53</sup>.

«Potresti non ucciderti oggi, rinviare il gesto estremo, per uccidere qualcuno che ti indicherò e tornare così utile alla causa rivoluzionaria». È esattamente quello che nell'*Imbecille* avrebbe detto Paroni a Pulino, se ne avesse avuto l'opportunità, ed è proprio quello che dice Mazzarini a Fazio. Se fosse fino in fondo rispet-

52. «LA FIGLIASTRA: [...] quando [...] quest'imbecillino qua / spingerà avanti il Giovinetto, afferrandolo per una manica sgarbatamente / farà la più grossa delle corbellerie, proprio da quello stupido che è [...]». Cfr. SP, p. 686 e SP 1921, pp. 962-963.

53. Th. Dostoïevsky, *Les possédés*, t. II, cit., pp. 336-337; F. Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 812: «Sa invece come la penso io», osservò in tono irritato, «al suo posto io, per manifestare il mio libero arbitrio, ucciderei qualchedun altro, e non me stesso. Lei così potrebbe tornare utile. Le indicherò io chi, se lei non si spaventa. In tal caso potrebbe non uccidersi oggi. Ci potremmo mettere d'accordo». Spetta ad Eurialo De Michelis il merito di aver individuato per primo nel «caso di Kirillov nei *Demoni*» l'ipotesi dell'*Imbecille* pirandelliano. Solo che lo studioso si ferma alla variante, all'inversione delle parti, senza tener conto del brano dostoevskiano appena citato, la cui ripresa da parte di Pirandello appare puntualissima, particolarmente aderente alla fonte. Cfr. E. De Michelis, *Dostoevskij nella letteratura italiana* [1972], in *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*, cit., p. 180. Per altre considerazioni sul modello dostoevskiano dell'*Imbecille* si veda il mio saggio, già citato, in corso di stampa sulla «Modernità letteraria».

tosa del modello dostoevskiano che ha ispirato il suo Autore, la Figliastro dovrebbe intimare al Giovinetto: «Potresti non ucciderti oggi, rinviare il gesto estremo, per fare una strage in famiglia e tornare così utile ai “diavoli in testa” che mi straziano».

### 3. Una confessione senza ritegno

Ostinandosi a non voler rappresentare la terribile scena con la Madre, in cui peraltro non avrebbe detto nulla, il Figlio arriva a buttare a terra il Padre che si è mostrato insofferente della sua insubordinazione per partito preso. Il gesto ha il significato di un parricidio simbolico ed è accompagnato da queste esacerbate parole:

IL FIGLIO: [...] Ma che cos'è codesta frenesia che t'ha preso? Non ha ritegno di portare davanti a tutti la sua vergogna e la nostra! [...] <sup>54</sup>.

Ad essere stigmatizzata non è solo la generica «mania di aver vita» che il Padre sente insieme alla Figliastro, secondo quanto si legge nella *Prefazione alla pièce*<sup>55</sup>. Il Figlio non sopporta che il genitore metta in piazza i panni sporchi di famiglia, che dica «certe cose» senza pudore, che «scopra con il lume dell'intelligenza il rosso della vergogna» da tutti condivisa. Si potrebbe dire che la sua è una protesta di riservatezza. In questo la Madre gli è solidale, tant'è che ella supplica il Capocomico di impedire al Padre di «ridurre ad effetto il suo proposito»<sup>56</sup>, che è quello di rappresentare e far rappresentare con dovizia di dettagli la scena dell'incontro nel bordello di Madama Pace. L'impazienza di viverla subito sulle tavole del palcoscenico risponde nella Figliastro ad un'esigenza vendicativa<sup>57</sup>, nel Padre al bisogno di castigarsi, di sfogare il «rimorso». Si tratta solo di questo? La Figliastro non ne sembra affatto convinta:

IL CAPOCOMICO: Benissimo! E le par poco il peso di tanto rimorso su lui? Gli dia modo di rappresentarlo!

LA FIGLIASTRA: E come, scusi? Dico, come potrebbe rappresentare tutti i suoi «nobili» rimorsi, tutti i suoi tormenti «moralì», se lei vuol risparmiargli l'orrore d'essersi un bel giorno trovata tra le braccia, dopo averla invitata a togliersi l'abito del suo lutto recente, donna e già caduta, quella bambina, signore, quella bambina ch'egli si recava a vedere uscire dalla scuola?<sup>58</sup>

Si evidenzia qui lo spiccato narcisismo del Padre, il suo crogiolarsi nell'auto-

54. SP, p. 754.

55. SP, p. 662.

56. SP, p. 688.

57. «LA FIGLIASTRA: [...] Vergogna? È la mia vendetta! Sto fremendo, signore, fremendo di viverla, quella scena!» (SP, p. 691). Si veda anche quest'altra battuta: « [...] Ma sì, subito! subito! Mi muoio, le dico, dalla mania di viverla, di viverla questa scena! [...]» (SP, p. 720).

58. SP, p. 691.



condanna, onde poter suscitare nell'ascoltatore pietà, sgomento e anche un po' di ammirazione. La sua pubblica confessione aspira a racchiudere, oltre alle miserie della carne, una straordinaria quantità di nobiltà e di moralità che afferisce alla sfera della contrizione. Con lo spirito critico e la puntigliosità che la contraddistinguono per tutta la durata della *pièce*, la ragazza aveva già giudicato insopportabile la tendenza del libertino a lasciare delle scappatoie alla coscienza che gli rimorde:

LA FIGLIASTRA: [...] Ah, che schifo, allora, che schifo di tutte codeste complicazioni intellettuali, di tutta codesta filosofia che scopre la bestia e poi la vuol salvare, scusare... Non posso sentirlo signore!<sup>59</sup>

Tocca poi al Capocomico indurre il Padre ad attribuirsi una certa spontanea vocazione teatrale:

IL CAPOCOMICO: Eh via, lei deve aver recitato!

IL PADRE: Ma no, signore: quel tanto che ciascuno recita nella parte che si è assegnata, o che gli altri gli hanno assegnato nella vita. E in me, poi, è la passione stessa, veda, che diventa sempre, da sé, appena si esalti – come in tutti – un po' teatrale...<sup>60</sup>

Nella «coazione a confessare» del Padre entrano dunque a pieno titolo esibizionismo, volontà narcisistica di esposizione, anche a spese del bisogno di estrinsecarsi degli altri, mancanza di pudore, esaltazione istrionica, tendenza a scusarsi e a giustificarsi per liberarsi dei sensi di colpa<sup>61</sup>. È come se il Padre, con l'occhio costantemente rivolto al pubblico, stesse facendo un esperimento o lanciasse una sfida, nella pretesa di dire la verità estrema su di sé. A ben guardare, più un atto di orgoglio che di umiltà. Il suo «proposito» di far venire fuori «tutto quel che gli bolle in pentola»<sup>62</sup> può essere messo in relazione con le motivazioni della confessione in Dostoevskij? Limitiamoci a due soli esempi.

In *Delitto e castigo* Svidrigajlov racconta a Raskol'nikov certe sue turpi azioni, senza nascondergli il piacere di scandalizzarlo:

Quel austère moraliste! [...] Où la vertu va-t-elle se nicher? Ha! Ha! Savez-vous que vous m'amusez beaucoup avec vos exclamations indignées<sup>63</sup>.

59. SP, p. 699. Parlando di 'confessione con scappatoia' del Padre pirandelliano, penso alla «parola con scappatoia» di cui parla Bachtin nel suo studio su Dostoevskij, dove la «scappatoia è il lasciarsi aperta la possibilità di mutare il senso ultimo, totale della propria parola» da parte del personaggio. Così, ad esempio, la voce di Nastas'ja nell'*Idiota* «si scinde nella voce che la riconosce colpevole, "donna perduta", e nella voce che la giustifica e l'accetta». Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino 2002, p. 305 e p. 338 (ma si vedano le pp. 311-352 per altre esemplificazioni della confessione nei romanzi dello scrittore russo).

60. SP, p. 705.

61. Per la «coazione a confessare» nel teatro di Pirandello si veda C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 45-57: 54.

62. SP, p. 733.

63. Th. Dostoevskij, *Le crime et le châiment*, t. II, cit., p. 230; F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit.,

Nell'*Idiota* (1868) si assiste ad un *petit-jeu*. Alla festa di Nastas'ja, per ingannare il tempo, ciascuno a turno deve raccontare la più brutta di tutte le cattive azioni della propria vita. Non mancano osservazioni acute sulla torbida psicologia cui si affida questo singolare gioco di società:

Cette idée est ridicule [...] mais, du reste, elle se comprend: c'est une façon comme une autre de se vanter<sup>64</sup>.

Vous me prouvez aussi [...] qu'on peut trouver un plaisir enivrant à raconter ses turpitudes, sans même y être invité par personne<sup>65</sup>.

Bisogna riconoscere che nei *Sei personaggi* il Padre non arriva mai a tanto cinismo ed immoralismo. Ma un suo fratello nella narrativa, per più aspetti a lui somigliante, Marco Leuca della novella *Pena di vivere così*<sup>66</sup>, vi perviene senz'altro, avendo modo di sviluppare le sue potenzialità dostoevskiane nel corso degli anni, lungo il percorso che dalla prima edizione del testo datata 1920 porta alla sua ultima revisione nell'autunno del 1936. Nella *princeps* la confessione di Leuca alla moglie, da cui è tornato dopo una «parentesi di aberrazione», ricorda molto quella del Padre, anche nelle sue scappatoie:

60

Le si è intenerito davanti fino alle lacrime parlando di queste privazioni [non ha più un «soldo in tasca» per l'ingordigia dell'amante]; ma non le ha chiesto nulla; né poteva dopo quella confessione che voleva parer fatta con l'intento di scusare, se non in tutto, in parte la sua abiezione, rovesciandola addosso a quella donna [l'amante] e accusando sé soltanto per la debolezza della propria natura così purtroppo inchinevole a cedere a tutte le tentazioni dei sensi [...]<sup>67</sup>.

p. 594: «Schiller! Il nostro Schiller! Schiller, davvero! *Où va-t-elle la vertu se nicher?* [in francese nel testo] Ma sapete che io vi racconterò apposta delle cose del genere al solo scopo di sentire le vostre esclamazioni. È un vero godimento». Come si vede, in questo caso la traduzione di Derély si discosta dalla lettera del testo originario. Vittorio Strada parla di un colloquio tra «una *scbône Seele* schilleriana di stampo russo e una non meno russa anima sovrana lucida e beffarda di libertino sadiano». Cfr. V. Strada, *Il problema di "Delitto e castigo"*, in Id., *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Einaudi, Torino 1969, p. 80.

64. TH. Dostoïevsky, *L'idiot*, traduit du russe par Victor Derély et précédé d'une préface par le V.<sup>te</sup> E. Melchior de Vogüé, t. I, Plon-Nourrit et C.<sup>ie</sup>, Paris 1887, p. 187; F. Dostoevskij, *L'idiota*, trad. di G. Pacini, Feltrinelli, Milano 2019<sup>17</sup>, p. 193: «È un'idea ridicola [quella del *petit-jeu*] ma del resto comprensibile: è solo una vanteria di genere particolare».

65. TH. Dostoïevsky, *L'idiot*, t. I, cit., p. 191; F. Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 196: «Lei [...] non fa che convincermi del fatto che effettivamente si può provare un piacere addirittura estatico a raccontare le proprie azioni più turpi, anche senza esserne richiesto».

66. Lucio Lugnani ha messo in evidenza importanti sovrapposizioni del racconto con la *pièce* del 1921 nel suo commento a *Pena di vivere così*. Cfr. L. Lugnani, *Note a Tutte le novelle*, vol. III: 1914-1936, a cura di L. Lugnani, BUR, Milano 2007, p. 783. Si tenga presente che nel primo numero – dicembre-gennaio 1920-1921 – del «Nuovo romanzo mensile», la rivista in cui il racconto appare per la prima volta, una nota redazionale accenna alla «nuova commedia *Sei personaggi*» cui Pirandello sta «ultimamente lavorando».

67. L. Pirandello, *Pena di vivere così* (1920), in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, vol. II, Mondadori, Milano 1996<sup>5</sup> (d'ora in poi NA<sup>2</sup>), p. 1022.

È probabile che solo per un «po' di sollievo alla colpa che pesa»<sup>68</sup> Leuca chieda il riavvicinamento, qualche visitina alla moglie di tanto in tanto: così almeno fa intendere il suo avvocato.

In occasione della tarda revisione, un lavoro lasciato incompiuto per la morte dell'Autore, questo profilo morale già decisamente basso si rende ancor più inquietante, perché vi si innesta la psicologia del libertino sadiano, cioè la natura di un Svidrigajlov. Uscito dalla casa della moglie, dopo l'impudica confessione dei suoi turpi vizi, ecco il personaggio ritratto – all'inizio del sesto paragrafo scritto *ex novo*, privo quindi di qualsiasi riscontro nella redazione del 1920 – come «ubriaco di soddisfazione» per aver «rappresentato bene la sua parte»<sup>69</sup> di uomo sinceramente addolorato, in cammino sulla via della redenzione. Se il Padre nei *Sei personaggi* resta come «impietrato» al «gemito» della Madre, coatta spettatrice della scena del bordello<sup>70</sup>, questo nuovo Leuca reso più spregevole dalla riscrittura, sorta di Mr Hyde del Padre, ubriaco di un vino tracannato nelle cantine di Dostoevskij, assapora con perversa voluttà gli effetti ambivalenti – repulsione-attrazione – che «certe oscene immagini di vizi insospettati» hanno provocato nella sua candida ascoltatrice. L'attore consumato plaude a se stesso, constatando la perfetta riuscita del suo luciferino esperimento:

E che gusto a vederla impallidire a certe descrizioni, con gli occhi intorbidati, poverina, e pur fissi fino allo spasimo, dietro quelle lenti in cima al naso. Eh, perché, sì, faranno schifo, ma quando certe cose che nessuno vede, c'è chi trova il modo di farle vedere, è inutile, attirano la curiosità [...]»<sup>71</sup>.

68. Ivi, p. 1014.

69. L. Pirandello, *Pena di vivere così* [revisione del 1936], in NA<sup>2</sup>, p. 223.

70. «LA MADRE: Oh Dio! Dio mio! / IL PADRE (*resterà al gemito, come impietrato per un lungo momento [...]*)» (SP, p. 724).

71. L. Pirandello, *Pena di vivere così* [revisione del 1936], in NA<sup>2</sup>, p. 223.