

Nelson Rodrigues, Pirandello e l'incesto

Yuri Brunello

«Picasso vide in Cézanne alcuni aspetti e non altri, dopodiché li estrapolò e li modificò secondo la sua particolare intenzione e all'interno del suo universo di rappresentazione. Così facendo cambiò per sempre il nostro modo di guardare Cézanne (o la scultura africana); noi vediamo Cézanne, in parte, attraverso la lente idiosincratca di Picasso».¹ Lo storico dell'arte Michael Baxandall, mettendo a punto la propria brillante e articolata metodologia di analisi dell'estetico, utilizza un paradosso davvero calzante nel descrivere i rapporti tra Picasso e Cézanne. Se si considera la storia delle creazioni artistiche dal punto di vista della ricezione, allora il primo non è stato influenzato dal secondo; è, semmai, il contrario. Infatti, quando Picasso affonda le proprie mani nel mondo poetico di Cézanne per prelevare volumi, forme e suggestioni, l'universo di Cézanne è rifiuto, nelle opere di Picasso, all'interno della personale prospettiva estetica di quest'ultimo ed è impossibile, da allora, allo spettatore accorto fruire di Cézanne prescindendo dall'occhiale picassiano.

Il paradosso di Baxandall, richiamato da noi in maniera volutamente tendenziosa, può agevolare lo spostarci dal campo delle arti figurative a quello della drammaturgia. Parliamo di Pirandello. E di Nelson Rodrigues. Cézanne è un classico della pittura moderna, Pirandello è un classico del teatro moderno. Picasso è uno dei grandi maestri dell'arte contemporanea. E Rodrigues? Rodrigues non ha certo la statura di Picasso né ne possiede la fama. Mentre il nome di Jorge Amado anche a chi non è uno studioso di letteratura brasiliana dice senz'altro qualcosa, quello di Rodrigues per coloro che non lo sono è una parola vuota. Ciò dipende dalla mancanza di una traduzione in lingua italiana dei testi rodriguesiani; mancanza che ha finora ostacolato la diffusione di questo importante autore nel nostro paese. Il che costituisce una lacuna sorprendente, anche

¹ M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000, p. 92.

e soprattutto se si giudica la mole degli autori latinoamericani di non alto, per usare un eufemismo, valore artistico tradotti in Italia. Rodrigues è stato, a partire dagli anni immediatamente precedenti la Seconda guerra mondiale, oltre che uno dei cronisti più vivaci e spietati di Rio de Janeiro, un prosatore acuto e amaro nelle considerazioni sulla società carioca. Ma, soprattutto, è stato il primo, grande classico della drammaturgia contemporanea brasiliana.

Torniamo a Baxandall. Lo abbiamo tirato in ballo perché proprio Rodrigues negli anni Quaranta anticipò, nel suo decifrare e riscrivere artisticamente Pirandello, la netta e feconda rottura epistemologica che intervenne, negli studi pirandelliani italiani – ma anche francesi –, nel corso degli anni Ottanta e Novanta, quando si moltiplicarono le indagini critiche volte a scandagliare la produzione dello scrittore agrigentino successiva all'avvento del fascismo. Vennero battute sistematicamente le piste dell'inconscio, della trascendenza e dell'erotismo. In scena Massimo Castri, acutissimo regista attratto dalla dimensione del profondo, intensificò i suoi illuminanti scavi freudiani e groddeckiani e li estese anche alla prima fase dell'attività drammaturgica di Pirandello (*La ragione degli altri, Il piacere dell'onestà*). Saggi di studiosi quali Giovanni Macchia, Romano Lupérini, Claudio Vicentini e Roberto Alonge dissodarono terreni fino ad allora quasi completamente negletti.

Una simile riconfigurazione dei parametri esegetici della critica pirandelliana, tuttavia, non è solo il frutto di una moda ermeneutica. C'è senz'altro qualcosa di più. Lo testimonia la dialettica interdialogica avvenuta tra Rodrigues e Pirandello in tempi – gli anni Quaranta – e luoghi – l'America del Sud – assolutamente non sospetti. Parafrasando Baxandall, ci piacerebbe scrivere che Rodrigues ha influenzato il nostro modo di leggere Pirandello, di recepirlo. Potrebbe essere andata così. Le cose, invece, hanno preso tutta un'altra piega. Intanto perché Rodrigues ha sempre negato, nonostante l'esame delle sue opere dimostri il contrario, di avere debiti verso Pirandello. E poi perché soltanto a partire dalla morte, nel 1980, Rodrigues ha cominciato a essere reputato con sempre maggiore sistematicità un autore chiave nella storia del teatro brasiliano. Non c'è stata dunque nessuna influenza da parte di Rodrigues sui paradigmi interpretativi comunemente impiegati nel fruire di Pirandello. E allora?

Anzitutto c'è il dato, palese, del fitto dialogismo, non solo interdiscorsivo, ma anche intertestuale, che stringe l'artista brasiliano al drammaturgo di Agrigento. Fin dalla sua prima opera per il teatro, *A mulher sem pecado*, che ha debuttato nel 1942,² Rodrigues ha avviato un percorso interdia-

2 Per l'analisi delle relazioni interdialogiche tra Rodrigues e Pirandello ci permettiamo di rimandare a Y. Brunello, *Nelson Rodrigues in dialogo con Luigi Pirandello: «A mulher sem pecado», «Vestido de noiva», «Álbum de família»*, in «Biblioteca Teatrale», 83-84, luglio-dicembre 2007, pp. 69-92.

logico con Pirandello tanto sul piano dello stile quanto su quello dell'ideologia. E poi c'è la capacità davvero strabiliante mostrata da Rodrigues di penetrare nella struttura profonda, nell'intimità più segreta, della produzione drammaturgica pirandelliana. Il teatro di Rodrigues è ricordato anche, e soprattutto, per la sua attenzione ossessiva – benché risolta, negli esiti più incisivi, in una chiave principalmente parodica – nei riguardi delle dinamiche incestuose. E quell'intarsio sommerso di echi e tracce, il più delle volte in filigrana, di matrice pirandelliana risulta preziosissimo per intravedere in trasparenza quanto nei testi di partenza, quelli di Pirandello, la tematica dell'incesto conosca un'incidenza, per molti aspetti, strutturante, in consonanza con quanto lucidamente perlustrato, nell'ondata di psicocritica³ degli ultimi trent'anni, ad esempio da parte di un Alonge. Anche in due testi appartenenti alla fase pre-fascista del teatro pirandelliano, come *Sei personaggi in cerca d'autore* ed *Enrico IV*. Lo si può verificare prendendo in esame una *pièce* tra le più aggressive di Rodrigues: *Álbum de família*.

Nelson Rodrigues,
Pirandello
e l'incesto

1. Testi a confronto

Scritta nel '45, *Álbum de família* si articola secondo la successione esposizione-conflitto-scioglimento. Jonas è lo sposo di Dona Senhorina e un marito fedele. Un giorno scopre che la moglie lo tradisce. Le relazioni su cui si struttura la situazione iniziale sono semplici: tra i coniugi l'odio è reciproco. Jonas, per soddisfare i propri bisogni erotici, è solito invitare a casa propria ragazze minorenni. Una di queste resta incinta, il che scatena il conflitto drammatico. Lo scioglimento coincide con l'omicidio di Jonas realizzato da Dona Senhorina.

A questa prima sequenza esposizione-collisione-scioglimento se ne sovrappone un'altra assai simile, dal punto di vista della struttura. Quella di Dona Senhorina. La donna è accusata dal marito di infedeltà, le discussioni si moltiplicano. Lo scioglimento arriva con il colpo di scena finale, quando si scopre che Dona Senhorina infedele lo era davvero e tradiva Jonas incestuosamente con il figlio Nonô, in compagnia del quale, nelle ultime battute dell'opera, dopo aver ucciso il marito, fugge. Due eventi, insomma, che possono essere sovrapponibili, così come meritare ognuno l'intero spazio di una *pièce*.

E per ben altre quattro vicende vale lo stesso discorso: ciascuna di esse potrebbe trovare posto, da sola, all'interno dei tre o dei cinque atti di un

3 Se il ricorso, nell'esegesi della produzione pirandelliana, alla strumentazione critica della psicoanalisi ha prodotto risultati di sicuro interesse, in particolar modo gettando luce sulla fase successiva al '21, il marxismo – quello eterodosso, "occidentale" – non è stato da meno, come dimostrano, ad esempio, i perspicaci contributi di Romano Luperini.

dramma. Le peripezie di Glória sono delineate in maniera tale da fornire le basi per un componimento indipendente. Glória ha una relazione lesbica con una compagna di collegio e viene cacciata dall'istituto. Il fratello Guilherme, di fronte al rifiuto opposto da Glória alla sua proposta di fuggire con lui, la ammazza. E la storia di Guilherme? Va in convento, perché attratto dalla sorella e per sfuggire da una simile, morbosa tentazione, finisce per evirarsi in modo da non poter commettere atti incestuosi. E, non appena sa che Glória è stata espulsa dal collegio, la vuole salvare dalle insidie del padre: quando, tuttavia, si rende conto che Glória è a sua volta attratta da Jonas, la uccide.

Lo stesso vale per Edmundo, che si sposa, ma senza avere rapporti erotici con la moglie, perché segretamente, con impeto, desidera la madre. Quando scopre che Dona Senhorinha, idealizzata come l'emblema della purezza, non era così virtuosa come lui credeva, si suicida. E lo stesso vale poi per la vicenda di Tia Rute. Quest'ultima ha sempre sofferto a causa della propria bruttezza. La bellezza fisica di Dona Senhorinha l'ha sempre lasciata piena di invidia. L'unico uomo che ha avuto il coraggio di amarla, sia pure per una sola notte e perché ottenebrato dall'alcool, è stato Jonas. Da quel momento in poi Tia Rute si è mostrata devotamente fedele al cognato, accontentandolo in tutto, parteggiando per lui in ogni circostanza e procurando minorenni che ne soddisfacessero i desideri. Quando una di queste ragazze muore di parto, Tia Rute decide di abbandonare la casa. Infine, c'è la storia della giovane partoriente: contattata da Tia Rute, accetta di passare una notte di piacere con Jonas e finisce per rimanerne gravida. Al termine della *pièce*, non essendo stata assistita da un medico, muore di parto.

Le storie non sono, sempre, articolate in questi termini, cioè secondo una sequenza lineare, ma vengono talora costruite, sul piano drammaturgico, in modo deliberatamente confuso: è allo spettatore che, quando necessario, spetta il compito di ricomporle. Non ci troviamo, pertanto, di fronte a una vicenda unitaria che linearmente progredisce, fino a giungere a una conclusione. La trama non si sostiene su un'azione soltanto, ma su azioni differenti, che si intrecciano reciprocamente. Lo spazio dei tre atti costituisce una misura assai limitante per quello che non è più un unico intreccio, ma il combinarsi di ben sei intrecci differenti. E ognuno di questi sei episodi ha come esito quello di comprimere l'altro, all'interno della tradizionale forma chiusa dei tre atti, apparendo ellittico, inverosimile e caricaturale.

Confrontando *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Album de família*, è possibile trovare interessantissimi ponti interdialogici. Un primo elemento che unisce le due opere è, appunto, la centralità dell'incesto. In ambedue i testi, a non essere decifrabili con gli strumenti della scena borghese sono le dinamiche profonde dell'*es*. Infatti, il modo in cui i sei personaggi si presen-



tano al Capocomico dovrebbe dare il “la” alla creazione di un’opera a tutti gli effetti riconducibile all’arte della borghesia. Scrive Alonge: «Si pensi ai nomi stessi dei personaggi. Si chiamano semplicemente Il Padre, La Madre, Il Figlio, La Figliastro, Il Giovinetto, La Bambina. Sono cioè pure indicazioni di rapporti familiari. È la classica famiglia borghese che abbiamo davanti agli occhi, con i tutti fantasmi che la caratterizzano. Il Padre ha una collocazione sociale imprecisata ma comunque dirigenziale, avendo sotto di sé un “subalterno”, un “segretario”; e riproduce questa posizione egemone all’interno della famiglia [...] patriarcale (la moglie è una “povera, umile donna”, senza diritti sul Figlio, che viene pertanto strappato al suo “petto” e allevato secondo le convinzioni pedagogiche del Padre». ⁴ Non è senza significato che anche quella di Jonas sia una famiglia patriarcale: marito, moglie e quattro figli. Proprio come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*: marito, moglie e quattro figli.

Nel testo pirandelliano, fin dal principio, le dinamiche perturbanti del profondo entrano in contraddizione con le forme in cui queste si sarebbero potute esprimere. Rodrigues non si comporta in modo differente. Tanto il personaggio pirandelliano del Padre quanto quello rodriguesiano di Jonas sono attratti sessualmente dalle loro figlie o dalle loro figliastre. Il Padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore* confessa, nel primo atto, che spesso andava a «vedere quella bambina all’uscita della scuola». Replica della Figliastro:

Già! Mi seguiva per via: mi sorrideva e, giunta a casa, mi salutava con la mano – così! Lo guardavo con tanto d’occhi, scontrosa. Non sapevo chi fosse! Lo dissi alla mamma. E lei dovette subito capire ch’era lui.

La Madre farà cenno di sì col capo.

Dapprima non volle mandarmi più a scuola, per parecchi giorni. Quando ci tornai, lo rividi all’uscita – buffo! – con un involtone di carta tra le mani. Mi s’avvicinò, mi carezzò; e trasse da quell’involto una bella, grande paglia di Firenze con una ghirlandina di roselline di maggio – per me!⁵

Sul fatto che ci sia del voyeurismo nelle segrete premure del Padre verso la Figliastro il seguito del testo pirandelliano non lascia dubbi. Sbirchiando la giovane all’uscita della scuola, il Padre non mostrava semplicemente un sentimento di «incredibile tenerezza della nuova figliuola che le cresceva» (p. 696), a differenza di quanto egli stesso affermava per giustificare una simile, insolita relazione con una figlia che non era nep-

Nelson Rodrigues,
Pirandello
e l'incesto

⁴ R. Alonge, *Madri, baldracche, amanti*, Costa&Nolan, Milano 1997, p. 76.

⁵ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1993, p. 697; di seguito, i numeri di pagina faranno riferimento a questa edizione.

pure sua. Che ci sia stato dell'altro è la stessa Figliastro a rivelarlo velenosamente nel replicare alla seguente battuta del Padre:

Come vede, infatti, lei

indicherà la Figliastro

non è più quella ragazzetta con le treccine sulle spalle –

LA FIGLIASTRA – e le mutandine fuori della gonna! (p. 697)

C'è poi la questione del cappello. All'uscita da scuola, il Padre porta in dono alla Figliastro «una bella, grande paglia di Firenze con una ghirlandina di roseline di maggio». Facciamo ora un balzo cronologico di alcuni anni: quale regalo offrirà il Padre, nel retrobottega di Madama Pace, alla Figliastro che non l'aveva riconosciuto? Prestiamo attenzione alle parole con le quali la Figliastro e il Padre rievocano il quasi-incesto.

IL PADRE [...] Permette che le levi io codesto cappellino?

LA FIGLIASTRA (*subito, per prevenirlo, non contenendo il ribrezzo*) No, signore: me lo levo da me! [...]

IL PADRE [...] Ecco, mi dia: lo poso io.

Le toglierà dalle mani il cappellino.

Ma su una bella, cara testolina come la sua, vorrei che figurasse un più degno cappellino. Vorrà ajutarmi a sceglierne qualcuno, poi, qua tra questi di Madama? – No?

[...]

LA FIGLIASTRA (*riattaccando*) No, grazie, signore.

IL PADRE Eh via, non mi dica di no! Vorrà accettarmelo. Me n'avrei a male... Ce n'è di belli, guardi! E poi faremmo contenta Madama. Li mette apposta qua in mostra! (pp. 723-724)

Passiamo ad *Álbum de família*. Ecco che ritroviamo una relazione speculare a quella tra il Padre e la Figliastro nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, vale a dire il legame tra Jonas e Glória. Potrebbe anche non essere un caso che, parlando del proprio impulso all'incesto, Jonas citi la scuola e lo faccia per ammettere di essere stato in preda a una tentazione simile a quella del Padre, ovvero rientrare in contatto con Glória: «JONAS – Eu podia mandar buscar Glória no colégio, mas ia adiando, tinha medo».⁶ Solo che, nella *pièce* pirandelliana, la Figliastro non è sedotta dal fascino del Padre, mentre in *Álbum de família* esiste una corrispondenza perfetta

6 [JONAS – Io avrei potuto far cercare Glória in collegio, ma rimandavo, avevo paura]: N. Rodrigues, *Album de família*, in Id., *Teatro completo*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 2004, vol. II, p. 85. Di seguito, i numeri di pagina faranno riferimento a questa edizione; le traduzioni dal portoghese sono nostre.



tra i desideri erotici di Jonas e quelli di Glória. Ma proprio quando le strade seguite da *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Álbum de família* sembrano divergere, poco dopo si incrociano nuovamente. I due testi, infatti, rivelano ancora affinità in uno di quei momenti in cui un evento impreveduto, per dirla con Tomaševskij, modifica i rapporti esistenti tra i personaggi, dando vita a una nuova situazione. Il critico russo attribuiva questa funzione di trasformazione nel procedere dell'azione all'ingresso di un personaggio nell'ambito delle scene pensate dal drammaturgo.⁷ Il che si verifica puntualmente sia nella *pièce* rodriguesiana sia in quella pirandelliana. Quando il Padre sta per consumare un rapporto erotico con la Figliastrà, è la Madre che interviene, impedendolo; quando Glória è decisa a ricambiare l'interesse sessuale che Jonas ha per lei, è Guilherme a ucciderla, evitando che padre e figlia si congiungano carnalmente. In tutti e due casi, tanto in *Álbum de família* quanto in *Sei personaggi in cerca d'autore*, l'inatteso intervento è compiuto da qualcuno che appartiene alla famiglia: in *Álbum de família* il figlio di Jonas, in *Sei personaggi in cerca d'autore* la Madre, ormai ex sposa del Padre. Una convergenza non da poco, che ha riflessi nella poetica delle due opere: Pirandello e Rodrigues ci dicono in questo modo quanto castrante e limitante sia l'istituzione cardine della società borghese.

È ancora di Alonge un'intuizione determinante nell'accertare i rapporti più o meno nascosti che legano *Álbum de família* a *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nella *pièce* pirandelliana esiste un altro vincolo incestuoso, non meno significativo del primo, quello cioè che unisce al Figlio la Madre: «Il tema incestuoso è poi raddoppiato dal legame che unisce la Madre al Figlio, sebbene velato, illanguidito, risolto sotto forma di amore-rimorso da parte della Madre per aver abbandonato il Figlio che ora non può in alcun modo ricambiarne l'affetto».⁸ Il testo sembra confermare tale scoperta critica. L'ambientazione è quella di un giardino, ricostruito in palcoscenico a imitazione del giardino autentico in cui la Madre, tutta presa dalle attenzioni che era solita accordare al Figlio, ha dimenticato di sorvegliare la Bambina, che affoga nell'acqua di una vasca all'aperto. Dopo

Nelson Rodrigues,
Pirandello
e l'incesto

7 Tomaševskij definisce il testo drammatico come un sistema unitario di avvenimenti che derivano l'uno dall'altro e fa riferimento a due elementi, principalmente: la situazione e la collisione. Il primo vocabolo concerne «i mutui rapporti tra personaggi» (B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 2003, p. 312). Chiara anche la definizione dell'intrigo, che collocato – accanto alla situazione, al conflitto e allo scioglimento di quest'ultimo – tra gli elementi portanti dell'intreccio e riconosciutogli il ruolo di motore del contrasto dialettico che conduce a una nuova situazione ci viene descritto così: «Al contrasto degli interessi e alla lotta tra i personaggi corrisponde la ripartizione di questi ultimi in gruppi, ognuno dei quali porta avanti contro gli altri una propria tattica particolare. Lo scontro così condotto è detto *intrigo*, ed è tipico del genere drammatico. Lo sviluppo dell'intrigo (o degli intrighi paralleli, nel caso di una complessa distribuzione in gruppi dei personaggi) porta a eliminare la contraddizione o a crearne di nuove» (*ivi*, pp. 312-313).

8 Alonge, *Madri, baldracche, amanti*, cit., p. 77.

la rappresentazione di questo episodio il Capocomico, immaginando che anche la successiva scena avrebbe dovuto svolgersi nello stesso spazio, il giardino, afferma:

IL CAPOCOMICO Benissimo!

Rivolgendosi al Figlio:

E contemporaneamente...

IL FIGLIO (*con sdegno*) Ma che contemporaneamente! Non è vero, signore! Non c'è stata nessuna scena fra me e lei!

Indicherà la Madre.

Se lo faccia dire da lei stessa, come è stato.

[...]

LA MADRE Sì, è vero, signore! Io ero entrata nella sua camera.

IL FIGLIO Nella mia camera, ha inteso? Non nel giardino! [...]

IL CAPOCOMICO [...]

Alla Madre.

Ebbene? Era entrata?

LA MADRE Sissignore, nella sua camera, non potendone più. Per votarmi il cuore di tutta l'angoscia che m'opprime. Ma appena lui mi vide entrare –

IL FIGLIO – nessuna scena! Me ne andai; me n'andai per non fare una scena. Perché non ho mai fatto scene, io; ha capito?

LA MADRE È vero! È così! È così!

IL CAPOCOMICO Ma ora bisogna pur farla questa scena tra lei e lui! È indispensabile!

LA MADRE Per me, signore, io sono qua! Magari mi desse lei il modo di potergli parlare un momento, di potergli dire tutto quello che mi sta nel cuore.

IL PADRE (*appressandosi al Figlio, violentissimo*) Tu la farai! per tua madre! per tua madre!

[...]

IL FIGLIO [...] Ma che cos'è codesta frenesia che t'ha preso? Non ha ritegno di portare davanti a tutti la sua vergogna e la nostra! Io non mi presto! non mi presto! E interpreto così la volontà di chi non volle portarci sulla scena! (pp. 752-755)

Il riferimento alla vergogna, quale giudizio morale da attribuirsi a «tutto ciò che sta nel cuore» della madre, rende un'ipotesi di lettura forse percorribile quella di un interesse incestuoso, «velato, illanguidito», della Madre, ipotesi suggerita da Alonge. «Vergogna» è peraltro quanto la Madre esclama, quando la Figlia rievoca il quasi incesto avvenuto con il Padre:

LA FIGLIASTRA Eh, ma siamo stati proprio lì, sai!

Scoppia a ridere.

LA MADRE (*insorgendo*) Vergogna, figlia! Vergogna! (p. 691)

Quel che suscita interesse è che «vergonha» è la definizione che Tia Rute, che si dice al corrente dei segreti di famiglia («EU CONHEÇO SEGREDOS DA FAMÍLIA! SEI por que Guilherme e Edmundo voltaram – SEI! Sei por que Nonô enlouqueceu – por que mandaram Glória para o colégio interno»,⁹ dichiara), utilizza per definire gli istinti e le passioni di Dona Senhorinha, la quale del proprio affetto per Nonô dovrebbe provare «vergonha», nonché – sentendosi attratta da Nonô – è opportuno che venga definita «sem-vergonha»,¹⁰ sempre da Tia Rute.

Non solo: c'è un altro elemento attraverso il quale *Álbum de família* e *Sei personaggi in cerca d'autore* riscoprono reciproche analogie. Non è senza significato che tanto la Madre quanto Dona Senhorinha siano riconosciute come frigide, a causa della scissione della loro personalità, che impedisce a Dona Senhorinha, sottomessa – come si è già visto – alle regole della società borghese patriarcale, di lasciare campo libero ai propri istinti erotici, senza dover occultare, umiliandola, una parte di sé. Rivolgendosi a Edmundo, durante una discussione con Dona Senhorinha, Jonas confessa la frigidezza della moglie:

JONAS – O que mais me admira é que ela sempre foi FRIA! Nunca teve uma reação, nada. Parecia morta! (p. 74)¹¹

Che è poi quanto fa anche il Padre nei *Sei personaggi*, ossia confessare – è quanto accade durante una conversazione con il Capocomico, – che la moglie era frigida:

IL PADRE [...] Il suo dramma non poté consistere nell'amore di due uomini, per cui ella, incapace, non poteva sentir nulla – altro, forse, che un po' di riconoscenza (non per me: per quello!) – Non è una donna, è una madre! (p. 688)

L'essere madri all'interno di una società capitalista dallo stampo patriarcale ha per conseguenza il soffocare la gravidanza libidica dell'io, collegandola e irregimentandola entro i parametri di un ruolo, quello materno, socialmente stabilito. Il punto di contatto tra questi due personaggi femminili non s'inquadra perciò soltanto dentro i margini di analogie

9 [IO CONOSCO I SEGRETI DI FAMIGLIA! SO perché Guilherme e Edmundo sono tornati – LO SO! So perché Nono è impazzito – perché hanno mandato Glória in collegio]: p. 55.

10 P. 43. In italiano potremmo tradurre con 'svergognata'.

11 [JONAS – Quello che più mi sorprende è che lei sempre fu FREDDA! Non ha mai avuto una reazione. Niente. Sembrava morta].

sporadiche e vaghe tra i due caratteri, ma svela somiglianze tra *Álbum de família* e i *Sei personaggi in cerca d'autore* sul piano della percezione e della concezione del reale. La maggioranza dei nessi tra i due testi, insomma, ha ricadute, anche piuttosto rilevanti, come in quest'ultimo caso, a livello di poetica.

Non è tuttavia sempre così. Esistono convergenze di natura anche lessicale. Quando il Padre, all'inizio della *pièce*, rimprovera al Figlio di averlo interrotto con un commento sprezzante, lo apostrofa in questo modo:

IL PADRE – Tu sei un cinico imbecille, e te l'ho detto cento volte! (p. 690)

E Jonas nel primo atto, interrotto da Edmundo, così si rivolge al figlio:

JONAS (*berrando*) – Eu estou falando. (*novo tom*) Considero falta de caráter, de vergonha, que um sujeito expulso de uma casa, CORRIDO, apareça, de novo, e com O AR MAIS CÍNICO DO MUNDO!¹² (p. 46)

Ma c'è di più. Si prenda la predilezione per le donne prezzolate. Tanto il Padre è un cliente abituale dell'atelier di Madama Pace quanto Jonas compra il proprio piacere, pagando minorenni compiacenti e giungendo a frequentare, nel terzo atto, perfino il postribolo di Marianinha Beixiga. I loro desideri incestuosi si scontrano con il senso comune dominante e i due non trovano di meglio che manifestare i propri impulsi più reconditi nella riservatezza di una casa di piacere.

Di non poco conto è poi la corrispondenza di un motivo come il suicidio. Il Giovinetto dei *Sei personaggi in cerca d'autore* si toglie la vita. Così anche Edmundo. Anche in *Enrico IV* non mancano spunti che possono trovarsi in *Álbum de família*. Come Jonas, mediante i servigi di Tia Rute, sfoga le proprie pulsioni incestuose nei confronti della figlia avendo rapporti erotici a pagamento con minorenni, così Enrico IV ricorre a sua volta all'aiuto di quelli che pensa siano suoi sudditi, per ottenere incontri con prostitute. Lo racconta Landolfo:

LANDOLFO Secondo. Tante volte ordina che gli si presenti questo o quel personaggio. E allora bisogna cercar qualcuno che si presti. Anche donne...

DONNA MATILDE (*ferita, e volendo nasconderlo*) Ah! Anche donne?

LANDOLFO Eh, prima, sì... Molte.

BELCREDI (*ridendo*) Oh bella! In costume?

Indicando la Marchesa:

12 [JONAS (*strillando*) – Sto parlando io. (*nuovo tono*) Considero una mancanza di rettitudine, di vergogna, che un tale espulso da una casa, SCACCIATO, appaia, di nuovo, e con L'ATTEGGIAMENTO PIÙ CINICO DEL MONDO!]

Così?

LANDOLFO Mah, sa: donne, di quelle che...

BELCREDI Che si prestano, ho capito!¹³

Occupandosi di *Enrico IV*, Alonge avanza un'ipotesi sul protagonista della *pièce* che avvicina ancora di più *Álbum de família* all'opera di Pirandello. Scrive lo studioso italiano, a proposito di Matilde, la donna desiderata da Enrico IV: «Ha una variante degradata nelle molte prostitute di professione che vengono ad allietare Enrico in abito di Berta di Susa».¹⁴ Che è poi lo stesso meccanismo di transfert che Jonas applica in relazione alla figlia concupita: procurarsi minorenni, immaginando tra sé e sé, al momento in cui le possiede carnalmente, che siano Glória.

Nelson Rodrigues,
Pirandello
e l'incesto

2. Vaudeville tragico

Si è visto come, nella *pièce* di Rodrigues, la componente in grado di conferire unità a una costruzione formalmente così frammentata e disgregata sia il tema dell'incesto. È costante la presenza di questo motivo. Jonas è attratto da Glória, così come lo è Guilherme, mentre Tia Rute prova desiderio per Jonas, allo stesso modo di Glória. Dona Senhorinha è sedotta da Nonô e viceversa; Guilherme, dal canto suo, non resiste al fascino di Glória. Si può dire che il vero protagonista di *Álbum de família* sia una pulsione inconscia, il turbamento dell'incesto, che parla attraverso corpi diversi. I personaggi si riducono a funzioni di questa pulsione.

Pure, la discesa agli inferi del perturbato non provoca alcun addensarsi del tragico. Al pari di quel che avviene nei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Dal momento che, intuisce finemente Luperini, «il vero dramma dei *Sei personaggi in cerca d'autore* è l'impossibilità del dramma».¹⁵ Quanto più, in *Álbum de família*, i fantasmi dell'inconscio fanno capo nel tessuto testuale, tanto più questo non si estende, per così dire, in profondità, ma s'intoppa sulla propria superficie. A togliere spessore alle *dramatis personae* è il comico, che deforma in chiave macchietistica i loro caratteri e ne fa abbozzi di personaggi, più che personaggi veri e propri. Un meccanismo abbastanza simile lo ritroviamo in Pirandello. Ancora Luperini: «In *Sei personaggi in cerca d'autore* il tema fondamentale del teatro tragico antico, l'incesto, ritorna sì, ma degradato».¹⁶ *Álbum de família* è una rutilante sequela di azioni, personaggi senza centro e privi di un'identità fissa e coerente: il testo non dispone di una struttura stabile e nel corso del

13 L. Pirandello, *Enrico IV*, in Id., *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1993, p. 812.

14 Alonge, *Madri, baldracche, amanti*, cit., p. 61.

15 R. Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 108.

16 *Ivi*, p. 109.

tempo la sua configurazione cambia, pezzo per pezzo. La forma drammatica ereditata dal teatro borghese viene così svuotata del suo contenuto e la sua architettura stilistica viene deformata in senso caricaturale. Ed è impossibile rispecchiarsi, da parte dello spettatore, in una creazione artistica così lacerata, non è cioè praticabile l'identificazione in personaggi dall'io così dissociato. Alla radice di questo sovvertimento della forma c'è il passaggio dallo schema formale del teatro borghese a quello del *vaudeville*.

Si potrebbe essere indotti a pensare che all'effetto metastasi prodotto dal *vaudeville* sul tessuto del teatro borghese corrisponda una confluenza nel comico. E, invece, la risata liberatoria non trova spazio in *Álbum de família*. Si incontrano semmai le orme del negativo. *Álbum de família* dell'universo familiare mostra tutta la portata soffocante, perversa e disarticolata. Dona Senhorinha, congiungendosi con un individuo mentalmente disturbato, non va verso la felicità, ma appaga unicamente la propria libidine. Jonas, dal canto suo, morendo non si svincola da quanto gli impediva di essere ciò che la sua più intima natura lo spingeva a essere, l'amante cioè della figlia: anzi, morendo grida il nome di Glória, così da evocarla disperatamente un'ultima volta, prima di venire annientato dall'abisso del nulla. *Álbum de família* termina con un funerale, quello di Jonas. L'orazione funebre non ha forma finita, è interrotta dal calare del sipario. Le parole che costituiscono la preghiera hanno per oggetto la supplica a Dio affinché liberi il defunto dalle pene e dai pericoli dell'inferno. Morendo, Jonas reca con sé i sigilli del peccato e il suo sottrarsi al mondo avviene nel solco del sordo e non conciliato vuoto. Il trapasso non libera Jonas, non c'è catarsi alcuna: Jonas ha vissuto prigioniero delle proprie contraddizioni e così muore.

Nel teatro di Pirandello l'opera che, attraverso l'espedito del teatro nel teatro, incorpora il *vaudeville*, declinandolo in modo tale da privarlo della catarsi liberatoria, è *Sei personaggi in cerca d'autore*. La visione del mondo che sta alla base dei *Sei personaggi* e di *Álbum de família* è per molti aspetti simile. Stessa tensione critica nei confronti dell'estetica borghese, stessa aggressività demolitrice verso le forme (teatro del personaggio, commedia e dramma "domestici", *vaudeville*) che quell'estetica sottintendono. *Sei personaggi in cerca d'autore* affronta il tema del rapporto tra finzione e realtà. La realtà è quella dell'incontro semi-incestuoso tra il Padre e la Figliastro, ossia la storia che i sei personaggi propongono al Capocomico per la messa in scena. La finzione è costituita dai mezzi con i quali la storia deve essere narrata. Sintetizzata così la questione, si potrebbe pensare che Pirandello collochi il conflitto tra queste due tensioni su un piano metafisico: c'è la vita, che la forma non è in grado di catturare, in quanto l'essenza del primo di questi due elementi, la vita, è l'eterno e continuo divenire e la sostanza del secondo, la forma, è l'immutabilità.



Stasi e movimento sono due dimensioni inconciliabili a un punto di vista ontologico e dunque la prima esclude la seconda. La prospettiva sembrerebbe così astorica: parrebbe trattarsi di un problema che si esaurisce nella sfera delle essenze.

In realtà, nei *Sei personaggi* il contrasto tra vita e forma è giocato entro una cornice niente affatto metafisica, ma storica. Non è, infatti, la forma che si dimostra incapace di riprodurre in termini di concretezza e di materialità tutta la complessità della vita. È, al contrario, una forma, una forma ben precisa e storicamente determinata: il teatro borghese. È la drammaturgia borghese, e più ampiamente la scena borghese – dato che la polemica di Pirandello non prende di mira solo la testualità: attacca lo spettacolo borghese inteso nel suo complesso come insieme di parola, certamente, ma anche di recitazione, musiche di scena, scenografie, illuminazione, ecc. – che si rivela incapace di tradurre, attraverso i suoi canoni e le sue convenzioni, le contraddizioni e la dialettica concernenti la vita all'interno della civiltà capitalista.

È opportuno soffermarci su alcuni dettagli, il cui significato, in termini di poetica, riesce tutt'altro che marginale. Quando il Padre e la Figliastro si scontrano davanti al Capocomico per esporre le loro ragioni, ad un certo punto, ad una battuta del Padre che chiede al Capocomico di imporre «un po' d'ordine» per fornirgli «le debite spiegazioni», la Figliastro prorompe gridando: «Qui non si narra! qui non si narra!», ottenendo dal padre la risposta: «Ma io non narro! voglio spiegargli» (p. 692). Non è dunque vero che l'esigenza dei personaggi di vivere la loro storia non può trovare soddisfazione, perché non esiste una forma adeguata a esprimere il loro dramma. La sequenza di fatti, commenti e situazioni psicologiche che costituisce il nucleo della storia non può trovare spazio dentro una struttura scenica borghese: le convenzioni, le configurazioni stilistiche, l'organizzazione formale di quel tipo di drammaturgia, nonché l'ideologia che la percorre, non si adattano a un vissuto così denso e perturbante, quale quello della famiglia dei sei personaggi. La dimensione narrativa, tuttavia, appare più congrua. Di qui l'utilità delle ricerche che hanno esplorato paralleli possibili tra Pirandello e Brecht. Non è un caso che di lì a poco lo stesso Capocomico, all'ennesima ripresa dell'esposizione dei fatti, interrompa dicendo: «Ma tutto questo è racconto, signori miei!» (p. 697); nonostante le battute successive del Padre e del Figlio riportino la discussione sul rapporto tra realtà e finzione, il Capocomico vuol proprio significare che la materia del loro dramma è narrativa e non rientra negli schemi della drammaturgia borghese. E non è neppure un caso che l'azione di *Album de familia* venga scandita e organizzata da alcuni interventi di uno speaker, un'epica voce fuori campo, che commenta e narra quel che accadrà in modo straniato.

Nelson Rodrigues,
Pirandello
e l'incesto

È lo stesso Capocomico a palesare il proprio orientamento stilistico. I connotati che la scrittura per il teatro da lui praticata contempla sono quelli della *pièce bien faite*. Alle pretese avanzate dalla Figliastra il Capocomico rimprovera un'eccessiva disarmonia, quando i fatti, a suo dire, devono procedere in maniera equilibrata, per non deformare la curva dell'azione e non turbare l'identificazione dello spettatore:

Non può stare che un personaggio venga, così, troppo avanti, e sopraffaccia gli altri, invadendo la scena. Bisogna contenere tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile! Lo so bene anch'io che ciascuno ha tutta una sua vita dentro e che vorrebbe metterla fuori. Ma il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri; e pure in quel poco fare intendere tutta l'altra vita che resta dentro! Ah, comodo, se ogni personaggio potesse in un bel monologo, o... senz'altro... in una conferenza venire a scodellare davanti al pubblico tutto quel che gli bolle in pentola!

Con tono bonario, conciliativo:

Bisogna che lei si contenga, signorina. E creda, nel suo stesso interesse; perché può anche fare una cattiva impressione, glielo avverto, tutta codesta furia dilaniatrice, codesto disgusto esasperato. (p. 733)

In un altro scambio di battute tra la Figliastra e il Capocomico quest'ultimo ribadisce la necessità dell'unitarietà e della linearità dell'azione, altre due caratteristiche essenziali della *pièce bien faite*. La Figliastra osserva:

Eh, ma mi pare, scusi, che di fatti ne abbia fin troppi, con la nostra entrata in casa di lui!

Indicherà il Padre.

Diceva che non poteva appendere i cartellini o cangiar di scena ogni cinque minuti!

E il Capocomico così chiosa: «Già! Ma appunto! Combinarli, aggrupparli in un'azione simultanea e serrata, e non come pretende lei, che vuol vedere prima il suo fratellino che ritorna dalla scuola e s'aggira come un'ombra per le stanze» (p. 745).

C'è poi un ulteriore particolare. Una delle prime scene di *Sei personaggi in cerca d'autore* si svolge su un palcoscenico in cui si sta provando un testo dello stesso Pirandello dal titolo *Il giuoco delle parti*. Sono molto interessanti le battute iniziali, che Pirandello compone, a proposito di quest'ultima sua opera. Il Capocomico così replica al Primo attore, il quale valuta alcune soluzioni de *Il giuoco delle parti* come incomprensibili e perfino ridicole:

IL PRIMO ATTORE Ma è ridicolo, scusi!

IL CAPOCOMICO (*balzando in piedi sulle furie*) «Ridicolo! ridicolo!» Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico ne restino mai contenti? (p. 676)

Il giuoco delle parti è un testo del 1918, l'anno che segna la fine del primo conflitto mondiale, evento drammatico con il quale si conclude la *belle époque*, cioè l'epoca in cui il *vaudeville* ha conosciuto i suoi fasti sia sulla scena francese sia su quella italiana. La compagnia teatrale, incaricata di rappresentare *Il giuoco delle parti* è una di quelle "ditte" che animavano la scena italiana dell'inizio del secolo XX: uno di quei gruppi il cui repertorio era occupato per la maggior parte da testi francesi, alla moda anche in Italia, a firma dei vari Victorien Sardou, Eugene Labiche, Georges Feydeau, Sacha Guitry, Henry Bernstein e così via. Il tipo di compagnia immaginato da Pirandello per la messa in scena de *Il giuoco delle parti* era quello effettivamente operante all'epoca nel teatro dell'Italia prefascista: il sistema cosiddetto capocomicale, imperniato sulla figura artistica, organizzativa e imprenditoriale del Capocomico – spesso proprietario della compagnia stessa – e fondato sulla divisione in ruoli: il primo attore e la prima attrice, l'attore giovane e l'attrice giovane, la seconda donna e così via fino ai *generici*.

Non sarà sfuggito come a una compagnia così strutturata appaia funzionale la drammaturgia borghese, fondata sul triangolo marito-moglie-amante – che si rispecchia nella struttura attorica primo attore-prima attrice-seconda donna –, cioè come la drammaturgia borghese riesca ad alimentare efficacemente questo tipo di mercato teatrale. Come la storia proposta dai sei personaggi, così il *Giuoco delle parti*, valutato come ridicolo e incomprensibile sia per il pubblico sia per la critica, nonché incompreso dagli artisti stessi che dovrebbero portarlo sulla scena, risulta incompatibile tanto con le forme della drammaturgia borghese quanto con il mercato teatrale italiano di inizio Novecento. La particolarità de *Il giuoco delle parti* è quella di essere un'opera che, pur rispettando molti dei canoni tipici del *vaudeville* e della *pièce bien faite*, fonde gli stereotipi della commedia da *boulevard* con il tragico, secondo la formula dell'umorismo così cara a Pirandello, e genera una mistura grottesca.

Pur iscrivendosi anch'esso all'interno delle forme del teatro borghese e del *vaudeville*, *Album de familia* si avvicina di più a *Sei personaggi in cerca d'autore* – totalmente estraneo, invece, a quelle forme – che non a *Il giuoco delle parti*, dove è la dimensione del personaggio soltanto a essere sovvertita. *Album de familia*, oltre a prendere di mira i personaggi, aggredisce – benché dal di dentro – l'intera forma della *pièce bien faite*. Vie-

Nelson Rodrigues,
Pirandello
e l'incesto

ne da qui la necessità di dialogare, su un piano intertestuale, con le eversionsi pirandelliane, all'epoca, in Brasile, imprescindibili punti di riferimento dell'avanguardia.¹⁷ Ecco Rodrigues ingrandire con la propria lente di drammaturgo quel materiale scottante e segreto, spesso sapientemente riposto, nella sua scandalosa problematicità, tra le pieghe e nei controtuce della drammaturgia dell'autore agrigentino. Un materiale che soltanto negli ultimi decenni una critica avvertita ha saputo sezionare, ricompattare e rilanciare in tutta la sua radicale tensione poetica e inquietante.

Yuri Brunello

17 «Era ancora l'epoca di Pirandello. Qualsiasi autore che non fosse un debole mentale da sbavarsi sulla cravatta, doveva essere "pirandelliano". Pirandello stava lì, diffuso, volatilizzato, atmosferico. Tutti noi lo respiravamo»: N. Rodrigues, *O reacionário. Memórias e confissões*, Record, Rio de Janeiro 1977, p. 146.