

*Alfredo Sgroi*

*Università di Catania*

## I SEI PERSONAGGI IN CERCA DI UN SET

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2014.009>

È il 1917 quando Pirandello comincia a delineare la composizione di un'opera di più ampio respiro in cui ricalcare la medesima tematica presentate nelle novelle *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911), *Colloqui coi personaggi* (1915). Da qui comincia quella che può essere definita la preistoria dei *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>1</sup>, destinata a seguire un itinerario lungo e tortuoso, costellato da profondi ripensamenti, che parte dal progettato romanzo (1919) per giungere alle tavole del palcoscenico, tra il 1921 e il 1925, e per poi avere l'approdo ideale e pirandellianamente incompiuto in un set cinematografico. Nel corso del tracciato, esteso praticamente lungo tutto l'arco della vita dell'autore, sono in effetti cospicue le correzioni, i cambi di rotta, le metamorfosi, a testimonianza di un *incubo* letterario che tormenta e ossessiona l'autore fino alla fine, costringendolo ad un logorante lavoro, ad un incessante lavoro di lima e cesellatura, che poi nell'epilogo, come accade per i *Giganti della montagna*, non può trovare la sua necessaria conclusione.

Partendo dunque dall'assunto che l'ultima fisionomia di *I Sei personaggi in cerca d'autore*, che comunque sarebbe azzardato qualificare come «definitiva», è quella immaginata per la versione cinematografica, intesa non come semplice variante o superficiale riscrittura, ma opera in gran parte autonoma e a sé stante, è bene seguire passo dopo passo le tappe del percorso dell'autore

---

<sup>1</sup> L. PIRANDELLO, *I sei personaggi in cerca d'autore*, Bemporad, Firenze 1921, ora /in/ L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, Mondadori, Milano 1985, pp. 35–116.

in questa sua lunga fatica, che si traduce in un continuo plasmare e riplasmare il materiale affiorato a partire dal testo del 1906.

In principio, dunque, c'è lo scheletro della trama offerto dalle novelle che abbiamo menzionato. In esse Pirandello già propone lo schema dell'autore impegnato a dare udienza ai suoi personaggi, abbandonandone infine alcuni al loro destino di larve che mai vedranno la luce della creazione artistica. È in questo contesto che compare quella servetta Fantasia, che poi si ritrova nella celebre *Prefazione* alla seconda edizione del testo teatrale e, nei *Colloqui coi personaggi*, in maniera netta, la rinuncia volontaria al ruolo di infaticabile demiurgo, pronto a dare vita a tutti i personaggi, ai quali invece chiude ormai la porta della sua fantasia. Ma a mutare non è soltanto la funzione dell'autore stesso: è anche lo statuto del personaggio, ora destinato alla provvisorietà, condannato ad una labilità ontologica che contraddice la canonica concezione della sua immortalità, garantita dall'atto stesso della creazione artistica. Allora i personaggi, ridotti a larve evanescenti, ma realissime, debbono fare i conti con un autore addirittura pronto a rivoltarsi contro di loro, a respingerli nel fondo oscuro della sua anima da cui essi hanno tentato vanamente di uscire.

Il passo successivo, in termini cronologici, è costituito dal progettato romanzo, già preannunciato in una lettera del 23 luglio del 1917 al figlio Stefano, di cui resta un breve frammento pubblicato da Manlio Lo Vecchio-Musti (1977), nel quale si abbozza quella che poi diventerà la figura del Padre, qui tratteggiata come un cinquantenne sconciato dagli impulsi satireschi, ancora in preda ad una *pruderie* erotica che lo spinge a frequentare regolarmente la casa equivoca di Madama Pace. Infine, c'è un breve cenno alla condizione precaria della Figlia e della sua famiglia finita in miseria, ma soprattutto dell'autore incapace di controllare i suoi personaggi, che «si sono messi a rappresentare tra loro le scene del romanzo, così come dovrebbero essere. Me lo rappresentano davanti, ma come se io non ci fossi»<sup>2</sup>.

Qualche anno dopo *I Sei personaggi* vedono la luce (1921), ma nella rivoluzionaria versione teatrale, secondo lo schema della «commedia da farsi», preannunciata in una lettera di Pirandello all'editore Bemporad del 23 agosto del 1919, nella quale si allude a «due commedie che saranno presto finite: *Come prima e meglio di prima* e *Sei personaggi senza autore*»<sup>3</sup>.

Sul palcoscenico la visione dell'autore non solo diventa più nitida, ma soprattutto diviene centrale il suo rifiuto di portare alla ribalta una vicenda troppo scabrosa, sospesa tra il tema dell'incesto, che ha lontane ascendenze mitiche, e

<sup>2</sup> L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie, scritti vari*, Mondadori, Milano 1977, p. 1257.

<sup>3</sup> A. BARBINA, Editori di Pirandello, /in/ «Ariel», gennaio-agosto 1998, pp. 296–297.

le cadenze del dramma romantico-borghese, lasciando liberi i personaggi di cercare qualche altro referente dopo la sua volontaria eclissi, magari abbandonando la fantasia e la pagina per irrompere nello spazio magico del palcoscenico, salvo andare incontro ad un altro scacco: perché al rifiuto dell'autore di immergerli nella dimensione dell'arte si aggiunge e sovrappone l'incapacità dei commedianti, un poco guitteschi, di comprendere e rappresentare adeguatamente il loro dramma.

Il primo rifiuto, quello dell'autore, viene invece giustificato nella ricordata *Prefazione* (1925), in cui Pirandello chiarisce che, essendo uno scrittore «di natura filosofica», dunque del medesimo genere di coloro che «non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale», poiché non ha rintracciato nella torbida vicenda incestuosa e di miseria questo elemento che può assurgere a paradigma universale, ha decretato di rigettarlo, decidendo di non fare vivere personaggi inchiodati al loro dramma individuale, giustificabile in una realtà sociale disgregata come quella attuale. Al massimo, l'autore, frustrando il desiderio dei suoi personaggi di essere immessi nella sfera della creazione artistica, può dunque chiedersi: «O perché... non rappresento questo novissimo caso di un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia...».

Non è poi un caso che la *pièce* pirandelliana venga revisionata profondamente nel 1925, a ridosso della composizione di un'altra importante opera metateatrale come *Ciascuno a suo modo*, che aveva suscitato ampie discussioni e accresciuto la schiera sia degli oppositori che degli estimatori e imitatori dell'arte pirandelliana, mentre diviene sempre più esplicito il disagio della scrittura nei confronti di una pratica scenica estranea e mortificante per il tradizionale ruolo dell'autore-demiurgo.

Come è noto, nell'edizione del 1921, i personaggi appaiono in scena circondati da una tenuissima luce, come fantasmi partoriti dalla mente dell'autore o schegge di un incubo, creature oniriche che l'autore stesso ha contemplato in uno stato visionario, ossessivo, simile a quello del *medium* in *trance*. Invece, nell'edizione del 1925, per distinguere i Personaggi dagli Attori, Pirandello suggerisce che i primi debbano indossare maschere fisse («fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastro, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre [...]»), quasi a scongiurare il pericolo che possano dissolversi prima ancora di manifestare il loro desiderio d'esistere almeno nello spazio fittizio del palcoscenico.

Protagonisti principali del testo teatrale sono naturalmente il Padre e la Figliastro, rimasti bloccati su quel tragico momento in cui si sono incontrati nel-

l'*atelier* di Madama Pace, smorzato dai pruriti censori dell'autore, che non può consentire l'aperta esplosione del dramma dell'incesto e che per bloccarne la rappresentazione ricorre ai più disparati espedienti scenici, come gli interventi un poco spiazzanti del Capocomico e degli Attori, o la comparsa della ripugnante Madama Pace, ruffiana sconciata, emblema della degradante carnalità in cui eros e mercificazione del corpo si incrociano con effetti devastanti. Perché sulla scena l'erotismo non può comparire direttamente, ma solo in modo obliquo e allusivo; così come l'altro termine del classico binomio, *Tanàthos*, resta relegato in un spazio altro. Tutto ciò a confermare quanto subito intuito dal Figlio, e che ciò il dramma dei Personaggi non può in alcun modo essere rappresentato, come alla fine capisce anche l'angosciato Capocomico che invoca il rassicurante ritorno della «Luce», per mettere in fuga ciò che stava diventando anche per il fatuo mondo dei commedianti un insostenibile incubo tragico. Segno che l'ineadeguatezza è soprattutto del teatro borghese moderno, fatto di attori (e pubblico) avvezzi piuttosto alle vacue trame della drammaturgia d'evasione, che non può più ospitare le grandi passioni mitiche, esorcizzate dalla medesima società borghese, che non tollera più i drammi dalle tinte forti e respinge la sublime catarsi tragica nel buio recinto della primitività. Non a caso gli stessi Personaggi hanno in sé l'impronta sbiadita del prototipo mitico, svuotato però di senso e spessore: la Madre è una Medea mancata, che sa solo bloccare l'esplosione della tragedia sul palcoscenico; il Figlio un Oreste condannato all'inefficienza; la Figliastro incrocia una versione (degradata) al femminile di Edipo (protagonista dell'incesto inconsapevole), che non sa però punire sé stessa né il proprio carnefice, con quella di un'Elettra abortita.

Composta nell'inverno del 1920–21 e poi rappresentata per la prima volta il 9 maggio 1921, al Teatro Valle dalla compagnia di Dario Niccodemi con esito disastroso, la *pièce* pirandelliana ha avuto una storia scenica anch'essa caratterizzata da molte alterazioni, a cominciare da quelle testuali e sceniche che intercorrono tra le edizioni del 1921 e del 1925<sup>4</sup>. In mezzo, come è noto, c'è la celebre messa in scena di Georges Pitoëff alla Comédie des Champs-Élysées, che tanto piacque ad Antonin Artaud, e quella berlinese di Max Reinhardt (Deutsches Theater, 30 dicembre 1924). Lo stesso Reinhardt, come ha attestato Mara Fazio (2002), nel 1934 chiede a Pirandello il permesso di sostituire all'interno della *pièce* la prova simulata del *Giuoco delle parti* con la *Salomé* di Oscar Wilde, offrendo in tal modo un esempio emblematico di slittamento dal testo originario nel momento del suo allestimento scenico. Lo stesso Pirandello, d'altra parte,

---

<sup>4</sup> Sulle varianti testuali un lavoro esaustivo è quello realizzato da A. D'AMICO, *Introduzione a Maschere nude*, Mondadori, Milano 1993.

nella rappresentazione del 18 maggio 1925 al teatro Odescalchi introdusse cospicue varianti rispetto all'edizione originaria, inaugurando una prassi scenica che tocca poi, come hanno dimostrato Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri (1987), i teatri di tutto il mondo<sup>5</sup>. L'ultimo allestimento che lo stesso autore poté seguire direttamente, quello realizzato da Ruggero Ruggeri al Teatro Argentina di Roma il 30 novembre 1936, presenta una novità di rilievo: i personaggi perdono l'aura magica e spettrale esibita nelle precedenti edizioni, in cui si erano trasformati in veri e propri fantasmi, per assumere una corposità massiccia, statuaria, contrapposta alla mobilità degli Attori. Il che piace all'autore che, nel lodare le intenzioni registiche di Ruggeri, in una lettera del 21 settembre 1936 chiarisce che «questo dramma [...] è una vera tragedia classica rinnovata in tutti i suoi elementi» e che perciò sarebbe preferibile fare indossare maschere fisse ai sei personaggi o, in alternativa, ricorrere ad un trucco e a costumi che marchino nettamente il carattere di ognuno di essi. Ma perché questa indicazione venga raccolta bisogna attendere il 1957 quando, con la regia di Turi Vasile, al Teatro Regionale Emiliano, effettivamente i Personaggi indosseranno maschere realizzate su bozzetto del pittore Corrado Corazza. Ma già nel 1963, nella classica edizione di Giorgio De Lullo, si torna alla situazione precedente.

In palcoscenico si consuma in effetti la più dirompente operazione di riscrittura nel 1972 quando, con la regia di Tino Buazzelli, che interpreta anche Il Padre, l'ambientazione viene traslata in uno studio televisivo, determinando la reazione piccata degli eredi di Pirandello che avviarono in quel caso una clamorosa azione legale, finita però nel vuoto. A quel punto, ogni variazione sul tema è parsa lecita ai tanti registi che si sono cimentati nella messa in scena dell'opera pirandelliana: dalla declinazione comica proposta da Giulio Bosetti (Quirino, 1976) a quella più sobria di Giancarlo Cobelli (Teatro Eliseo 1980), che in particolare rimodella l'ingresso e il ruolo di Madama Pace, la ruffiana che in questo caso è mostrata nel suo vero ambiente, ossia in un sordido postribolo addobbato senza reticenze in modo equivoco; da quella, molto discussa, di Giuseppe Patroni Griffi (Teatro Donizetti di Bergamo, 1983), con l'interpretazione spiazzante di Giulio Bosetti (Il Padre) e Lina Sastri (La Madre), a quella di Anatolij Vasil'ev (1988), che dispone in modo differente il pubblico e rende esplicito il convegno carnale incestuoso tra Il Padre e La Figliastro; per giungere alla revisione registica di Franco Zeffirelli (Taormina, 10 aprile 1991), molto marcata e pesante: l'azione viene spostata in epoca odierna; l'opera in prova è *I Giganti della Montagna*, in versione surrealista; il tutto si svolge davanti ad alcune telecamere.

---

<sup>5</sup> A. D'AMICO, A. TINTERRI, *Pirandello capocomico*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 130–131.

Innovazioni rilevanti si possono cogliere anche nella messa in scena firmata da Mario Missiroli (1993), con la prova, questa volta, delle goldoniane *Le avventure della villeggiatura*, mentre la sanguigna Figliastra (Monica Guerritore) si trasforma in una Menade invasata, pronta a tutto pur di cogliere la sua vendetta contro Il Padre (Gabriele Lavia). Tra le altre numerose repliche modificate ci limitiamo qui a segnalare quella di Andrea Liberovici, che con la collaborazione di Edoardo Sanguineti propone *Sei personaggi.com*, un testo che stravolge radicalmente l'originale pirandelliano. Tutto ciò per dire che il fascino del capolavoro di Pirandello ha spinto tanti registi, più o meno geniali, a cimentarsi in un lavoro incessante di rettifica, nella convinzione di trovarsi di fronte un testo polivalente, dalle mille risorse potenziale, una sorta di super-canovaccio che con la sua struttura aperta e la problematicità prismatica delle sue tematiche, la stessa ambiguità con cui viene trattato il tema scabroso dell'eros, o quello dell'inadeguatezza del teatro a rappresentare l'arte nella sua più alta espressione, si presta in modo mirabile alle più disparate declinazioni. È insomma dal seno stesso dell'opera di Pirandello che scaturisce la sollecitazione della metamorfosi, non solo dal punto di vista testuale e scenico. Ne era ben conscio l'autore, che per primo, nel momento in cui decide di operare il trasbordo dalle tavole del palcoscenico al set cinematografico, sottopone ad una radicale torsione la sua opera<sup>6</sup>.

Questa storia, che possiamo definire un'incompiuta *via crucis*, sorgente di tante amarezze e disillusioni per Pirandello, comincia alla metà degli anni Venti di fatto e non si conclude più. Dopo gli allestimenti di Pitoëff e Reinhardt, infatti, cominciano le manovre per realizzare la trasposizione filmica. Pirandello lavora dunque alacremente al progetto, stendendo un primo canovaccio di poche pagine, in cui chiarisce il nucleo essenziale e la trama, almeno a grandi linee, del potenziale copione. Il testo viene pubblicato poi postumo da Giancarlo Beria (1941). Da allora in poi è stato convenzionalmente denominato *Prologo* e ha suscitato molte perplessità e discussioni non ancora sopite: non si conosce infatti l'esatta datazione della sua composizione, definita soltanto per via indiziaria; non si ha un'edizione originale e certificata, per così dire, dall'autore, né possono convincere del tutto le ipotesi avanzate da Francesco Callari (1991)<sup>7</sup>, che ha ripubblicato il testo dello scenario<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> F. ANGELINI, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Marsilio, Venezia 1990.

<sup>7</sup> F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 202.

<sup>8</sup> Giusta la notazione di D. SAPONARO e L. TORSSELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore: progetti filmici mai realizzati*, in/ «Ariel», gennaio-giugno 2012, pp. 59–70, con la riproposizione dei vari progetti filmici pirandelliani.

Al di là delle questioni cronologiche e filologiche, si possono però rilevare in esso alcuni elementi interessanti che confermano la volontà di Pirandello di re-revisionare profondamente il testo scenico. Nel *Prologo*, infatti, è presentato un intreccio completamente diverso: il vero perno dell'azione diventa l'Autore, colto nel momento in cui fa i conti con i fantasmi della sua fantasia, fantasmi che non sono solo quelli dei Sei Personaggi, ma anche quelli di Enrico IV, Donn'Anna Luna, Il Signor Ponza e la Signora Frola, il protagonista della *Carriola*, la Contessa e uno dei *Giganti della montagna*. Queste creature spettrali sfumano però una dopo l'altra, lasciando l'Autore di fronte alla nuda tragedia dei Sei Personaggi, che prende corpo piano piano, attraverso nuclei narrativi che possono diventare altrettante sequenze filmiche. Si comincia con la comparsa inquietante della figura equivoca della Giovinetta, vestita a lutto, ma dal torbido sguardo obliquo, che fissa l'Autore per adescarlo, spingendolo a seguirla nello squallido sgabuzzino in cui vive la sua famigliola ormai stremata e immiserita. Quando la «visione» di questo interno-inferno familiare svanisce, l'Autore resta solo a contemplare la sua ombra che si staglia sul selciato e che si sdoppia, creando un onirico giuoco di evanescenze. Quindi, dopo un altro breve stacco sulla camera della Giovinetta, si torna all'Autore inseguito dai suoi «fantasmi d'arte», che a lui chiedono la vita sgorgando continuamente dalla sua mente. Il che poteva essere reso nel film, suggerirà in seguito lo scrittore, con un effetto di sovrapposizione delle immagini (i Personaggi sovrapposti al volto dell'Autore).

Come si vede, in questo abbozzo non c'è alcun cenno alla vicenda che costituisce il nocciolo drammatico essenziale della *pièce*: l'incesto e la morte violenta della Bambina. In effetti ciò si spiega considerando questo documento per ciò che è: un semplice appunto destinato ad essere profondamente ampliato e re-revisionato. Non a caso alcune situazioni in esso presenti si rintracciano anche negli scenari successivi, che però hanno un respiro più ampio e una fisionomia più compiuta.

Quale che sia la datazione esatta di questo *Prologo*, è indubbio che dal 1926 in poi il progetto per la realizzazione di un film sui *Sei personaggi* diventa un *refrain* nell'epistolario pirandelliano di questi anni, soprattutto in quello scambiato con il figlio Stefano e pubblicato da Sarah Zappulla Muscarà (2008). Dalle numerose missive in cui si parla del film (possibile) si coglie la crescente difficoltà a trasformare il progetto in realtà: Pirandello deve fare i conti con insormontabili ostacoli che provengono anzitutto dal versante politico, totalmente sordo nei suoi confronti, tanto che egli sollecita il figlio Stefano a chiedere una «spintarella politica» per il tramite di Telesio Interlandi. Ma già si arriva così al 1928 e nulla di concreto è stato ancora realizzato.

Non è neppure dato sapere con certezza a che punto fosse la stesura del copione. Si può soltanto dire che Pirandello era sempre più convinto della necessità

di trasporre sul set cinematografico un'opera dotata di «straordinaria potenza fantastica e drammatica»<sup>9</sup>. Bisogna però attendere il trasferimento a Berlino perché finalmente, almeno dal punto di vista testuale, venga fatto un passo in avanti decisivo. Infatti, proprio a Berlino Pirandello redige la cosiddetta *Film-Novelle*, nell'arco di cinque giorni<sup>10</sup>, con la collaborazione del drammaturgo-regista Adolf Lantz. Il copione per la realizzazione di un film muto da proporre al regista Murnau sembra dunque costituire un vero punto di svolta, tanto è vero che l'autore annuncia nel corso di un'intervista a Enrico Rocca (4 ottobre 1928) la convinzione di potere realizzare in tempi brevi il film in Germania, riservandosi però anche la possibilità di optare per l'America, magari sempre a fianco di Murnau. Ben presto però le trattative si impantanano, ma l'autore non si perde d'animo, tanto da dichiarare nel gennaio del 1929 che ormai la realizzazione del film è dietro l'angolo e, ciò che più conta, chiarisce quali saranno le differenze tra il testo teatrale e la versione cinematografica:

Il film sarà, del dramma, un commento chiarificatore, la sua analisi. Per forza di cose, la mia concezione teatrale è sintetica. Sullo schermo la favola, concitatamente espressa nell'opera scenica, prenderà consistenza. Si assisterà veramente alla creazione dell'opera d'arte. Le idee appariranno in un primo momento imprecise, confuse, poi via via concretizzate, così come avviene nella mia mente d'autore<sup>11</sup>.

Questa dichiarazione, nella sua palmare chiarezza, è decisiva per cogliere il significato della strategia compositiva scelta da Pirandello, che intende evidentemente realizzare un film completamente *altro* rispetto alla *pièce*, e non soltanto perché muta la trama e l'asse della vicenda si sposta sulla figura dell'Autore, peraltro destinata ad essere interpretata dallo stesso Pirandello: il film, infatti, nelle esplicite intenzioni dello scrittore deve integrare la commedia, portare alla luce quelle componenti rimaste nell'ombra nella finzione teatrale, dando concreta consistenza a ciò che sul palcoscenico può essere soltanto accennato. E all'interlocutore che fa balenare tutte le difficoltà tecniche di questa operazione, Pirandello risponde di avere grande fiducia nel Murnau e in Marta Abba, ancora una volta chiamata a ricoprire il ruolo della Figliastra.

Nonostante l'esibito ottimismo dello scrittore, dalle secche delle snervanti trattative non si riesce però ad uscire neppure questa volta. Allora Pirandello

<sup>9</sup> Lettera a Marta Abba del 13 luglio 1928, ora /in/ L. PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano 1995, p. 67.

<sup>10</sup> Lettera a Stefano dell'8 dicembre 1928. Ora /in/ L. PIRANDELLO, S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza*, 2008, pp. 148–149.

<sup>11</sup> L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 2006, p. 1360.

decide di pubblicare lo scenario redatto con Lantz, sperando così di sbloccare la situazione.<sup>12</sup> Quasi contemporaneamente considera sempre più seriamente l'opportunità di saggiare la via statunitense e di tradurre, con nuove varianti, lo stesso testo in lingua inglese, allo scopo di realizzare non più un film muto ma sonoro, poiché a questa altezza cronologica Pirandello ha ormai accantonato le sue riserve nei confronti di quest'ultimo<sup>13</sup>.

Il nuovo testo, ripubblicato di recente (2012)<sup>14</sup>, nella sua corposità offre diversi spunti di riflessione e si presenta come un'opera ormai ben congegnata, si potrebbe dire pronta per trasformarsi in un film.<sup>15</sup> Il protagonista è «Il Poeta Luigi Pirandello», a cui si affianca un «giovane segretario» che poi si innamora della Giovinetta. La trama procede partendo dallo studio del poeta, invaso dai fantasmi letterari e avvolto da un'inquietante luce crepuscolare, per poi spostarsi per strada, là dove avviene l'incontro fatale con la Giovinetta e la Madre, inchiodate nel loro destino di dolore e miseria in una lercia abitazione, il cui interno il poeta può magicamente scrutare con il suo sguardo visionario, prima di incamminarsi verso la sua villa. I fantasmi sono però ancora evanescenti, debbono acquisire i loro contorni netti. Cominciano a farlo quando il protagonista li raffigura in un nuovo ambiente: è adesso una giornata luminosa e in scena compare una ricca signora che per sbaglio suona al campanello di casa Pirandello. Ella, dopo avere scoperto l'errore, si reca al giusto indirizzo, proprio dirimpetto, dove si trova la ricca Maison Melloni, appariscente e lussuosa casa di moda gestita dall'ambigua Madama Melloni, versione cinematografica della Madama Pace, ritratta come una donna «molto equivoca, grassa, metà spagnola, metà italiana, chiacchierona, gesticolante». A lei la Signora racconta il precedente equivoco e del suo tentativo maldestro di ottenere un autografo da Pirandello. Allora Madama Melloni si offre di risolvere la situazione e si reca prontamente in casa del Poeta a carpire ciò che la Signora non ha saputo chiedere. Per fare questo è pronta a offrire con un *escamotage* (finge la caduta accidentale di alcune foto) qualcuna delle sue ragazze all'anziano scrittore, scoprendosi così per quello che è: «una raffinata ruffiana». Siccome tra le due sedicenti indossatrici c'è la Giovinetta, il Poeta chiede di incontrarla. Ci sarà

---

<sup>12</sup> L. PIRANDELLO, A. LANTZ, *Sechs Personen suchen einen Autor*, Reimar Hobbing, Berlin 1930. La versione francese, *Six personnages en quête d'auteur. Histoire pour l'écran*, viene pubblicata su «La revue du Cinéma».

<sup>13</sup> Lo testimonia la lettera a Marta Abba del 27 maggio 1930.

<sup>14</sup> L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore. Novella cinematografica di Luigi Pirandello e Adolf Lantz, dall'omonima opera teatrale di Pirandello, fin/ «Ariel», gennaio-giugno 2012*, pp. 97–114.

<sup>15</sup> N. GENOVESE, S. GESU', *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema*, Bonanno, Acireale 1990.

quindi il surreale incontro, con tanto di diaboliche apparizioni. Così tra flash back e fughe in avanti, con una continua frantumazione delle barriere spazio-temporali, la vicenda si snoda fino all'epilogo tragico, quando i personaggi imputano all'autore la responsabilità di averli resi infelici, portando alla ribalta le loro dolorose vicende. È infatti lui a rivelare al Segretario che la Giovinetta è una meretrice; ed è lui a svelare l'incesto, sia pure attraverso più di un travestimento simbolico. La storia si conclude infine in una sala teatrale, con l'immagine del «Poeta serio e calmo» che si inchina davanti al pubblico plaudente.

Questo intreccio, con nuove mutazioni sostanziali, nel senso di una scarnificazione della vicenda, confluisce nel *Treatment*, composto da Pirandello in vista della (mancata) realizzazione di un film in inglese, in cui, e questa è la principale nota aggiuntiva, poiché il suo personaggio (l'Autore) non poteva parlare che in italiano, la traduzione sarebbe stata affidata all'interno della finzione cinematografica al Segretario.

Questo nuovo testo venne redatto in collaborazione con l'ungherese Saul Colin, ma risulta decisamente depauperato di quelle componenti oniriche, di quelle sfumature raffinate anche dal punto di vista letterario, che si possono invece rintracciare nella *Film-Novelle*. Evidentemente lo scrittore sperava con questa esemplificazione di rendere più facilmente attuabile il suo progetto filmico, in quest'ultimo caso contando sul manifesto interesse di Max Reinhardt, con cui Pirandello intavola una fitta trattativa nel corso del 1935. Nonostante i buoni auspici del regista e la sua disponibilità, ancora una volta non si addiuvò però ad una conclusione positiva. Erano a questo punto trascorsi quasi dieci anni da quando lo scrittore aveva carezzato l'idea di trasformare in film *I Sei personaggi in cerca d'autore*, vagando da un produttore all'altro, da uno Stato all'altro, pronto anche a scendere a compromessi con la politica pur di vedere sullo schermo le sue fantastiche creature. C'è da interrogarsi sulle ragioni di questo fallimento, tanto più inesplicabile se si pensa al clamoroso successo internazionale della versione teatrale. Per uno strano paradosso, infatti, mentre i palcoscenici di tutto il mondo facevano a gara per ospitare il capolavoro pirandelliano, nessuno sembrava disposto a sfruttare questo successo per lanciare un'operazione parallela sul grande schermo. Al contempo, non deve stupire la caparbità con cui l'autore, praticamente fino alla fine dei suoi giorni, non lesinò energie per realizzare il suo sogno cinematografico. Segno che in esso credeva incrollabilmente, tanto da superare ogni delusione, anche la più frustrante, come quella in cui incappa dopo il 1933 quando, nel corso di un'intervista a Gastone Bosio,<sup>16</sup> ignaro dell'ennesimo fallimento, annuncia con sicurezza come imminente il contratto con la Metro

---

<sup>16</sup> L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, 2006, pp. 1393–1396.

Goldwin Mayer, soggiungendo di avere lavorato tempestivamente per limare il testo e renderlo «il più possibile cinematografico», ribadendo la centralità dell'Autore, da lui interpretato, e il carattere radicale della revisione apportata alla redazione teatrale, rispetto alla quale non solo è mutato l'intreccio, ma anche il carattere stesso dell'opera, adesso resa più completa mediante una virata verso la realtà, determinata dall'inserimento di un nuovo piano artistico:

Nella mia opera teatrale originale l'azione, diremo così, si svolgeva su due piani, ossia nasceva dal contrasto di questi personaggi fantastici creati dalla fantasia dell'autore con quelli tutti falsi e di maniera degli attori. Qui invece, accanto a questi due elementi [...] ne è sorto un terzo, quello reale<sup>17</sup>.

I tre piani qui evocati si intersecano e sovrappongono continuamente, in un gioco degli specchi che ha un carattere eminentemente visionario, certo non smorzato dall'inserimento di un Autore presentato come una scheggia di realtà che si incunea nell'universo fantastico, in cui peraltro egli stesso è immerso integralmente. Si può quindi dire che la complicazione e l'interferenza di queste tre componenti è funzionale alla creazione di un concentrato unitario, compatto al di là dell'apparente disomogeneità. Il collante di ciò che sembra irriducibilmente dissonante è in questo caso proprio il demiurgo, l'Autore, finalmente vincente, narcisisticamente alla ribalta, tutt'altro che disposto a cedere alle ragioni delle sue fantastiche creature, con lui trascinate in un labirinto da cui non ha affatto voglia d'uscire<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 1394.

<sup>18</sup> L'immagine del labirinto è evocata /in/ L. TERMINE, *L'autore alla ricerca dei personaggi*, in *Il cinema e Pirandello* a cura di Enzo Lauletta, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2003, pp.101–121.

## Summary

## SIX CHARACTERS IN SEARCH OF A SET

This study is dedicated at the *Six personages* of Luigi Pirandello's. The work is examined to start of its prehistory's up to final edition, destined to make a film. These cinematographic project Pirandello's was not realized.

**Keywords:** Luigi Pirandello, *Six personages* of Luigi Pirandello's.

## Streszczenie

## SZEŚĆ POSTACI W POSZUKIWANIU PLANU FILMOWEGO

Niniejszy artykuł analizuje los najsłynniejszej sztuki Luigi Pirandello pt. *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, tj. proces tworzenia jej pierwotnej wersji przeznaczonej na potrzeby sceniczne oraz proces przygotowywania wersji filmowej. Niestety jednak próby przeniesienia sztuki z desek teatru na plan filmowy zakończyły się niepowodzeniem.

**Tłumaczenie:** Katarzyna Jachimowicz

**Keywords:** Luigi Pirandello, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*.