

Il Giuoco delle parti tra plagi veri e plagi immaginari (Vosper e Bernstein)

Elisabetta Gucciardi

ABSTRACT Pirandello's *Il Giuoco delle parti* among imaginary and actual plagiarisms (Vosper and Bernstein)

The aim of the present paper is to compare *Il Giuoco delle parti* by Luigi Pirandello and *People Like Us* by Frank Permain Vosper, analysing the characters and the topics addressed in order to bring out similarities and differences. This analysis will lay the foundations for the idea that the plagiarism seen by Pirandello is a mistake, given by the latter's difficulty in bringing to consciousness the erotic and obscene themes that he himself inserted into his play. The last part of the paper will therefore be dedicated to supporting this idea through a brief analysis of *Le venin* by Henri Bernstein, a play with topics that are surprisingly similar to those included into Pirandello's play, yet harshly evaluated by its author. This work ultimately intends to demonstrate that the plagiarism seen by Pirandello in *People like Us* is a Freudian slip given by Pirandello's inability to bring his erotic ghosts to consciousness.

KEYWORDS Plagiarism, ghost, desire, triangle, copy.

I. *People Like Us* di Vosper: un plagio presunto

Il 3 marzo 1931, Marta Abba scrive al suo Maestro:

[...] mi diceva dunque la Aillaud che aveva saputo che Lei aveva assistito alla rappresentazione di una commedia a Parigi, che ne era rimasto così entusiasta tanto da andare a chiedere se si poteva comperarla, ma che le fu risposto che era già acquisto della Sitedrama. La commedia in italiano ha il titolo *Gente come noi* ed è di Vosper. Io l'ho letta prima di cominciare la compagnia e siccome finisce con una tragedia, stanca come sono di cose tristi la misi da parte. La protagonista è una ragazzina figlia di bottegai, la madre sarebbe stata deliziosa la Graziosi, piena di romanticherie che la conduce a sposare un uomo quasi senz'amore, lo tradisce con un amico e non ricordo più chi è ammazzato se l'amante o il marito. Il senso è questo, che lei non essendo cattiva finisce in carcere sotto l'accusa di aver spinto a uccidere e tutto per l'esaltazione in cui vive di romanzi, di avventure...¹

1. M. Abba, *Caro Maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di P. Frassica, Mursia, Milano 1994, p. 146.

Olga Aillaud è l'influente segretaria dell'avvocato e impresario teatrale Paolo Giordani, con cui Pirandello talvolta combatte e talvolta contratta e si accorda. Il 5 marzo 1931 il drammaturgo risponde alla Abba:

Vorrei sapere come ha fatto l'Aillaud ad avere la notizia che mi ero interessato della commedia che in inglese ha per titolo "Gente come noi" e che qua a Parigi, all'*Ouvre* [sic], si chiama "La folle du logis", cioè "La pazza di casa". Mi aveva interessato soltanto il primo atto e parte del secondo, perché quasi una copia del mio "Giuoco delle parti"; poi basta².

Il titolo dell'opera in questione è propriamente *People Like Us*, autore Frank Permain Vosper, drammaturgo, attore e sceneggiatore inglese, nato nel 1899 a Londra e morto giovane, nel 1937, a causa di un incidente intorno al quale non è mai stata fatta piena chiarezza. Pare che Vosper viaggiasse sul transatlantico SS Paris con Peter Willes, collega (anche lui attore), coinquilino e partner, e che entrambi fossero stati invitati a una festa nella cabina della reginetta di bellezza Muriel Oxford. Vosper, ubriaco e senza occhiali, potrebbe aver aperto la finestra della cabina per prendere aria o averla scavalcata per lasciare il *party* senza farsi notare, convinto di atterrare sul ponte; nel tentativo, potrebbe essersi sbilanciato ed essere caduto in mare³.

Quel che è certo è che Frank Vosper era tanto bravo come attore, quanto poco rilevante come autore. Leslie Rees recensisce il suo *Marry at Leisure* riportando: «Frank Vosper was a playwright of good surface skill, especially bright with dialogue, but without anything real to say»⁴. Guido Stacchini è ancora meno generoso nel giudicare la rappresentazione francese di *People Like Us*, allestita con il titolo *La folle du Logis*:

Frank Vosper, autore inglese, può dire di aver avuto proprio fortuna. La sua commedia *La folle du Logis*, ha un primo atto qualunque, un secondo atto magnifico, un terzo atto di cui la prima parte è un errore psicologico e l'ultima non ha nessuna ragione d'essere. Per lo meno nel testo francese⁵.

Il testo è ispirato al vero caso di cronaca nera di Edith Thompson e Frederick Bywaters, avvenuto negli anni Venti del Novecento. Entrambi furono sottoposti a processo, giudicati colpevoli e infine condannati a morte per l'omicidio del marito della Thompson, Bywaters (amante della donna) in quanto esecutore dell'assassinio e la stessa Thompson in quanto mandante. Determinanti per la condanna fu-

2. L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, p. 672.

3. Cfr. Anonimo, *Frank Vosper's Death*, in «The Courier-Mail», 10 Marzo 1937; Anonimo, *How actor disappeared*, in «The Argus (Melbourne)», 2 aprile 1937. Per quanto riguarda invece la personalità complessiva dell'autore cfr. M. Wilson, *The Theatrical World of Frank Vosper*, Loughborough University, 15 gennaio 2024 (https://repository.lboro.ac.uk/articles/journal_contribution/The_theatrical_world_of_Frank_Vosper/24991314).

4. L. Rees, rec., in «The Australian Quarterly», 12, 1940, 2, p. 119.

5. G. Stacchini, "Maschera" di Parigi. *Produzione intensiva*, in «Comœdia», gennaio-febbraio 1931, p. 29.

rono una serie di lettere in cui la donna pianificava l'omicidio e dava istruzioni all'amante sulla sua esecuzione. Le lettere contenevano pure racconti di episodi in cui lei stessa aveva tentato di uccidere il marito o nuocergli gravemente, facendogli ingerire frammenti di vetri rotti e del veleno. Le testimonianze della Thompson e di Bywaters, insieme alle lettere presentate in tribunale, fecero emergere il ritratto di una donna eccentrica, con una fervida immaginazione, che la portava a percepire la realtà in modo alterato⁶.

Tali caratteristiche ispirarono Frank Vosper nella creazione del personaggio di Ethel, *alter ego* della Thompson. Bywaters affermò che, nonostante le apparenze, Edith non aveva mai avuto l'intenzione reale di uccidere il marito: le lettere erano semplicemente una manifestazione della sua vivace fantasia, alimentata dai romanzi che leggeva. Disse che lei, in qualche modo, credeva di essere uno dei personaggi di finzione di quei romanzi.

Vosper trasse spunto quasi letteralmente dal suddetto caso di cronaca nera, portando all'exasperazione le caratteristiche, già singolari, di Ethel/Edith, protagonista indiscussa del dramma, creando un personaggio la cui intensa immaginazione la spinge a distaccarsi gradualmente dalla realtà circostante.

Non sono pochi i dubbi sorti in merito all'innocenza di Edith Thompson nel pianificare la morte del marito; nel suo dramma, per contro, Vosper decide di rimodellare il fatto di cronaca e di creare un'Ethel *sicuramente* innocente, nonché genuinamente ignara che le sue lettere avrebbero potuto essere prese sul serio e perfino spaventata dall'omicidio di cui è fautrice indiretta. L'amante è una figura secondaria, alla quale Vosper rivolge poca attenzione, che pare trovarsi, involontariamente, in una situazione più grande di lui.

Più particolare è invece la figura del marito, Mr Carter, apparentemente influente nel caso di cronaca nera, e trasfigurato da Vosper in una sorta di indovino, di semidio che tutto sa e che riesce a predire ogni mossa della moglie.

La commedia, originariamente intitolata *Spellbound*, debuttò a Broadway nel 1927 e fu poi pubblicata con il titolo *People Like Us* nel 1929. Tuttavia, dopo la sua prima rappresentazione allo Strand Theatre di Westminster, la *pièce* fu messa al bando a causa del suo contenuto controverso. Fu infine riabilitata, sempre con il nome di *People Like Us*, solo nel 1948, data in cui tornò a essere rappresentata. Come riporta lo stesso Pirandello, l'opera venne prima adattata per il teatro francese da tali Frank Nozière e Jean Galland, e apprezzata *in primis* per la bravura degli attori Germaine Dermoze ed Aimé Clariond, i quali furono acclamati proprio dopo la rappresentazione del 1931 al teatro parigino dell'Œuvre, secondo le osservazioni del già citato Stacchini. Tale evento ha permesso sia la diffusione della

6. Sul fatto di cronaca cfr. D. Weindling, M. Colloms, *The beauty queen and a mysterious maritime death*, in «West Hampsted Life», 20 settembre 2017 (testata online); S. Pennacchioli, *Edith Thompson e il triangolo mortale*, in «Giornale Pop», 8 febbraio 2023 (testata online). Si veda infine il blog di René Weis, che raccoglie le lettere che si sono scambiati le persone reali del fatto di cronaca Edith Thompson e Frederick Bywaters.

commedia per un pubblico non anglofono, sia una sua valutazione critica ben prima del ritorno sulla scena nel Regno Unito.

È tempo però di entrare nel merito del confronto fra i due testi, e partiamo da una prospettiva lontana, che meglio consente di cogliere le similitudini tra le due commedie (avvicinandosi, si sa, si è maggiormente spinti a notare le differenze, un po' come quando si usa una lente di ingrandimento). Apparentemente l'analogia con l'opera di Pirandello, soprattutto a livello contenutistico, c'è. *Il Giuoco delle parti* è in fondo la storia di un omicidio, seppur con finale inaspettato, ideato da Silia Gala con la complicità dell'amante, Guido Venanzi. L'ossatura principale, almeno *formalmente*, è quindi la stessa, e tuttavia moltissimi elementi cambiano già nella trama. Silia e Leone Gala sono separati, non hanno rapporti intimi, e la relazione tra Silia e l'amante (amico del marito) è legittimata: Leone ne è a conoscenza e permette loro di viverla liberamente. Lui *lascia vivere e si lascia vivere*; non oppone resistenza al *giuoco*, sta *fermo nel suo pernio*. Leone non occupa insomma più un ruolo nella vita di Silia che non sia quello del marito *de iure*, che resta come un fatto incontrovertibile, «che non si può distruggere»⁷, ma non dipendente dalla sua volontà, come racconta lui stesso.

Per le creature di Vosper la situazione è diversa: Mr Carter ed Ethel sono marito e moglie a tutti gli effetti, non solo legalmente, come si approfondirà a breve. Anche Carter, al pari di Leone, è a conoscenza del legame della moglie con un altro uomo, e mantiene una certa aria di indifferenza nei riguardi di questa relazione. L'origine di questa indifferenza è tuttavia ambigua: può essere dettata dalla tranquillità che gli provoca il suo ruolo di marito, che non è in discussione nonostante il tradimento, o avere una matrice più torbida (e anche al riguardo si entrerà nel merito più avanti). Carter, a differenza di Leone, non ha intenzione di concedere alla moglie la separazione, nonostante lei lo preghi di farlo. L'impressione che si ha delle creature vosperiane, nel complesso, è che siano una sorta di copie un po' sbiadite di quelle pirandelliane: alcune non si sviluppano, non dispiegano le ali (vedasi Mr Carter), altre prendono direzioni alternative (vedasi Ethel).

2. Due donne sofferenti

Qualcosa di analogo fra i testi sembra subito reperibile accostando le due figure femminili di Ethel e Silia, soprattutto nel primo atto. Erranti, insoddisfatte, evidentemente instabili e incapaci di trovare un *pernio*. Silia compare, fin dall'inizio della *pièce*, «*assorta*», infastidita, con un atteggiamento molto infantile: Guido le parla e lei sbuffa, «*scrollandosi per il fastidio di vederselo lì accanto*», senza mettere in chiaro fin da subito la ragione di tale stato d'animo, come ci si aspetterebbe da un'educata e rispettabile signora borghese, ma più semplicemente da una persona adulta. Al contrario, Ethel entra in scena solo a primo atto inoltrato, ed è pertanto

7. Si cita il testo del *Giuoco*, qui e sempre, da L. Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di A. D'Amico, Mondadori, Milano 1993, vol. II.

tramite i dialoghi degli altri personaggi che il pubblico si costruisce un'idea di lei ancora prima del suo ingresso.

La principale fonte informativa sulla figura di Ethel è la madre, Mrs Underwood, che da subito non la ritrae sotto una luce molto positiva, dipingendola come infantile, inaffidabile, volubile. Dapprima rende noto che Ethel è attratta dal cinema nonostante non sia considerato un *hobby* da ragazze per bene, e che lavora, sicuramente per necessità della famiglia borghese in decadenza di cui fa parte (la Silia di Pirandello è invece una ricca donna borghese che vive di rendita). In seguito si riferisce a lei chiamandola «poor child»⁸, nonostante sia in età da marito e da discernimento, si permetta l'espressione, parlando di lei come se non fosse in grado di operare distinzione tra ciò che è giusto e sbagliato, morale o immorale. Nonostante tale opinione possa essere considerata il semplice punto di vista di una madre che percepisce sua figlia ancora come una bimba nonostante l'età, presto ci si accorge che il suo non è un parere soggettivo, in quanto sostenuto anche da altri personaggi. Prende forma, perciò, l'idea di Ethel come di una ragazza un po' fuori dal mondo, che vive in una realtà tutta sua, come se non fosse mai cresciuta.

Sempre la madre prosegue asserendo: «There's Ettie always setting out on some goose chase, going to work up in the West End because Norbury isn't good enough for her»⁹. *Being on a goose chase*, o più comunemente *being on a wild goose chase*, è un'espressione idiomatica usata in inglese per descrivere chi si dedica ad imprese destinate a fallire già in partenza. È possibile evincere anche una certa ambizione di Ethel, in quanto, parafrasando le parole della madre, va a lavorare fuori città perché Norbury è troppo provinciale per i suoi gusti. Ha bisogno di respirare aria nuova, di entrare in contatto con altri scenari o di *immaginarli*, attività da lei preferita. Anche Silia si sente costretta nel luogo in cui è (nell'esistenza che conduce, più che altro), e lo mostra lei stessa, sia a parole che a fatti, specie all'inizio del primo atto, quando dà vita a quel monologo che concettualmente culmina in «Ma sono, in una carcere!» e prima del quale fugge con la fantasia, immaginando di essere in un luogo lontano dalla sua realtà:

SILIA. Lo vedevo così bene!

GUIDO. Che cosa?

SILIA. Forse l'ho letto... Ma così preciso... tutto... Con quel sorriso per niente...

GUIDO. Chi?

SILIA. Mentre faceva... non so... le mani non gliele vedevo... Ma è un mestiere che fanno lì le donne, mentre gli uomini pescano. Vicino l'Islanda, sì... certe isolette.

GUIDO. Ti sognavi... l'Islanda?

SILIA. Mah!... Vado così... vado così!

Muove le dita, per significare, in aria, con la fantasia.

8. F.P. Vosper, *People Like Us*, G.P. Putnam's sons, London 1929, p. 5. Nelle didascalie l'autore introduce un sistema di abbreviazioni (peraltro non sempre chiare) che provvedo a sciogliere per comodità del lettore.

9. Ivi, p. 13.

Questo fuggire dalla realtà servendosi del pensiero è tipico soprattutto di Ethel, ed esemplificativo nel suo caso è il monologo sui tulipani del primo atto, in cui li personifica, immaginando che comunichino con lei:

ETHEL. There were tulips in the park, rows and rows of them, and it was as if they were all shouting out at me. [...]

ETHEL (*approaches the table at the centre of the stage*). I stared and stared at the tulips until they made me reckless – tulips are like that, they don't care. People trying to make them behave by planting them in rows, but it doesn't seem to make any difference to them... (*Leaning on the central chair by the table*) Anyway, they sort of went to my head, and when I looked at my watch I saw I had only five minutes to get back so I ran nearly all the way¹⁰.

Non c'è dubbio che sia Silia sia Ethel si smarriscono nei loro pensieri al punto da perdere la dimensione della realtà. Entrambe soffrono: è evidente da come si muovono, da come smaniano, dal loro bisogno di rifuggire il mondo reale. Ma perché questa sofferenza? Le loro angosce paiono essere molto simili, e con una matrice psicologica ed esistenziale profonda, sulla quale tuttavia non è facile fare piena chiarezza. La sofferenza di Silia pare essere più definita e razionale di quella di Ethel: manifesta intolleranza per la sua condizione di donna, implicitamente per il suo essere assoggettata a figure maschili che *possono permettersi* capricci e soprusi verso il sesso cosiddetto debole. Aspira in maniera smaniosa a una *libertà* che però, in qualche modo – vista la sua condizione di agiata donna borghese –, è nella sua disponibilità, ma che forse non sa mettere a frutto.

Anche Ethel si riempie la bocca della parola *libertà*, ma Mr Carter le fa notare che non sa cosa significhi:

CARTER. [...] You make quite a picture when you throw your head back and say "Free!". But I wonder if you've stopped to think of the real meaning of what you're saying. [...]

ETHEL (*moving to the right*). Well... well... there's only one meaning to the word "free."

CARTER (*sits by the table*). What is it then?

ETHEL (*moves to the table*). Er... well... free – just that¹¹.

Silia è più adulta di Ethel, eppure sembra confusa al pari del suo *alter ego* più giovane in merito al senso di questa parola tanto ricercata, di cui lei pure si compiace. Le giustificazioni che Silia dà al suo malessere sono tutte sensate, prese singolarmente, e tuttavia insieme si contraddicono... Si sente oppressa e limitata nella sua condizione di donna, ma se ne serve abilmente per ottenere ciò che desidera; odia gli uomini e li invidia, e nondimeno ha un fare quasi materno nei loro confronti (vedasi la conclusione dell'episodio con i quattro ubriachi, alla fine del primo atto, per i quali ha parole di tenerezza: "poverini... così buffi..."); dichiara

10. Ivi, p. 24.

11. Ivi, p. 30.

di detestare Leone e di volerlo morto, e ciononostante si offre a lui con tremore verginale nel finale del secondo atto. Si può dire che la realtà le pesi, eppure non sembra volerne prescindere.

Ethel si distingue da Silia per un irreparabile distacco dalla realtà che la condurrà alla follia: se la seconda dalle sue fantasie finisce sempre per tornare al presente, la prima non vive mai nel qui e ora, e inventa sempre nuove identità in cui riconoscersi e nuove eroine romantiche da imitare. Ethel prova un forte disagio interiore nel vivere il presente e nel semplice essere se stessa, in tutti i ruoli che le appartengono (figlia dei signori Underwood, moglie di Mr. Carter, amante di Rowlie). Intreccia realtà e fantasia sostituendo il suo presente con favole alternative da lei inventate, fino a non distinguere più la verità dalla menzogna. Vuole essere tutto, e per ciò arriva a non essere niente.

Dalla descrizione che offrono Mr Carter e Mrs Underwood¹² si vengono a sapere altri dettagli su Ethel: è suggestionabile, influenzabile, parla a vanvera, dissimula menefreghismo nei confronti dell'opinione che gli altri hanno di lei, e in verità i giudizi della gente le danno molto di che pensare. L'ultima caratteristica in particolare è propria anche di Silia, che fatica a vivere la vita che crede di voler vivere e a essere chi vuole essere proprio per paura di scrollarsi di dosso la sua maschera, ciò con la conseguenza di non poter più essere riconosciuta dai suoi pari, i quali, lei teme, la giudicherebbero.

Quando Ethel appare poi la prima volta, l'idea che ci si era fatta di lei tramite le parole degli altri personaggi prosegue in maniera consequenziale, senza smentirsi. Tutte le espressioni usate per descriverla ruotano attorno al campo semantico dell'irruenza. La porta *sbatte* («*There is a slam at the front door*»)¹³, non viene accompagnata, quando lei entra; lei *irrompe* nella stanza («*Ethel bursts into the room*»)¹⁴; e di nuovo *sbatte* la porta dietro di lei («*She slams the door behind her*»)¹⁵. I suoi sono movimenti impetuosi, di un individuo pieno di vita e impulsivo. Intrigante è anche la descrizione del suo personaggio, la cui espressione è estremamente variabile e il cui *mood* è ballerino. In un momento la ragazza appare in un modo e il momento seguente può sembrare tutt'altra. È alta e di una bellezza superba; più o meno come ci si potrebbe immaginare una Silia, ma più giovane. Ethel non è bella nel senso estetico del termine, ma – come spiega la didascalia che la ritrae – il suo viso è ben modellato¹⁶. Ed è qui che si inserisce la descrizione più interessante che la riguarda:

*her face has a splendid shape and moulding, so that her attraction – when her moments of attraction, conscious or unconscious, come to her – is of an imperishable and dateless quality*¹⁷.

12. Cfr. *ivi*, pp. 14-15.

13. *Ivi*, p. 21.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

Questa è Silia, tale e quale a come Leone la racconta a Guido nel primo atto (fuori scena Silia, che però origlia il dialogo): descritta come una “bimba” inconsapevole di sé. Più nitidamente, però, nel prosieguo della citazione: «*the mood of impulsive defiance that possesses her gives her the air almost of a wilful child*»¹⁸. Impossibile non ricordare che, parlando con Guido, viene evocato – da parte di Leone – proprio il termine *bimba*:

una bimba che vive un minuto e canta, quando lei è assente da sé. E se vedessi come qualche volta resta... così... con una certa luce di brio lontano negli occhi, mentre con due dita che non sanno si tira lentamente i riccioli sulla nuca.

Sia Silia che Ethel appaiono splendide proprio quando non sono completamente presenti a se stesse, ci sta dicendo la didascalìa; perdute in un’immagine lontana, che le riporta alla loro fanciullezza.

Una coloritura diversa, nelle due donne, viene però dalla vena erotica. Forse del tutto assente in Silia, se ha ragione Roberto Alonge, che la definisce «frigida»¹⁹; presente invece in Ethel, se vale quanto dice Mrs Underwood, la quale – venendo a scoprire che Ethel si è licenziata (o ha immaginato di licenziarsi, come si viene a scoprire successivamente) – pensa subito che sia stato per un uomo. La figlia spinge la madre ad ammettere che la considera una poco di buono («You seem to think of me as if I was no better than—»²⁰ – sottinteso: *a prostitute*). Mrs Underwood, infatti, ha intuito quella che sarà una caratteristica chiave dell’eroina romantica che Ethel aspira a diventare: il trasporto emotivo e sessuale. La ragazza si lascia condurre dai sentimenti e dalle pulsioni, anche sessuali, sia con il marito che con l’amante. Sembra godere del piacere che le danno entrambi. Ciò non toglie, però, che Ethel, in fondo, non ama né Rowlie né Carter. Ama e si alimenta semplicemente di favole. La storia con Rowlie è eccitante non perché l’uomo le interessi veramente, ma perché le permette di vivere il dramma della donna sposata che vorrebbe però avere l’amante, come se fosse la protagonista di un romanzo (viene da pensare al grido di liberazione e di gioia di Madame Bovary, lettrice accanita di romanzi, dopo l’inizio della sua prima avventura adulterina: «J’ai un amant! un amant!»). Carter l’ha capito e lo accetta; Rowlie non lo ha capito e infatti si macchia dell’omicidio del suo rivale, convinto di aver portato a compimento il desiderio dell’amata e non comprendendo che lei stava solo *giocando*. Ethel sapeva che – uccidendolo per davvero – avrebbe smesso di vivere quel dramma, e tutto si sarebbe rivelato semplicemente *reale*. E la realtà, a Ethel, non piace.

18. Ivi, p. 22.

19. R. Alonge, *Discesa nell’inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Utet, Torino 2018, p. 22.

20. Vosper, *People Like Us* cit., p. 23.

3. Un marito e un amante assai lontani dagli originali

Là dove Vosper diverge maggiormente da Pirandello è indubbiamente nel trattamento delle figure del marito e dell'amante. Mr Carter appare come una sorta di chiaroveggente, capace di predire le azioni di tutti. Emblematica è la scena in cui la moglie cerca di avvelenarlo e lui intuisce che quanto gli ha messo nella birra non è veleno ma una banale aspirina; Ethel – dichiara lui – non sarebbe mai stata capace di avvelenarlo per davvero. Assai inquietante è vederlo comunque bere la sua birra, nonostante il sospetto avvelenamento, per poi ricapitolare alla moglie, subito dopo, tutte le mosse da lei pianificate per ucciderlo, e constatare che tutto si era svolto esattamente come aveva previsto lui²¹. *Predire* però non è *capire*, e si ha la sensazione che la differenza tra Leone e Carter risieda proprio in questo: Leone non è *interessato* a predire ciò che sua moglie farà; non gli interessa e non gli serve. Il suo approccio di vita, l'aver capito come va il *giuoco*, lo rende reattivo a tutto, ma incurante delle *cose del mondo*, e allo stesso tempo sempre pronto a fronteggiarle con maestria, senza bisogno di prevederle. Da qualcuno potrebbe essere descritto come cinico e nichilista, ma possiamo anche dire che Leone ha solo compreso come armarsi per difendersi dalle irruzioni inaspettate della vita. Leone si sforza di porsi al di fuori della vita, mentre Carter è ancora ben dentro il flusso vitale, come dimostra il fatto che non vuole concedere il divorzio alla moglie. L'opporci a questa richiesta suggerisce naturalmente ipotesi diverse: forse un certo gusto sadico, il piacere di veder la moglie soffrire per non poter vivere come desidera; forse anche un delirio di onnipotenza, convinto di sapere solo lui, meglio della moglie, cosa sia più conveniente per lei; magari un piacere che trae dall'essere parte di un triangolo amoroso (ipotesi che verrà approfondita più avanti); oppure ancora un bisogno inconfessabile di lei. In tutt'e tre i casi, Mr Carter *entra in relazione* con Ethel, ha bisogno di lei. Ciò che caratterizza Leone Gala, al contrario, è proprio quest'assenza di legami con altre persone, e con le donne *in primis*. Trattare la propria moglie come una bambina incapace di intendere e di volere, come fa Carter, e impedirle di fuggire via col suo amante, è un atteggiamento da despota, *non* da chi ha capito il *giuoco*. E infatti Carter non l'ha capito, perché se lo avesse fatto, sfuggirebbe alla morte come fa la sua controparte pirandelliana. Il personaggio vosperiano non è abbastanza distaccato dalle cose del mondo per osservarle con lucidità; è troppo arrogante, troppo sicuro di non soffrire, elemento che si rivelerà essere proprio il suo tallone d'Achille.

Il problema risiede nell'evidente *deficit* di scrittura presente in Vosper, che l'autore cerca di mascherare con didascalie elaborate che dovrebbero fornire una migliore comprensione dei personaggi. Una delle prime cose che vengono dette di Mr Carter, per esempio, è: «*His ordinariness is so intense as to be extraordinary*»²². Pare, questa, una frase ossimorica che cela grandi segreti e, tuttavia, né all'inizio

21. Cfr. *ivi*, pp. 94-96.

22. *Ivi*, p. 10.

né alla fine si riesce a intendere o viene rivelato cos'abbia, questo personaggio, di così straordinario. Poco dopo, la descrizione continua in questo modo:

*If you looked at him twice (but of course you wouldn't) you'd see if you got very close, certain strangely shrewd lines around the apparently dull mild eyes, and about the mouth, beneath his drearily tidy moustache, you might perceive a peculiar set of resolution, power almost, and a consciousness of hidden knowledge. However nobody does see this, they see nothing but a railway carriage mask*²³.

Mr Carter “è straordinario”, ricapitolando, “proprio per la sua apparenza ordinaria, ma non lo si guarderebbe due volte”, “Cela un sapere nascosto, ma nessuno lo vedrebbe”. Vosper si mette, con ciò, nella posizione di dire che solo lui, il narratore, riesce a vedere queste caratteristiche in Mr Carter. Oltre a essere contraddittorio, risulta poco credibile e controproducente; non aiuta nella creazione di un personaggio carismatico. La figura di Leone nel *Giuoco* invece spicca: per le sue azioni, per le sue idee. Il lettore non ha bisogno di nessuna mediazione, praticamente di nessuna didascalia. Leone è davvero straordinario, magnetico, unico.

Osservazioni analoghe valgono per certi tic dei due personaggi che – in teoria, ma solo in teoria, e comunque in prima ipotesi – sembrerebbero segretamente richiamarsi: i *libri* e le *stoviglie* di Leone, cui farebbero eco la *bombetta* e la *pipa* di Mr Carter. Tuttavia, i primi riempiono i dialoghi del *Giuoco*, e si traducono – in modo sempre intenso, retoricamente calibrato – nella dialettica originale del *vuoto* e del *pieno*, nel bilanciamento delle pulsioni e delle repressioni del protagonista pirandelliano, mentre, di nuovo, Vosper costruisce tutto dall'esterno, al riparo di una fredda e prolungata didascalia:

*You wonder that he is ever able to be separated from his bowler; certainly nothing but deep sleep or acute illness can remove his pipe; even now, although it is empty, he is fingering it longingly*²⁴.

In verità la bombetta è un'icona troppo ovvia del modo di vestire dei *gentlemen* inglesi. Un po' più personale è il segno della pipa, più citata nel corso del testo. Quando l'accende, Carter non si limita all'azione puramente tecnica, ossia non l'accende e basta, ma la accende «*ritualistically*»²⁵, come parte di una cerimonia (con fare rituale, appunto). Nel brano riportato poc'anzi colpisce poi il sintagma *fingering / longingly*: qui il verbo può avere certamente una valenza neutra, a significare semplicemente “toccare” o “sentire con le dita”, ma anche una connotazione più forte, allusiva a una determinata pratica sessuale, tanto più che risulta sorprendentemente accompagnato da un avverbio che vuol dire “con intenso desiderio”. L'ipotesi è che Carter palpeggi la pipa fantasticando di palpeggiare il

23. *Ibid.*

24. *Ivi*, pp. 9-10.

25. *Ivi*, p. 12.

corpo di una donna, e quello di Ethel in particolare, visto che sta aspettando proprio lei (Vosper ci ha informato precedentemente che Carter sta attendendo qualcuno, senza però svelarci chi, e solo più avanti scopriamo trattarsi di Ethel. Può essere, dunque, che stia pensando a lei).

Se la lettura del passo in questione fosse credibile, avremmo però la conferma di un'impressione che comunque il testo veicola per altra via: a differenza di Leone, in Carter c'è *pieno*, ma poco o nullo *vuoto*. C'è, insomma, un maggiore attaccamento alla materialità, e addirittura un esplicito riconoscimento della dimensione sessuale. Ci tiene infatti a ricevere conferme in merito alle sue capacità di amatore superiore al rivale («I'm a much better lover than your Rowlie, aren't I?», chiede alla moglie a un certo punto del dramma)²⁶. Siamo lontani anni-luce dall'ascetismo glaciale di Leone, che respinge freddamente le *avances* di Silia in finale di secondo atto. Non è nemmeno escluso un gusto *triangolare* di Carter (tipico, ovviamente, di Guido, non certo di Leone), che il testo non esplicita ma al quale sembra guidarci con una serie di tessere che possiamo estrarre dalla trama: Ethel e il suo amante si sono conosciuti in una località vacanziera, e Carter, benché venuto a conoscenza del tradimento, ha proposto a Rowlie di venire a vivere con loro, sia pure a titolo temporaneo. Il divorzio negato alla moglie potrebbe avere, a questo punto, una motivazione alquanto equivoca. L'ipotesi che Carter covi un certo desiderio inconfessabile potrebbe trovare riscontro poi proprio nel passaggio citato poco sopra, in cui, dopo aver negato il divorzio a Ethel, le chiede conferme sulle sue capacità di amatore confrontate con quelle di Rowlie. Carter avanza la richiesta con violenza, premendo il suo corpo su quello di Ethel, e ciò potrebbe indicare che in lui si è acceso un desiderio sessuale: proprio il desiderio triangolare ipotizzato, magari. Del resto il tempismo entro cui si manifesta questo comportamento è per lo meno singolare. Tale congettura, seppur non disvelata ai lettori con fare esplicito, potrebbe essere supportata dalla presunta omosessualità di Vosper, riportata da varie fonti eppure non confermata dallo stesso autore. Questo anche in virtù del fatto che, all'epoca, l'omosessualità non era certo un gusto da ostentare.

Ancora più lontano dal modello pirandelliano risulta infine il personaggio dell'amante, giovane marinaio (di grado ignoto, Vosper non entra nei dettagli) che viene da una famiglia piuttosto umile: la madre ha paura dello scandalo che si originerebbe se si scoprisse della relazione tra suo figlio e una donna sposata («You want to bring ruin on us, then?»²⁷, formula che ripete più volte, parafrasandola, con enfasi). Insomma figura chiaramente assai lontana dal Venanzi pirandelliano, agiato borghese che non ha bisogno di lavorare per vivere e che può pertanto darsi all'*otium*.

Differenze sostanziali emergono soprattutto nel rapporto con le rispettive amanti. Il personaggio di Vosper è esattamente l'amante che ci si immagina pen-

26. Ivi, p. 98.

27. Ivi, p. 85.

sando a un romanzo rosa: si innamora di una donna sposata e fa di tutto perché l'amata sia sua e si possa svincolare dal marito, visto da entrambi come l'orco cattivo per via del suo rifiuto di concedere alla moglie il divorzio; e alla fine della storia il giovane cavaliere uccide l'orco cattivo, sebbene l'intervento della giustizia impedisca il lieto fine delle favole. Rowlie ama Ethel, è gentile e premuroso nei gesti, fatto evidenziabile dal suo comportamento nel secondo atto. Non è un *cattivo* per natura e struttura: quell'omicidio pesa sulla sua coscienza, gli costa compierlo. La sua dialettica non spicca nelle conversazioni: pare un ragazzo semplice e di poche parole. Dice lui stesso che *sta imparando* da Ethel: a immaginare, ad amare, a esprimere i suoi sentimenti²⁸. Non sembra un amante impetuoso, ma pare un compagno premuroso e affettuoso. Tutto considerato, non ci sono ambiguità particolari da notare in lui. È davvero piuttosto ordinario, come dice lui stesso, soprattutto nella sua dimensione sentimentale/emotiva/sexuale. Siamo lontani anni-luce anche da Guido Venanzi, riscoperto da Roberto Alonge quale figura ambigua, torbida, con venature di sessualità perversa²⁹.

Come concludere? Si può dire che Pirandello vede il plagio fermandosi alla dimensione strettamente contenutistica della trama, non entra (e non penetra) nell'essenza profonda del testo, *nella sua poesia*, si potrebbe dire, se non fosse che la penna di Vosper non si eleva ad altezze artistiche di sorta. È assai verosimile che il drammaturgo inglese si sia ispirato al fatto di cronaca nera, e non già al testo pirandelliano. Peraltro va detto che *Il Giuoco delle parti* è un testo tabù per il suo stesso autore, che sembra non rendersi conto della carica conturbante della *pièce* che ha scritto, come dimostra il dossier su *Le venin* cui hanno dedicato la loro attenzione Ivan Pupo e lo stesso Alonge.

4. *Le venin* di Bernstein, un plagio rimosso

Il merito di aver aperto i sigilli è di Ivan Pupo, uno dei maggiori pirandellisti viventi, geniale nell'intrecciare gusto documentaristico della ricerca scientifica e sottigliezza ermeneutica. Pupo pubblica un ventennio fa una lettera inedita di Pirandello, datata 7 febbraio 1935 e indirizzata a Giovanni Gentile, che gli aveva sottoposto la voce – dedicata all'Agrigentino – da pubblicare sulla *Enciclopedia Italiana*. L'autore delle pagine è Corrado Alvaro, amico di Pirandello, che però non apprezza: trova «perfino ripugnanti» alcuni accostamenti che Alvaro opera tra la sua produzione e quella di Henri Bernstein, il massimo commediografo francese del tempo. Si legga la stesura originaria della voce, poi modificata ed emendata:

L'opera teatrale di Pirandello contiene, è vero, più di un tema caro ai commediografi in voga di quel tempo, vi si può ritrovare Bernstein e tutta la drammaturgia francese che

28. Cfr. *ivi*, pp. 61-62.

29. Cfr. R. Alonge, "Il Giuoco delle parti", *atto primo: un atto tabù*, in AA.VV., *Pirandello fra penombre e porte socchiuse. La tradizione scenica del "Giuoco delle parti"*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, pp. 7-59.

allora era un modello anche per l'Italia: ma nell'opera di Pirandello quegli stessi temi (v. p. es. *Il gioco delle parti*), non sono più quello che in definitiva erano per detti commediografi, residui d'un ibsenismo borghese in cui l'amore formava un grandissimo elemento³⁰.

Che l'amore costituisca un fattore dominante del teatro ibseniano, si permetta di dire, è scorretto, ma preziosi restano due punti individuati da Alvaro: che ci sia eros nella scrittura teatrale pirandelliana, e che questo afflato sia evidente soprattutto ne *Il Giuoco delle parti*. In verità Alvaro non chiude il cerchio: non pronuncia il titolo de *Le venin* di Bernstein, composto nel 1927, quale copia imperfetta de *Il Giuoco delle parti*, composto nel 1918, ma poco importa. A Pirandello basta e avanza per digrignare i denti. L'Agrigentino ha la struttura mentale di un uomo dell'Ottocento e proviene da una regione particolarmente arretrata che è la Sicilia del tempo; ha ricevuto un'educazione fortemente cattolica, nonostante si sia poi scoperto ateo, e non ha una grande stima di Sigmund Freud e delle sue teorie psicanalitiche basate sul desiderio. Ha insomma una concezione sessuofobica, che si evince anche dalle lettere alla Abba. Il suo inconscio, tuttavia, viaggia su altri binari... Cosa scrive Freud, nel saggio del 1910 *Su un tipo particolare di scelta oggettuale nell'uomo?* Che i poeti (da intendere in senso lato) «hanno la sensibilità necessaria per percepire negli altri i moti reconditi della psiche e il coraggio di lasciar parlare il proprio inconscio»³¹. Come dire che Pirandello ha composto un capolavoro di erotismo perverso *a sua insaputa*. Il pubblico fischia e condanna il *Giuoco* all'emarginazione dalle scene per quasi un cinquantennio, Pirandello difende il proprio testo contro tutti e contro tutto, ma non è sfiorato dal dubbio che quell'ostracismo di spettatori e di critici sia legato alla carica trasgressiva del suo copione. Non stupisce dunque – come osserva giustamente Pupo – se «dal testo della voce poi andato in stampa il nome di Bernstein viene espunto, come pure il riferimento all'importanza della componente amorosa nella produzione teatrale in auge negli anni dell'esordio pirandelliano»³². Il lettore attento (Pupo, per esempio) non può non riscontrare subito «l'eccesso di legittimo risentimento», la reazione «eccessiva»³³, che inducono Pirandello a definire «ripugnanti» i collegamenti con Bernstein, peraltro suo buon amico in terra francese. E va sempre a Pupo il merito di aver segnalato *Le venin* quale pietra d'inciampo, «chiave di decodifica di un sogno pirandelliano proibito e rimosso»³⁴, come evidenzia la risposta furibonda, quasi isterica, di Pirandello all'idea di Marta Abba di portare in scena la *pièce* di Bernstein:

30. Citato in I. Pupo, *Come su un letto di Procuste. A proposito di una lettera inedita di Pirandello a Gentile*, in «Angelo di fuoco», 2003, 4, p. 80.

31. S. Freud, *Su un tipo particolare di scelta oggettuale nell'uomo*, in Id., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, vol. VI, p. 411.

32. Pupo, *Come su un letto di Procuste* cit., p. 80.

33. Ivi, p. 82.

34. Ivi, p. 85.

Mi dici che sei stata a sentire l'ultimo lavoro di Bernstein. Senti, se ti è piaciuto, puoi essere certa che nella traduzione l'hanno tutto tagliato e aggiustato in modo da renderlo sopportabile, togliendo via tutte le sconcezze e le brutali oscenità che ho letto io nel testo, specialmente nel secondo atto ch'era d'una lubricità volgarissima, spaventevole. Ho troppo rispetto di Te, della tua squisita nobilissima sensibilità femminile, per farti anche lontanamente intendere ciò che in quel secondo atto avveniva su la scena tra i due amanti. Ora non è possibile, se codesto secondo atto ti è potuto piacere, che simili orrori ci fossero anche nella traduzione, e che Tu avresti potuto minimamente accettare di rappresentare una parte come quella dell'amante che si prestava a commettere simili orrori sulla scena. Evidentemente, nella traduzione, non li commette più. Ma resta sempre, ad ogni modo, la situazione che, comunque castigata, è d'una rivoltante brutalità. E ti confesso, che non riesco a comprendere come Tu abbia potuto riceverne una buona impressione. Io ne ho ricevuto quasi un orrore fisico. E credi che, se ho respinto il lavoro, l'ho fatto con vero dispiacere, perché mi sarebbe invece piaciuto far cosa grata al Bernstein, accettandolo, per ricambiargli tutte le cortesie che mi aveva prodigato a Parigi. *Bellezza e umanità* in quella donna che è soltanto una bestia lasciva e spudorata, la quale, scazzottata dall'amante dopo averla costretta a raccontargli certe turpi enormità con cinque uomini, alla fine conclude l'atto con lui in una maniera che non ti dico? No, no, Marta: è certo, è certo che tutto è stato soppresso e cancellato³⁵.

114

Per comprendere la violenza del discorso pirandelliano dobbiamo riassumere la trama della *pièce* di Bernstein. Un amante, Gabriel, apparentemente geloso, tormenta la propria donna, Françoise, perché confessi i commerci carnali che ha avuto con ben cinque uomini. Gabriel è così assillante da spingere Françoise verso una scelta paradossale: «Je ne peux pas l'inventer! Je ne l'inventerai pas pour satisfaire ta curiosité... ton vice...»³⁶. La donna è costretta a mentire, in ultimo, confessando ciò che non è avvenuto, e questo solo per soddisfare il desiderio dell'uomo, desiderio che ella smaschera per quello che è: vizio, perversione. E Pirandello, nonostante Françoise confessi apertamente di essere costretta a mentire e, va da sé, non abbia realmente vissuto le esperienze che racconta, esprime nella lettera alla Abba tutta la sua indignazione. Non solo non *intuisce* cosa avviene prima della confessione di lei, ma pare addirittura *rimuovere* ciò che accade *dopo*, quando la confessione non è solo suggerita, ma oramai manifesta. Comportamento singolare, il suo, se si pensa che *Il Giuoco delle parti* è davvero perfino più sfacciato.

Bernstein è attento alla rivoluzione del suo correligionario Freud, che non per nulla ha lucidamente illustrato – in un saggio del 1921 – come la gelosia più sfrenata possa essere la maschera che nasconde una pulsione omosessuale latente o comunque un piacere malsano di rapporto triangolare, in cui la donna è al centro dell'attenzione di una coppia (o di un gruppo) di uomini, fra i quali il compagno della

35. Pirandello, *Lettere a Marta Abba* cit., pp. 39-40.

36. H. Bernstein, *Le venin*, in «Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit», 85, Fayard, Paris 1928, p. 70.

donna stessa³⁷. Alla fine Françoise offre una finta ammissione di colpe, pur di porre fine a quelle richieste inquisitorie e placare il desiderio particolare del suo uomo:

FRANÇOISE. Depuis longtemps je ne peux plus m'y supporter... depuis que j'ai compris que jamais, jamais, nous n'y avons été seuls, toi et moi. Ah ! tous les êtres que tu auras fait entrer ici, Gabriel, en les évoquant avec ton puissant cerveau !... L'idée des autres... tu n'es attiré que par cette idée. Je la sens jusque dans tes baisers... Les autres, les autres !... Tu prétends qu'ils te font souffrir... Ils te manqueraient joliment si tu en étais privé !³⁸

Françoise sta dicendo chiaramente che Gabriel *finge* di essere geloso, ma in realtà *l'idea degli altri* è il solo motore del suo interesse per lei. È un'intuizione lucidissima, espressa in modo molto delicato, quasi sussurrato. E scatta a questo punto, finalmente, la piena confessione di Gabriel:

FRANÇOISE. Tu devais te représenter des choses absurdes... cruelles... des hommes qui m'entouraient... qui voulaient me prendre à toi... N'est-ce pas?

GABRIEL (*très bas*). Oui...

FRANÇOISE (*avec cruauté, avec une infinie douceur*). Et aussi... je ne sais pas... que ta Françoise ne leur résistait pas à ces hommes... qu'ils pouvaient avoir tout ce qui te plaît en elle... son corps... ses caresses...

GABRIEL (*buvant ses chers poisons*). Oui... (*C'est une sorte de grognement sourd et voluptueux*)

FRANÇOISE. Mes bonnes caresses...

GABRIEL (*même jeu*). Oui... (*Il l'attire brusquement*)³⁹

Gabriel è un *cuckold*, che fatica molto a riconoscere il proprio amaro piacere di sottomissione, ma – come ha osservato Alonge qualche anno fa, sulle orme di Pupo –, per quanto possa sembrare curioso, Pirandello è più diretto e sfacciato di Bernstein nell'affrontare la questione. «Gabriel deve – lui – suggerire a Françoise di inventarsi relazioni con altri uomini, per eccitarsi maggiormente. Guido Venanzi, per l'opposto, è dispensato»⁴⁰: non ha bisogno di occultare le proprie pulsioni perverse sotto il manto della gelosia. Assiste impassibile (o meglio, eccitatissimo...) alle *avances* pressanti del gruppo di giovani alla sua donna, svelandosi per quello che è: figura di maschio spregiudicato, libertino, quasi sfacciato⁴¹.

Accanto a questa messa a fuoco critica – nella stessa sua ennesima pubblicazione pirandelliana del 2018 – Alonge allarga proficuamente l'area di pertinenza del *fantasma triangolare*: non solo *Il Giuoco delle parti*, ma, a distanza di pochi anni,

37. Cfr. S. Freud, *Alcuni meccanismi nevrotici nella gelosia, paranoia e omosessualità*, in Id., *Opere* cit., vol. IX, pp. 363-377.

38. Bernstein, *Le venin* cit., p. 73.

39. Ivi, p. 85-86.

40. Cfr. Alonge, *Discesa nell'inferno familiare* cit., p. 77.

41. Ivi, pp. 69-77.

e per limitarci al solo ambito teatrale, *La signora Morli, una e due* (1920), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Lazzaro* (1928). Una problematica inquietante, francamente morbosa, rispetto alla quale Alonge estende poi ulteriormente il cerchio investigando le risonanze interdisciplinari di tale delirio maschile, dal *Tartufo* di Molière a *The Country Wife* di Wycherley, da *L'eterno marito* di Dostoevskij a *Una casa di bambola* di Ibsen, da *Mélo* di Bernstein alla sua versione filmica, firmata da Alain Resnais, da *Jules e Jim* di Truffaut ad *Eyes Wide Shut* di Kubrick⁴². Del tutto condivisibile è quindi il giudizio complessivo di Pupo:

La lettura della commedia di Bernstein restituisce a Pirandello la semiclandestina inconfessata (anche a se stesso) fantasia proibita del *Giuoco* in una versione a tal punto indecente, involgarita, da sembrargli una «roba di ragazzi viziosi»; o meglio il drammaturgo siciliano la condanna come tale con orrore proprio perché ne avverte l'insidia di fantasma *unheimliche*, familiare ed estraneo al tempo stesso⁴³.

Pirandello – per concludere – non riesce a svincolarsi da un paradosso concettuale: non vede (cioè *non vuole vedere*) quanto di torbido è celato nella scrittura profonda del *Giuoco delle parti* (l'uomo ottocentesco e siciliano che è in lui ne rimarrebbe sconvolto) e dunque non riconosce in *Le venin* la copia scoperta (ma artisticamente assai imperfetta) del suo capolavoro. Per l'opposto, crede di scoprire un plagio (improbabile) in *People Like Us*, e ciò perché si arresta alle esteriori corrispondenze di certe impalcature freddamente contenutistiche. Il nucleo dell'opera, ossia quella morbosità rappresentata dal triangolo tra Guido, Silia e Leone, che costituisce la vera natura eversiva del *Giuoco*, pare non essere presente nel dramma vosperiano.

42. Cfr. R. Alonge, *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano*, Edizioni di Pagina, Bari 2021, *passim* (cfr. *Indice dei nomi e delle opere*).

43. Pupo, *Come su un letto di Procuste* cit., pp. 86-87.