

*Claudio VICENTINI – Ivan PUPO – Roberto ALONGE  
Cezary BRONOWSKY – Paolo PUPPA – Andrea BISICCHIA  
Marzia PIERI – Roberto TESSARI – Lorenzo MANGO  
Graziella CORSINOVI – Maria Rosaria VITTI ALEXANDER  
Guillaume BERNARDI*

# Pirandello e il teatro

## Questa sera si recita a soggetto



a cura di  
Stefano Milioto

**Edizioni Lussografica**

*Claudio VICENTINI – Ivan PUPO – Roberto ALONGE  
Cezary BRONOWSKY – Paolo PUPPA – Andrea BISICCHIA  
Marzia PIERI – Roberto TESSARI – Lorenzo MANGO  
Graziella CORSINOVI – Maria Rosaria VITTI ALEXANDER  
Guillaume BERNARDI*

# Pirandello e il teatro

Questa sera si recita a soggetto



a cura di  
Stefano Milioto

**Edizioni Lussografica**

## INDICE

*Claudio Vicentini*

La vocazione teatrale di Pirandello

*Ivan Pupo*

Il saggismo teatrale al vaglio della finzione

*Roberto Alonge*

Il teatro nel teatro come meccanismo di censura  
del cuore di tenebra

*Cezary Bronowsky*

Pirandello in Polonia negli anni sessanta ossia  
"Questa sera si recita a soggetto", "alla polacca"

*Paolo Puppa*

Questa sera, ovvero l'opera continuamente interrotta

*Andrea Bisicchia*

*Questa sera si recita a soggetto* nella storia delle messinscene  
Momenti laboratoriali

*Marzia Pieri*

L'interpretazione e lo spazio dell'attore

*Roberto Tessari*

*Questa sera si recita a soggetto*: Pirandello e il teatro di regia  
del primo Novecento

*Lorenzo Mango*

La scenografia tra invenzione registica e scrittura  
drammaturgica

*Questa sera si recita a soggetto, ovvero  
l'opera continuamente interrotta*

di PAOLO PUPPA

Nella parte della propria carriera legata al palcoscenico, Pirandello manifesta sin dagli inizi un'indubbia propensione alla disobbedienza rispetto ai codici grammaticali e sintattici della ribalta. Allo stesso tempo, lo scrittore siciliano deve scontrarsi e giungere ad inevitabili compromessi col sistema delle regole drammaturgiche e recitative del primo Novecento, regole del resto imposte dalle compagnie d'arte di fine Ottocento, ostacoli per un debuttante autore, desideroso di farsi rappresentare. Pirandello riesce nondimeno a provocare smottamenti nella gerarchia dei ruoli, facendo salire di rango un personaggio subalterno come il brillante, e scalzando in cambio il primo attore, l'eroe-amoroso, il più delle volte umiliato e ridicolizzato nei suoi copioni. Ebbene, in *Questa sera si recita a soggetto*, la distribuzione delle parti sembra rispettosa dei vecchi equilibri. Ad esempio, una caratterista di razza si occupa della Madre, cioè la Generala, con qualche refolo della Beatrice del *Berretto a sonagli*, donna 'cimentosa', nella misura in cui si erge contro provincialismo e bigotterie, e vorrebbe emancipare le figlie. Analogamente, la prima attrice si prende Mommina, personaggio alla lettera caratterizzato dai diritti del cuore, mentre il primo attore fa Verri, travolto dalla variante più infida e incontrollabile della passione ovvero la gelosia, e gelosia del passato. Viceversa proprio il brillante, grazie alla figura di Sampognetta, nel cui cappello si applicano corna di carta, vive ulteriori spostamenti di ruolo, in quanto destinato, almeno come progetto, a morire drammaticamente in scena. Ma su questo personaggio dovremo necessariamente tornare fra poco.

Un brillante a suo modo si può considerare altresì pure Hinkfuss. Non si chiama ancora regista, ma solo direttore, il demiurgo proteso ad abbacinare una platea con epidermiche, sensuose trovate. E non vanta appartenenze a famiglie d'arte, non è un attore, anzi rivendica il titolo di dottore, una buffa e incongrua laurea, compatibile con tratti e atteggiamenti da bassa magia illusionistica<sup>1</sup>. Spesso, negli allestimenti se ne tiene

<sup>1</sup> Cfr. L. Lugnani, *Teatro dello straniamento ed estraniamento del teatro* in «*Questa sera si recita a soggetto*», in AA.VV. (a cura di E. Lauretta), *Il teatro nel teatro di Pirandello*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1977, pp. 61-62. Contributo importante, questo, in quanto lo studioso inventaria tutte le

conto. Tant'è vero che lo stesso Pirandello si affretta ad esaltarsi per gli effetti ottenuti nella messinscena tedesca di Hans Carl Müller, di fatto la prima assoluta del copione, a Königsberg il 25 gennaio del 1930, come se descrivesse uno spettacolo da luna park<sup>2</sup>. In più, lo stesso Hinkfuss esibisce una ridicola megalomania, un'untuosa predilezione a imporsi sugli attori e a ingraziarsi gli spettatori parlanti. Continue le battute in cui sfoggia una *hybris* dirigenziale, un delirio di onnipotenza, un autentico padronato sopra la compagnia, provocandone gli empiti ribellistici. "La rappresentazione è cominciata, se io sono qua davanti a voi. [...] L'unico responsabile sono io. [...], Ma voi capite che tutto quanto avviene quasi non può essere che finto"<sup>3</sup>. E nondimeno stante la natura del tutto improvvisatrice della recita a soggetto, la sua funzione di coordinatore pare necessaria per rintuzzare le velleità narcisistiche dei singoli interpreti<sup>4</sup>. In compenso di questo *deus ex machina* l'autore si compiace di umiliare l'aspetto fisico, perché le didascalie si accaniscono a farne un prototipo irrapresentabile per qualsivoglia attore in carne ed ossa che voglia fedelmente realizzare le indicazioni del testo. Fattezze da mostruoso gnomo onirico che solo un *cartoon* animato o una forma astratta potreb-

autocitazioni operate da Pirandello nel proprio repertorio saggistico a sostanziare il discorso di Hinkfuss, specie alle pp. 110-112.

<sup>2</sup> Cfr. la lettera scritta a Guido Salvini il 30 marzo del 1930, poco prima del varo italiano del testo, in cui enfatizza le trovate ingegnose e il ritmo mozzafiato della regia: "La commedia vive tutta, di vita meravigliosa, senza posare un momento, e il pubblico, che vorrebbe avere cento occhi e cento orecchi, ne resta incantato dal principio alla fine. Lo stupore diventa subito il clima naturale della commedia, per cui naturali appajono anche i fulminei trapassi dal comico al tragico, e tutto è accettato con gioia quasi infantile dal pubblico che a un tempo ride e si commuove", cfr. in «Rivista di sudi pirandelliani», 4, 1990, p. 89. Tanto affezionato al montaggio delle sue sorprese Hinkfuss, da non tollerare alcuna prolessi sulla trama, che potrebbe ridurre la tensione e la curiosità della sala: "Non anticipiamo, signora, non anticipiamo nulla", *ivi*, p. 319.

<sup>3</sup> Cfr. L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto* (da adesso *Questa sera*), in *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico con la collaborazione di A. Tinterri, vol. IV°, Mondadori, Milano 2007, pp.302-303 e p. 315.

<sup>4</sup> Così l'interprete di Rico Verri grida di non essere "un burattino" e pretende di vivere la scena senza farsi condizionare dagli intenti di spettacolarizzazione e dai "giochetti di luce e d'ombra preparati da lei per divertire il pubblico", cfr. *ivi*, p. 311. Ma questo comporta il rischio della centrifugazione tra diverse soggettività, ognuna impegnata a imporre il proprio spazio pulsionale. Il medesimo decentramento tra personaggi gonfi di sé, entro lo studiolo dell'autore-avvocato nelle precedenti novellette meta-teatrali.

"-Già, sarebbe bella!/-Che l'uno tirasse l'altro a dire ciò che fa comodo a lui!", cfr. *ivi*, p. 320.

ca, rievocata nello strazio di Mommina, che racconta l'inferno familistico alle figlie sbigottite e affascinate, riportato pari pari dalla novella al dramma, a giustificare ancora l'idea di primato della serata teatrale. Il che non impedisce a *Questa sera si recita a soggetto* di prefigurare chiaramente l'*happening* delle neoavanguardie secondo cui tutto lo spazio al teatro e tutto lo spazio al pubblico si coniugano tra loro. E intanto la casualità della vita irrompe nella chiusura e nella separatezza del dramma, scardinandolo e ridimensionandolo in termini irreversibili. Alcuni allestimenti significativi del copione pirandelliano mettono in risalto l'apertura al nuovo. Allontanandoci dall'Italia, si potrebbe rammentare la doppia edizione scenica del Living Theatre, nel 1955 e nel 1959, ancora in piena attività statunitense e prima delle decisive *tournées* europee, col testo riscritto, specie nella cornice, con continui riferimenti alla propria condizione di compagnia 'maledetta'. Così pure la versione successiva del russo Vassiliev, datata 1990, sottolinea ambivalenze percettive tra porzioni diverse di sala, dopo il luminoso precedente dei *Sei personaggi in cerca d'autore* l'anno prima.

Il dettaglio e il singolo pezzo, dunque. Questo per via di una rappresentazione sempre interrotta a causa della organizzazione caotica della macchina teatrale e della foga eccessiva con cui i *players* si calano nella vicenda<sup>6</sup>. Nella diacronia delle tappe meta-teatrali, è avvenuta in effetti una progressiva professionalizzazione degli interpreti, specie se di genere femminile, e in omaggio non tanto alla tradizione orale della commedia dell'arte, quanto alla crescente influenza di Marta Abba, presente obliquamente dietro questi ritratti. Si passa in effetti dalla svagata prima donna dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, sempre e solo fatua e attenta al proprio tornaconto divistico, e dalla nevrotica aggressiva vamp, la Moreno in *Ciascuno a suo modo*, all'interprete di Mommina, ben altrimenti zelante e umile verso il copione. Dopo di lei, ecco ancora Ilse, devota al suo poeta suicida e tutta fagocitata dal *character* della madre, e incapace di staccarsene fuori di scena, nei *Giganti della montagna*, tutta risucchiata dai propri racconti autistici. E dietro l'immagine di Marta, attrice particolarmente calda nell'approccio al personaggio, al punto da farsi travolgere da collasso<sup>7</sup> poco dopo la prima de *La nuova colonia* il 24

<sup>6</sup> C'è chi si è spinto a leggere in tale compulsiva tendenza a non portare a termine la scena, rispetto alle aspettative del pubblico, una latenza sessuale: "La mise en scène critique des ressorts de l'illusion n'empêche que le 'contrat théâtral', liant le dramaturge à son public, qui est désigné, repose sur une complicité dans l'illusion. Loin d'en dissiper le plaisir, la prise de conscience l'aiguise en perversion: *Ce soir, on improvise* a la structure-et les effets- d'un 'coitus interruptus' ", cfr. M. Gardair, *Pirandello. Fantasmies et logique du double*, Larousse, Paris 1972, p. 112.

<sup>7</sup> Cfr. V. Marchi, *Ricordi sul Teatro d'Arte*, in «Teatro Archivio», 4, 1981, p. 52.

ne antica di *entusiasmo*. E tuttavia, quasi a compensare i rischi dell'eccesso immedesimativo, la sfasatura tra contenitore e contenuto, tra interprete e ruolo, si moltiplica adesso più ancora che nelle prime tappe della trilogia meta. Più avanti, la centrifugazione del montaggio si esalterà ne *I giganti della montagna*, in particolare nell'Arsenale delle apparizioni, quando gli attori trascinano come derelitti i loro personaggi, mescolandoli a porzioni di sogni fatti in diretta. Intanto, sul palcoscenico si sprigionano energie nuove, sollecitate e liberate da un catastrofismo che mina dalle fondamenta i canoni della finzione teatrale, mentre è l'inconscio a circolare nel palcoscenico, in una situazione che potrebbe definirsi un lungo viaggio verso la notte. In tal modo, viene allo scoperto l'orizzonte umoristico, nella misura in cui Pirandello si diverte a scomporre e a dividere, intendendo la partitura quale pianificazione di un caos, trascrizione di un decentramento non risolto tra le forze invitate a produrre l'evento, gli attori *versus* i personaggi, i capocomici *versus* il pubblico, gli spazi della scena *versus* quelli della platea, la storia raccontata al passato *versus* la ripetizione nell'azione presente.

Il testo, ancora una volta, fugge verso e da una scena primaria vietata. Il copione termina col buio, là dove gli attori si fanno spettatori e partner complici dell'agonia di Mommina, prima del rassicurante epilogo allorché l'estromesso demiurgo riprende il controllo dell'evento. Ma il buio, e il muro fantasmatico ad esso connesso, richiamano in qualche modo procedure e protocolli da seduta spiritica. È nota la frequentazione pirandelliana dei morti. Viene subito alla mente Casa Paleari, dove si è rifugiato Mattia Pascal, trasformatosi teatralmente in Adriano Meis. Oltre agli immancabili ingredienti, camera oscura, tavolino, corredati da un lenzuolo e da una ben specificata bibliografia teosofica, rispunta la già citata varietà di reazioni, anticipando le reazioni divergenti del pubblico in sala sempre nel repertorio meta-teatrale, da *Ciascuno a suo modo*, a *Questa sera si recita a soggetto* sino a *I giganti della montagna*.

E le componenti meta-teatrali privilegiano la cornice rispetto alla storia, colla messa a nudo dei meccanismi preparatori e colle interruzioni a raffreddare le immagini presentate<sup>13</sup>. Conviene però sottolineare che la stessa dimensione meta-teatrale non consiste in una superfetazione intellettualistica. I *plot* narrati da *Così è (se vi pare)* ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, da *Ciascuno a suo modo* a *Questa sera si recita a soggetto*, sono contrassegnati da una complessità emotiva angosciante, da *tranches de vie* torbide e malsane in cui la famiglia viene solcata da traumi ben più rabbri-

<sup>13</sup> Lugnani ha messo a fuoco la sintonia tra certe componenti del testo pirandelliano, scritto del resto nella Berlino degli anni '20 o e le coeve formulazioni brechtiane circa lo straniamento, cfr. Lugnani, op. cit., pp. 95-96.

videnti che meri triangoli adulterini, e l'eccentricità dei rapporti si spinge a inaudite, trasognanti permissività. Ecco allora il salotto inquieto di casa Laudisi, dove si presenta la strana coppia formata da suocera e genero, in *Così è (se vi pare)*, coll'ignota reclusa nella torretta, un po' come la novella al centro di *Questa sera si recita a soggetto*, e nella morbosità del legame e nella rimozione alle loro spalle delle carte anagrafiche, spazzate via da un terremoto (parafasato tante volte in *Ciascuno a suo modo*) si cela e si mostra allo stesso tempo qualcosa di oscuro e tremendo, non confinabile nel manifesto del relativismo prospettico. Analogamente, nei *Sei personaggi* l'esplicita tensione incestuosa, sfiorata nella scena madre, si raddoppia con la strage degli innocenti, coi due bambini sacrificati nel giardinetto *perturbante*, in senso freudiano, quasi ad espiare le colpe degli adulti, mentre i continui rimandi alla «veglia», alla convenzione, alla falsità della messinscena sono i compromessi notturni per superare i tabù infranti! Nelle successive due tappe dell'itinerario meta-teatrale, da *Ciascuno a suo modo* a *Questa sera si recita a soggetto*, pur se la storia da trascinare in scena è meno sconvolgente, colla coppia decadente che si tormenta in *Ciascuno a suo modo* all'insegna dell'*amour haineux* dal sapore anglobizantino e russo, o colla reclusa nella torre, in *Questa sera...*, si accentua in compenso la tensione nei passaggi interni, colle scollature stridenti tra l'autorepadre sempre più assente e il personaggio, tra l'attore e il ruolo, tra il regista e il pubblico, tra il critico infastidito e la rappresentazione interrotta, col gioco dei tempi e degli spazi frantumato, dilatato a inglobare platea e ridotto, manifesti sulle pareti d'ingresso e sulla stessa strada, mettendo l'accento sulla morte o sul blocco della macchina drammaturgica. Ma l'oggetto rimosso, dietro l'intrico delle varie parentesi, solo in apparenza risulta l'asse congestionata di Verri/Mommina, intrecciata allo scontro di costumi tra isola e continente, tra bigottismo repressivo della provincia siciliana ed emancipazione femminile portata avanti dalla famiglia La Croce, topica centrale nel passaggio dalla novella al copione. In realtà molto più torbida e oscura si rivela la complicità in secondo piano tra il vecchio Sampognetta e la *Chanteuse*. Quest'ultima si fa vedere vicino al banco di mescita, nel cabaret multicolore, alle sue spalle una stuoia rossa, e si mostra "composta come un bassorilievo, una strana[...]vestita di veli neri, pallida, il capo reclinato indietro e gli occhi chiusi"<sup>14</sup>. Lugubre il suo canto, mentre lacrime di continuo le bagnano gli occhi. Per lei, di cui tiene nel risvolto della giacca il ritratto, Sampognetta prova un'irresistibile inclinazione: "Mi fa tanta impressione, tanta"<sup>15</sup>, fino a scambiarla colla prediletta Mommina: "E poi ha la stessa voce della mia figlia maggiore:

<sup>14</sup> Cfr. *Questa sera*, cit., p. 324.

<sup>15</sup> Ibid., p. 327.

tal quale! Tal quale! E m'ha confidato ch'è figlia anche lei di buona famiglia. [...] E, ogni volta, sentendola cantare, mi...mi prende un'angoscia, una costernazione"<sup>16</sup>. D'altra parte, non è difficile confondere le due donne, se entrambe cantano, pur in repertori e in circuiti differenti. Nell'orizzonte meridionale piccolo borghese, la carriera di cantatrice sconfinava agevolmente, si sa, in quella di cocotte, come addita la vicenda di *Lumie di Sicilia*, e come l'evoluzione sociale di Totina conferma. Canta di nascosto Mommina, contro il furore del marito, e una simile fobia repressiva denuncia il nesso tra le due pratiche. Ovviamente, questa morbosa attenzione da parte di Sampognetta non è sfuggita agli altri, in particolare agli scatenati ufficialetti, nel pieno delle loro manovre seduttive verso le sorelle La Croce, inclini a dare un nome preciso a sentimenti così confusi: "Ma sa che suo papà è innamorato pazzo della *chanteuse* del *Cabaret*? [...] e lo sa del resto tutto il paese"<sup>17</sup>. E questa "matta accorata"<sup>18</sup>, abituata a ubriacarsi per piangere con maggior trasporto, diviene il sostegno del vecchio nella scena fallita della sua morte, reggendolo perché non cada<sup>19</sup>. Tant'è vero che l'ultimo gesto di Sampognetta è quello di chinare il capo sul suo seno, prima di cascare esanime a terra. Coppia eccentrica, insomma, altrettanto ansiogena rispetto alle oscure vicende che si svolgono nel bordello di Madama Pace. Ma il duo viene in un certo senso anticipato e doppiato dalla classica coppia della Natività, la Madonna immacolata, accompagnata dal suo canonico consorte. Si tratta solo di una contiguità marginale, perché i due risultano mere comparse, motivi scontati nelle "rozze rappresentazioni sacre"<sup>20</sup>, sullo sfondo di un *Massenspiel* devozionale, utilizzato dal regista che "comincia a menare il can per l'aja"<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ivi, p. 337. E la voce rimbalza pure in platea, raccolta dagli spettatori negli Intermezzi, cfr. ivi, p. 346.

<sup>18</sup> Ivi, p. 337.

<sup>19</sup> Nella scena articolata dell'Intermezzo, Pirandello aveva inserito dopo la prima di Königsberg e prima della sfortunata messinscena berlinese una sequenza in cui la *Chanteuse* arrivava sul campo di aviazione a perorare la propria causa di personaggio trascurato, rivendicando la personale attitudine al pianto, in quanto in grado di "cantare col cuore per piangere", esaltando la professionalità che la fa bere per la parte, e soprattutto cercando aiuto per Sampognetta. Scena poi tagliata e per sempre espunta dalla redazione definitiva, cfr. *Questa sera*, pp. 1018-1021. Forse la motivazione di questo innesto provvisorio era dettata dall'ipotesi di un possibile coinvolgimento della celebre diva Asta Nielsen. Resta comunque il fatto che la recitazione col cuore accumuna il personaggio a Mommina, ancora una volta confondendo le due identità.

<sup>20</sup> Ivi, p. 323.

<sup>21</sup> Ivi, p. 322. Il lessico utilizzato in questa didascalia rappresenta uno scatto ironico e riduzionistico della scrittura stessa, dunque dell'autore esterno, ai danni del presuntuoso inventore di magie spettacolari.

Analizziamo un istante come vengono descritti i due prototipi fondativi della teologia cattolica: “un vecchio truccato e parato da San Giuseppe [...]; accanto a lui, una bellissima giovinetta bionda, con gli occhi bassi e un dolce modestissimo sorriso sulle labbra, acconciata e parata da Vergine Maria[...] e in braccio un bel bambolone di cera che rappresenta il Bambin Gesù”<sup>22</sup>. Non dimentichiamo che l'effetto *parade* era stata adottato cinque anni prima all'inaugurazione del Teatro d'Arte (cui aveva collaborato lo stesso Salvini), colla *Sagra del Signore della nave*. Dal precedente, rispunta l'analogia convivenza ossimorica tra sublimazione quaresimale e corporalità orgiastica, solo che il cabaret sostituisce stavolta la festa del maiale. Di nuovo umoristica anche la dissociazione nel *casting* tra fisicità e spiritualità, come si evince nella successiva scena buffa del mal di denti di Donna Ignazia, che prova a curarsi il dolore, in attesa del farmaco di farmacia, colla preghiera rivolta a Maria. Di nuovo, la statuetta di una Madonnina viene collocata come scenografia salvifica, mentre intorno si mette in moto la pruriginosa recita domestica dell'opera, e ci si bacia in bocca tra aspiranti cantatrici e ufficialetti in fregola<sup>23</sup>. Nondimeno la risibile agonia di Sampognetta, al di là dei meccanismi meta-teatrali e dei conseguenti registri grotteschi, assume i connotati di un *mysterium tremendum*, per l'esoterica, numinosa emersione di una topica sacrificale, di una Messa espiativa, col vino dell'ebbrezza che si tinge di sangue vero<sup>24</sup>, secondo l'illustre archetipo cristologico. Il tutto rafforzato più avanti nella scena *climax* collo scontro tra i due protagonisti e la messa a morte di Mommina. Qui, si conserva il lessico barocco di una somaticità abbandonata a se stessa, colla donna passata in rassegna quale “carne inerte[...]carne sfatta[...]carne morta”<sup>25</sup>. Se la madre e le sorelle nel *plot* aiutano la donna a fare la scena col marito, e i due ancora circoscrivono il luogo autistico, perimetrato dal muro fantasmatico, Verri da parte sua si lancia in un eloquente racconto sul proprio voyeurismo erotico, proiettato nella micro natura, sulla scia del pascoliano *Gelsomino notturno*, con tanto di calabroni e fiori violentati<sup>26</sup>. In tal modo la scena tabuizzata dei *Sei personaggi in cerca d'auto-*

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Si sa che per ragioni di censura fascista, gli ufficiali di aviazione diventano civili e la preghiera apotropaica a Maria (certo bizzarra da parte della Generala che vorrebbe prendere su di sé i torti morali delle figlie scostumate), viene abbassata quale scelta del destinatario a San Gennaro, cfr R. Alonge, *Torino 1930, la prima nazionale di Questa sera si recita a soggetto*, in «Angelo di fuoco», 1, 2002, p. 137.

<sup>24</sup> “la Morte ubriaca, com'avevamo stabilito, ubriaca d'un vino che s'era fatto sangue”, cfr. *Questa sera*, cit., p. 366.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 379-383.

<sup>26</sup> “grosso calabrone azzurro, fosco, che ronza ingordo dentro il calice bianco di un fiore; lo vedo tremare sul gambo quel fiore violentato, all'urto della voracità fero-

re torna caparbia alla ribalta, anche se soltanto accennata, un sussurro timido ma insistito. Non basta, perché la vicenda autobiografica di Luigi e Marta si profila in lontananza, così come la coppia vecchio/bella fanciulla spesso al centro delle trame pirandelliane, cartacee e sceniche, dai legami non ben determinati, e gravidanze irregolari o triangolari, quasi la vicenda dell'Immacolata concezione trovasse qui i suoi surrogati, a partire dalla vicenda del professor Toti in *Pensaci, Giacomino!* del 1916, al tempo delle carneficine di giovani maschi nell'Italia di Caporetto.

Ora, il caos della scena, nonostante le intrusioni ordinatrici di Hinkfuss, allude al caos del mondo. Ha un bel da fare infatti il regista coi suoi virtuosistici e snervanti interventi a risistemare ogni volta ribellioni, incidenti di percorso e conflittualità interne ed esterne, nella recita a soggetto. Strategia di controllo, la sua, come già detto, che da un lato vuole scatenare l'*improptu* in tutta la sua carica vitale, attraverso i quadri da lui escogitati e ben più rilevanti delle parole degli attori, e dall'altro mira ad evitarne eccessi imprevedibili e distruttivi. In questo senso, tale 'disegno', nonostante l'avversione verso il primato del testo, ridotto a "robotta"<sup>27</sup>, è paragonabile a quella dell'io epico<sup>28</sup>. Tranne il finale rassicurante, l'idea che prevale è però quella di una confusione generale. Del resto, nel precedente della *Sagra*, tra gli altri emblemi in circolazione nella *parade*, spiccavano quelli della legge, il notaio e l'avvocato, seguiti dalle rispettive consorti, gruppo oggetto d'una derisione feroce che nulla aveva da invidiare alla deformazioni contemporanee, prelevate alla stagione espressionista, di Georg Grosz. Il fatto è che in Pirandello il divenire ha inghiottito pure Dio, garante dell'intersoggettività, in grado di esorcizzare il terrore del nulla. Adesso, Dio è morto come ogni altro ente. Da qui, lo spaesamento, la perdita di significato. E con Dio, se n'era già lamentato in *Arte e coscienza d'oggi* del 1893, viene a mancare il fondamento, ovvero la possibilità di comunicare e di dare senso al linguaggio. Contro il caos della follia, servono purtroppo le deprecate, ma indispensabili maschere sociali. A crollare è soprattutto la pretesa antropocentrica dell'uomo rinascimentale, misura del cosmo, magari espresso nell'icona leonardesca dell'uomo che fa quadrato nel cerchio, o quello cristiano al centro di una confortante teologia finalistica<sup>29</sup>.

ce di quella bestia che mi fa paura, e l'ho ancora qua, alle reni, questa paura, l'ho qua", ivi, p. 387.

<sup>27</sup> Cfr. *Questa sera*, cit., p. 308.

<sup>28</sup> "But the presence of a director-character within the theatre text can also take an other function, that of the epic first person", cfr. D. Stewens, *The character as director: from 'Leonora, addio!' to 'Questa sera si recita a soggetto'*, in «The Yearbook of the British Pirandello Society», 2, 1982, p. 69.

<sup>29</sup> Cfr. a tal proposito il mio P. Puppa, *La ideologia dell'uomo e della vita*, in

Ora, lo sgretolamento del principio di identità e il processo di spersonalizzazione nella relazione attore/personaggio ricevono ulteriori spinte dalla prospettiva stellare, memore dalla leopardiana *Ginestra*, in cui il protagonista della pagina narrativa (basti citare il povero Cavalea tormentato dalla gelosia della moglie nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) spesso si inibisce ogni pathos, straniandosi in terza persona, per togliersi da sé ogni speranza e sofferenza. La scena dell'aeroporto si inserisce in una simile dimensione. E il campo di aviazione, inventato da Hinkfuss nei suoi variopinti Intermezzi, quale strumento di spettacolarizzazione, viene presentato dalle didascalie in un colpo d'occhio che annichilisce cose e persone viste grazie all'altezza vertiginosa degli astri in cielo: "Di notte, sotto un magnifico cielo stellato, pochi elementi sintetici: tutto piccolo in terra, per dare la sensazione dello spazio sterminato con quel cielo seminato di stelle: piccola, in fondo, la casina bianca degli ufficiali, con le finestre illuminate, piccoli gli apparecchi"<sup>30</sup>.

AA.VV. (a cura di E. Lauretta), *Attualità di Pirandello*, Metauro, Pesaro 2008, pp. 7-21. Più in generale, cfr. anche E. Cerasi, *Quasi niente, una pietra. Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*, Il Poligrafo, Padova 1999.

<sup>30</sup> Cfr. *Questa sera*, cit., p. 343.