

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΗΜΕΡΙΔΑΣ ΜΕ ΔΙΕΘΝΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

12 ΜΑΡΤΙΟΥ 2016

**LUIGI PIRANDELLO: L'ITINERARIO DALLA
LETTERATURA E LA FILOSOFIA AL TEATRO**

**ΛΟΥΙΤΖΙ ΠΙΡΑΝΤΕΛΟ: Η ΠΟΡΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ**

ΤΙΜΩΜΕΝΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΗΜΕΡΙΔΑΣ: ΡΑΟΛΟ ΒΟΣΙΣΙΟ

1

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ: ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ



**ΙΤΑΛΙΚΟ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΗΝ ΕΛΙΝΑ ΝΤΑΡΑΚΛΙΤΣΑ
AUDITORIUM**

ΑΘΗΝΑ 2017

Luigi Pirandello: L'itinerario dalla Letteratura e la Filosofia al Teatro

Περιεχόμενα:

Paolo Bosisio: <i>Χαιρετισμός</i>	3
Ελίνα Νταρακλίτσα: <i>Το «χιουμοριστικό θέατρο του Luigi Pirandello». Ο.. Τσετσέ, μια διαδρομή από τη φιλοσοφία στο θέατρο</i>	4-10
Γεράσιμος Ζώρας: <i>Η πιραντελική πολυδιάσπαση του προσώπου</i>	11-18
Βασίλης Οικονόμου: <i>Στοιχεία του Μίμου στο έργο Τσετσέ του Luigi Pirandello</i>	19-23
Μαρία Σγουρίδου: <i>Luigi Pirandello. Από το αφήγημα στη σκηνή. Μια πορεία</i>	24-32

Paolo Bosisio

ΧΑΙΠΕΤΙΣΜΟΣ

Ho accettato con grande piacere l'invito che mi è stato rivolto dalla collega professoressa Elina Daraklitsa a partecipare al congresso pirandelliano di Atene.

Sono onorato della stima e dell'amicizia che mi sono riservati da un'Ateneo così prestigioso come quello di Atene e mi è particolarmente caro essere presente nel mondo ellenico che ha dato i natali al teatro occidentale.

Il primo capitolo del mio libro *Teatro dell'Occidente. Elementi di storia dello spettacolo teatrale e della drammaturgia* – tradotto e pubblicato in Grecia per cura e traduzione della mia collega Daraklitsa – è appunto dedicato alle origini elleniche della straordinaria vicenda del teatro mondiale.

Ed è quindi magnifico per me constatare che proprio da quel mondo, così ricco di storia culturale, artistica e di nobili tradizioni, mi giunga un invito che accolgo con gioia e riconoscenza.

Αποδέχτηκα με μεγάλη χαρά την πρόσκληση που μου έγινε από τη συνάδελφο καθηγήτρια κυρία Ελίνα Νταρακλίτσα, προκειμένου να μετάσχω στο συνέδριο αναφορικά με τον Πιραντέλο που έλαβε χώρα στην Αθήνα.

Είναι τιμή για μένα τα αισθήματα της εκτίμησης και της φιλίας που μου εκφράστηκαν από ένα Ινστιτούτο ιστορικής και μεγάλης σημασίας, όπως είναι αυτό της Αθήνας. Ιδιαίτερος με συγκίνησε το γεγονός ότι παρευρέθη για ακόμα μια φορά, στον ελληνικό χώρο που είναι η μήτρα του σύγχρονου θεάτρου της δύσης.

Άλλωστε, το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου μου *Το θέατρο της δύσης. Ιστορικά στοιχεία του θεάτρου ως σκηνική πράξη και δραματουργία*, που εκδόθηκε στην Ελλάδα σε επιμέλεια και μετάφραση της συνεργάτιδός μου κυρίας Νταρακλίτσα, είναι αφιερωμένο στη γέννηση, τις ελληνικές ρίζες και την εξέλιξη του παγκοσμίου θεάτρου μέσα από τον ελληνικό πολιτισμό.

Η πρόσκληση και η θερμή αποδοχή και αναγνώριση από έναν τόπο με πλούσια και μοναδική πολιτιστική κληρονομιά, αποτελεί για μένα μια σπουδαία στιγμή χαράς.

Ελίνα Νταρακλίτσα

ΤΟ «ΧΙΟΥΜΟΡΙΣΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ» ΤΟΥ LUIGI PIRANDELLO. Ο ΤΣΕΤΣΕ,
ΜΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ ΑΠΟ ΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Στο μονόπρακτο έργο *Τσετσέ*, υπάρχει ο πυρήνας και οι γενετήσιες ρίζες όλης της φιλοσοφίας του «χιούμορ» του Luigi Pirandello. Ο Pirandello γράφει το φιλοσοφικό δοκίμιο *Umorismo* ή αλλιώς *Η αισθητική του χιούμορ*, όπως έχει αποδοθεί στα ελληνικά από τη γράφουσα, προσπαθώντας να εξηγήσει τι σημαίνει για εκείνον η λέξη *χιούμορ* που διελέγχει όλα του τα έργα, μυθιστορηματικά, θεατρικά και ποιητικά. *Η αισθητική του χιούμορ* γεννημένη το 1908, φέρει μια σφραγίδα πρωτοτυπίας και μοναδικότητας ως προς το ύφος και τις εννοιολογικές προσεγγίσεις.¹ Πρόκειται για ένα δοκίμιο περί αισθητικής όπου ο Pirandello καταθέτει τις φιλοσοφικές του απόψεις. Συντάσσεται σε μια περίοδο δημιουργικής παύσης, ως προς τις υπόλοιπες καλλιτεχνικές και μη δραστηριότητές του, που εκτείνεται χρονικά από τον Αύγουστο του 1907 έως τα τέλη του 1908, δίνοντας στον αναγνώστη την ευκαιρία να γνωρίσει σε βάθος τον θεατράνθρωπο και στοχαστή που καταγράφει τις ιδέες του για τη σύγχρονη και την παλαιότερη τέχνη, την κριτική του ματιά για το ποιοι “νόμοι” θα έπρεπε να ισχύουν γι’ αυτήν στις μέρες μας, καθώς και για τη συστατική ύλη από την οποία είναι φτιαγμένη τόσο η τέχνη όσο και το χιούμορ. Αφορμή για τη σύνταξη της *Αισθητικής*, γίνεται η προτροπή του Alfredo Cesareo. Ο Cesareo παρακινεί τον συγγραφέα να καταθέσει το δοκίμιό του στην επιστημονική επιτροπή του πανεπιστημίου του Παλέρμου –όπου ο Pirandello διδάσκει από το 1897–, προκειμένου να αποσπάσει την έδρα του τακτικού καθηγητή.²

Η χιουμοριστική πιραντελική αίσθηση χαρακτηρίζεται από μια σχετικιστική και κριτική στάση απέναντι στη ζωή. Η ζωή του Pirandello κυριαρχείται από το διττό συναίσθημα της χαράς και της θλίψης, του γέλιου και του κλάματος, από έναν

¹. Βλ. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Garzanti, Milano 2001, (Ελληνική Έκδοση: Λουίτζι Πιραντέλο, *Η αισθητική του χιούμορ*, Μελέτη–Επιστημονική επιμέλεια–Παραστασιογραφία–Βιβλιογραφία: Ελίνα Νταρακλίτσα, Πολύτροπον, Αθήνα 2016· επίσης βλέπε ενδεικτικά τις μελέτες: Arturo Lanocita, «Pirandello o dell'umorismo», *Scrittori del nostro tempo. Interviste*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1928, σσ. 212-124· Giorgio Patrizi, *Pirandello e l'umorismo*, Edizioni Lithos, Collana: I nodi, Roma 1997· Ulrich Schilz-Buschhaus, «"L'umorismo": l'anti-retorica e l'anti-sintesi di un secondo realismo», *Pirandello saggista*, Palumbo, Palermo 1982, σσ. 77-86· Marinella Cantelmo, *L'isola che ride. Teorie, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, Bulzoni, Roma 1997· Maria Antonietta Grignani, *Retoriche Pirandelliane*, Edizioni Liquori, Napoli 1993· Franz Rauhut, *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Gieistes*, Beck, München 1964· Johannes Thomas (επιμέλεια), *Pirandello Studien. Akten des I. Paderborner Pirandello Symposiums*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich 1984.

². Paola Casella, *L'Umorismo di Pirandello. Ragioni intra e intertestuali*, Edizioni Cadmo, Firenze 2002, σσ. 13-15.

χαρωπό θρήνο ψυχικού αναβρασμού. Γράφει χαρακτηριστικά ο ίδιος: «Για μένα ο *umorismo*, υπό οποιοδήποτε πρίσμα και αν τεθεί, αποτελεί πάντοτε μια μορφή συναισθηματισμού. Ή σωστότερα είναι ο ίδιος ο συναισθηματισμός, του οποίου το ένα πρόσωπο γελάει και το άλλο κλαίει. Γελάει με τα δάκρυά του, με τα χαμένα ή μάταια όνειρά του, με τις δυσανάλογες, ως προς τη δυνατότητα της ίδιας της θέλησης, επιθυμίες. Είναι σίγουρα μια υπέρβαση που απαντάει σε μια άλλη υπέρβαση...».³ Ο *umorismo* λοιπόν, είναι το *αίσθημα της αντίθεσης*. Το *αίσθημα της αντίθεσης*, διαχωρίζεται από την παρατήρηση της αντίθεσης, δηλαδή το κωμικό. Το χιούμορ δεν στέκεται στο απτό, το ορατό, σε ότι φαίνεται, έχει οσμή και σάρκα, αλλά διεισδύει στην υπόσταση, στην ύλη από την οποία είναι φτιαγμένο το έμψυχο ον, το άψυχο υλικό ή η κατάσταση, απογυμνώνοντάς τα από τον ψεύτικο μανδύα που φορούν, δίνοντας λάμψη στις ερεβώδεις πτυχές τους, υποδεικνύοντας την πραγματική αλήθεια και όχι εκείνη που τα ίδια βλέπουν. Φτάνει με λίγα λόγια στη δραματοποίηση του κωμικού, αγγίζει το μερικό και το ειδικό αναλύοντάς τα, ώστε να καταλήξει στη γενική, αντίθετη ως προς την αρχική, αληθινή του εικόνα. Η «άλλη» πλευρά των πραγμάτων, το «αλλότριο» ως προς εμάς στοιχείο, είναι αυτό που σύμφωνα με τον *umorismo* αντιπροσωπεύει το «εγώ» και το «είναι». Το «φαίνεσθαι» αντιθέτως, είναι η ανοίκεια πλευρά που ο καθένας επιθυμεί να επιδεικνύει.

Ο κάθε στοχασμός του Pirandello και το κάθε του συναίσθημα εκφράζεται, μέσω μιας πρωτογενούς διγλωσσίας. Η διγλωσσία αυτή μιλάει για τη σπουδαιότητα της υπερκέρασης του τραγικού μέσω του κωμικού – μια θέση που αποτελεί το πρώτο στάδιο της χιουμοριστικής του σύλληψης. Τη διγλωσσία αυτή λοιπόν, συναντούμε στο έργο *Τσετσέ* και πιο ειδικά στο κεντρικό πρόσωπο του έργου.

Ο *Τσετσέ* εντάσσεται χρονικά στην πρώτη περίοδο της δραματουργικής παραγωγής του Pirandello η οποία περιλαμβάνει όλα του τα έργα μεταξύ των ετών 1910 και 1918.⁴ Επίσης είναι τα χρόνια που ο Pirandello γράφει κείμενα στη διάλεκτο της πατρίδας του, τη σικελική. Οι ήρωες αυτών των πρώιμων θεατρικών πιραντελικών έργων συνηθίζουν να έχουν αφύσικη συμπεριφορά και να την προβάλλουν έντονα. Η θέση του τυπικού χαρακτήρα καταλαμβάνεται από τη θέση του παράξενου, ιδιόρρυθμου προσώπου που παίζει με τα συναισθήματά του και εμπαίζει με αυτά τους άλλους. Το αφύσικο γίνεται ένα είδος κάρτας ελεύθερης εισόδου στο περιβάλλον της “καθώς πρέπει” κοινωνίας η οποία επικροτεί και θαυμάζει την ιδιοσυγκρασιακή ιδιαιτερότητα του ήρωα. Η ανάγκη της να ξεφύγει από τις παγιωμένες αξίες και τα παραδοσιακά στεγανά της μεγαλοαστικής τάξης, την κάνει να παρασύρεται αθώα, να δείχνει γελοία στα μάτια των θεατών επειδή κατάφερε να μετατραπεί σε ένα απλό μέσον για την επίδειξη της ευφυΐας του πιραντελικού πρωταγωνιστή, σε έναν μοχλό για την κινητήριο δύναμη της δράσης των προσώπων. Τέτοιον οξύ νου και δραστήρια

³. Luigi Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, επιμέλεια: Manlio Lo Vecchio Musti, vol. 6°, Mondadori, Milano 1993.

⁴. Στην ίδια περίοδο συγκαταλέγονται επίσης τα έργα: *La morsa* (*Η μέγγενη*, 1910), *Lumie di Sicilia* (*Κίτρα από τη Σικελία*, 1910), *Pensaci, Giacomino!* (*Το νου σου Τζιακομίνο*, 1916), *Il dovere del medico* (*Το χρέος του γιατρού*, 1913), *Se non è così* (*Αν δεν είναι έτσι*, 1915), *Liola* (*Λιολά*, 1916) και *Il berretto a sonagli* (*Το καπέλο με τα κουδουνάκια*, 1918).

συμπεριφορά έχει και ο Τσετσέ, ο οποίος παρά το γεγονός ότι απωθεί την αριστοκρατία, εκείνη τον επιζητά διακαώς. Οι πάντες επιδιώκουν έστω και μια συναναστροφή μαζί του κι εκείνος τους χειρίζεται όπως θέλει και παραπονιέται επειδή είναι τόσο αγαπητός.

Ενώ τα μεταγενέστερα θεατρικά έργα του Pirandello χαρακτηρίζονται από τον πλούτο των νατουραλιστικών στοιχείων, στα κείμενα αυτής της περιόδου βασιλεύει το φαρσικό και το παράδοξο που ειθισται να προσβάλλει τις αρχές και τη συνείδηση της αστικής κοινωνίας. Ο *Τσετσέ* γράφεται τον Ιούλιο του 1913 στο Αγκριτζέντο, τη γενέτειρά του Pirandello.⁵ Ο Pirandello στέλνει το μονόπρακτο κείμενο, αμέσως μετά την ολοκλήρωσή του, για δημοσίευση στο περιοδικό «La lettura» της εφημερίδας *Il corriere della sera*, ενώ δεν μεριμνά για τη σκηνική του αναπαράσταση. Το θέατρο, εκείνο τον καιρό, δεν φαντάζει ακόμα στα μάτια του ως μια πηγή για οικονομική ευμάρεια. Επίσης δεν ελπίζει ότι θα ελκύσει το σκηνοθετικό ενδιαφέρον κάποιου θεατρικού παραγωγού. Παρ' όλα αυτά, το συγκεκριμένο έργο είναι το πρώτο που γράφει αποκλειστικά για το θέατρο και που τελικά ανεβαίνει στη σκηνή δύο χρόνια μετά τη δημιουργία του, την 14^η Δεκεμβρίου του 1915, στο «Teatro Orfeo» της Ρώμης,⁶ από τον θίασο Teatro a sezioni των Ignazio Mascacchi και Arturo Falconi. Πιθανολογείται ότι λίγες ημέρες πριν την πρεμιέρα του στη Ρώμη, είχε ανέβει μια διασκευή του σε θέατρο της Νάπολης.⁷

Η επόμενη παράσταση γίνεται τη 10^η Ιουλίου του 1920 στο «Teatro del Casino» του Σαν Πελεγκρίνο από τον Armando Falconi, ενώ αργότερα θα αποτελέσει μέρος μιας τριλογίας έργων που θα περιοδεύσουν ανά την Ιταλία επί δύο χρόνια. Την 14^η Απριλίου του 1923 ο *Τσετσέ* ξαναπαρουσιάζεται στη Ρώμη, στο «Teatro degli

⁵. Στην Ελλάδα ο *Τσετσέ* παρουσιάζεται για πρώτη φορά την 28^η Μαρτίου του 2016, στο Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Αθηνών, και στη συνέχεια στον χώρο τέχνης Art 63 για 10 παραστάσεις. Οι περιοδεία της παράστασης ανά την Ελλάδα, εξακολουθεί ακόμα και σήμερα, σε σκηνοθεσία Μάνου Τριανταφυλλάκη και μετάφραση-σύμβουλο δραματουργίας Ελίνας Νταρακλίτσα. Αναφορικά με τις παραστάσεις του Πιραντέλο στη χώρα μας βλ. Γιάννης Σιδέρης, «Οι ελληνικές παραστάσεις του Πιραντέλλο», *Νέα Εστία*, τόμ. 70, τχ. 826, σσ. 1599-1610· Alkistis Proïou-Angela Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Dipartimento di Filologia Greca e Latina, Sezione Bizantino-Neoellenica. Università di Roma «La Sapienza», Testi e Studi Neoellenici, Roma 1998 και «Ο Luigi Pirandello και η ελληνική κριτική», στον τόμο: *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας: Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες*, Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας, Δόμος, Αθήνα 1995, σσ. 413-428· Σοφία Ιορδανίδου, «Μια ματιά στον Πιραντέλλο του ελληνικού θεάτρου», *Εκκρόκλημα* 20, 1989, σσ. 47-50, 57-62, 63-68· Βάλτερ Πούχγερ, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο: *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 217-225· Ελένη Γεωργίου, *Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο έως το τέλος του 20ού αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.

⁶. Στην παράσταση πρωταγωνίστησε ο Ignazio Mascacchi, που ήταν και ο διευθυντής του θεάτρου, στον ρόλο του Τσετσέ και ο Arturo Falconi στον ρόλο του Σκουατρίλια.

⁷. Βλ. Giovanni Macchia, «Notizia a Cecè», στον τόμο *Mascere nude*, Mondadori, Milano 1986, σ. 107.

Italiani» σε σκηνοθεσία Lucio d'Ambrà.⁸ Έκτοτε εξακολουθεί να γνωρίζει ιδιαίτερη επιτυχία, κυρίως, στις ιταλικές σκηνές.

Ο Τσετσέ προκύπτει συγγραφικά σε μια περίοδο κατά την οποία ο Pirandello είναι δοσμένος αποκλειστικά στο είδος της νουβέλας. Γι' αυτό τον λόγο ο ίδιος λέει ότι το συγκεκριμένο έργο μοιάζει με «παιδί της τύχης», επειδή ολοκληρώνεται μέσα σε συντομότατο χρονικό διάστημα, δίχως ίχνος απαιτήσης ή φιλοδοξίας. Το μονόπρακτο πατάει στα ίχνη της γαλλικής *vaudeville* (βοντβίλ) και της *κωμωδίας των παρεξηγήσεων*. Σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα της πρώτης δραματουργικής περιόδου του Pirandello που διαδραματίζονται, ως επί το πλείστον, στην επαρχία της Σικελίας, ο Τσετσέ, παρεισφρεί στα σαλόνια της Ρώμης. Η Ρώμη γίνεται για τον Pirandello –μετά την επιστροφή του από τη Βόννη της Γερμανίας όπου είχε πάει για σπουδές– μια αληθινή πηγή απ' όπου αναβλύζει όλη του η γνώση και μια μήτρα που αγκαλιάζει όλες τις αγωνίες και τις φιλοδοξίες του. Το μεγαλύτερο ποσοστό της προσωπικότητας των ηρώων των έργων του από εκείνη την περίοδο και πέρα, αντλείται από την καθημερινότητα της Ρώμης, όπως επίσης και από το δέος ως προς αυτήν και συνάμα τη νοσταλγία του για την πατρώα γη. Στη Ρώμη βιώνει το πιο δημιουργικό κομμάτι της προσωπικής και επαγγελματικής του ζωής.

Ο ήρωας είναι ένας νεαρός *bon viveur* που διάγει έναν έκλυτο βίο. Τα ενδιαφέροντά του περιστρέφονται, κατά πρώτο λόγο, γύρω από την εξασφάλιση των χρημάτων με δόλια μέσα και, κατά δεύτερο λόγο, γύρω από τις γυναίκες της αριστοκρατίας τις οποίες συναναστρέφεται.⁹ Προκειμένου να κερδίσει την εύνοια της Νάντα, μιας όμορφης και νέας γυναίκας, και ταυτόχρονα τον θαυμασμό των φίλων του, δίνει στην πρώτη τρεις επιταγές, τις οποίες, όμως, δεν επιθυμεί να αποχωριστεί.

Το έργο ξεκινάει όταν ο πρωταγωνιστής σκαρφίζεται μια φανταστική ιστορία, εμπλέκοντας σε αυτήν έναν ώριμο κύριο, άπειρο στα λόγια και ανεπιτήδευτο στο ψέμα. Ο σκοπός της όλης σκηνοθεσίας του Τσετσέ είναι η επιστροφή των επιταγών στα χέρια του, δίχως όμως να οδηγήσει τη νεαρή Νάντα στην απώλεια του έρωτα και του θαυμασμού για το πρόσωπό του. Ο ίδιος δεν ικανοποιείται από την εικόνα του και τη στάση της ζωής του, μολονότι την υιοθετεί εκούσια. Έχει απόλυτη επίγνωση της ανέντιμης συμπεριφοράς του και καυχιέται γι' αυτό στους άλλους, ενώ η ψυχή του στην πραγματικότητα θλίβεται. Το κοινωνικό περιβάλλον όπου διαδραματίζεται η πλοκή είναι εκείνο της πολιτικής διαφθοράς και του παρασιτισμού της Ιταλίας της εποχής: οι συγκεκριμένες συνθήκες, είχαν ελκύσει για πολύ καιρό το ενδιαφέρον του Pirandello.

Η βαθιά ανία και η πλήξη που κατατρώνει επί χρόνια την ψυχή του και προέρχεται από την απογοήτευση για τα κοινωνικά πράγματα και από την οικογενειακή του ζωή, βρίσκει δίοδο εκτόνωσης σε όλα του τα έργα. Οι πρωταγωνιστές των έργων του

⁸ Αναφορικά με το έργο του Lucio D'Ambrà και την παρουσία του στον ελληνικό χώρο, βλ. Ελίνα Νταρακλίτσα, *Η πρόσληψη της ιταλικής δραματουργίας του 20ού αιώνα στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1940*, Πολύτροπον, Αθήνα 2016, σσ. 465-469.

⁹ Βλέπε σχετικά με τις κοινωνικές εκφράσεις και την παρωδία τους στο πιραντελικό έργο: Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi. Il sogno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Bologna 2001, σσ. 268-270.

διαφεύγουν από τη ζωή τους, όπως ακριβώς κάνει και ο ίδιος. Δεν θα μπορούσε να μην συμβαίνει το αυτό και στον Τσετσέ, που επιλέγει να βγαίνει από τη ζωή του ζώντας μια άλλη που δεν του ανήκει.

Το «χάος» λοιπόν, που σημαδεύει τον Pirandello από την απαρχή της ζωής του, συμπορεύεται με το χάος του εσωτερικού του σύμπαντος και, κατ' επέκτασιν, των ηρώων του. Ο Pirandello λέει το 1893 σε ένα αυτοβιογραφικό σημείωμα που υπαγορεύει σε φίλο του: «...εγώ λοιπόν, είμαι παιδί του Χάους... και δεν χρησιμοποιώ τη λέξη με την αλληγορική σημασία της, αλλά με την πραγματική, διότι γεννήθηκα σε ένα αγρόκτημα, δίπλα σε ένα δυσπρόσιτο δάσος που ονομάζεται στη διάλεκτο των κατοίκων του Τζιρτζέντι *Καβουσου*»,¹⁰ συμπληρώνοντας ότι η ντοπιολαλιά περιλαμβάνει την «ευφυή και αρχαία ελληνική λέξη Χάος».

Ο Τσετσέ λοιπόν, αφημένος μέσα στη χαοτική του σκέψη καταφέρνει παρ' όλα αυτά, να είναι ευφυής και να σκαρφίζεται ανά πάσα ώρα και στιγμή μια ιδέα που όχι μόνο τον βγάζει από τη δύσκολη θέση, αλλά και τον βοηθάει να εκμεταλλεύεται τους γύρω του· να εξασφαλίζει τα υλικά και όποια άλλα οφέλη επιθυμεί. Είναι κυνικός και ανήθικος, δίχως αυτό να γίνεται διακριτό από το περιβάλλον. Άλλωστε η όσμωση των αντιθέτων και οι ακραίες εκφάνσεις στη συμπεριφορά των ηρώων είναι το *ίδιον* του ύφους της πιραντελικής γραφής. Η ευγένεια και η προσήνεια που εκδηλώνει ο Τσετσέ στους άλλους υπενθυμίζει για μια ακόμα φορά το αγαπημένο παιχνίδι του «είναι» και του «φαίνεσθαι» του Pirandello.

Το ψέμα αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του χαρακτήρα του ήρωα. Είναι το μόνο του όπλο για να τα βγάλει πέρα στην άνιση και σκληρή μάχη με την αριστοκρατία, τη νοοτροπία και τα πλούτη της. Ο ίδιος δείχνει να έχει ταπεινές καταβολές, όμως οι δυσκολίες που πέρασε για να φτάσει στο σημείο να ζει άνετα με τα λεφτά των υπολοίπων, τού έδωσαν τη γνώση για την επιβίωση, την επιτηδειότητα για τη χειραγώγηση της συνείδησης και της ύλης των ανθρώπων που μοιάζουν αδύναμοι απέναντί του. Τα παρακάτω λόγια του μαρτυρούν την ισχυρή δύναμη του ψεύδους που έχει εμποτίσει την υπόστασή του:

Τσετσέ: *Τίποτα δεν έχεις καταλάβει ακόμα. Δώσε λίγη προσοχή, αγαπητέ μου. Για να φτάσω στον σκοπό μου γνωρίζω όλες τις πιθανές οδούς... Όλα αυτά είναι ένα παιχνιδάκι για μένα. Αφού όμως φτάσω στο επιθυμητό σημείο, αφού κατακτήσω τον στόχο μου...ε... μετά έρχονται τα δύσκολα... Από κάποιες σκάλες, αφού ανέβει κανείς, ύστερα θα πρέπει να κατέβει κι αυτό είναι το παλούκι... Όποιος ανεβαίνει γεμάτος κατεβαίνει άδειος, όμως όποιος ανεβαίνει άδειος, φίλε μου... Με λίγα λόγια, τα είδα κωλυόμενα. Και προκειμένου να βγω από τη δύσκολη θέση, έκανα μια βλακεία από την οποία πάντα προσπαθώ να προφυλάσσομαι. Ούτε λίγο ούτε πολύ, της πούλησα τρεις συναλλαγματικές έναντι δύο χιλιάδων λιρών τη μία.*

¹⁰. Πράγματι, το πρώτο συνθετικό της λέξης «Καβουσου», δηλαδή το Κα, προέρχεται από το πρώτο συνθετικό της ελληνικής λέξης «Χάος». Βλ. Sarah Zappulla Muscarà, *Pirandello dialettale*, Palumbo, Palermo 1983.

Καθ' όλη τη διάρκεια της εκτύλιξης της πράξης, ο ήρωας πλέκει τα δίχτυα της τεχνικής του *θεάτρου εν θεάτρω* και πλέκεται σε αυτά.¹¹ Ο Pirandello αρέσκεται να βάζει τα πρόσωπα να ενσαρκώνουν ρόλους και να δημιουργούν σχεδόν αβίαστα και φυσικά μια θεατρική πράξη στο εσωτερικό μιας άλλης. Υπό το ίδιο υφολογικό και παιγνιώδες πρίσμα θα γράψει αργότερα το *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, 1921) και το *Stasera si recita a soggetto* (*Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, 1930).

Τα άσχημα λόγια και οι ύβρεις που εξαπολύει ο Τσετσέ για τον αθώο Σκουατρίλια στην Νάντα μαρτυρούν το μέγεθος της προσωπικής του αυτογνωσίας, αλλά και του υποκριτικού του ταλέντου. Λέει χαρακτηριστικά:

Τσετσέ: *Ξέρει να υποδύεται πολύ καλά τον βλάκα! Δεν υπάρχει ρόλος που να μην είναι ικανός να παίζει! Μπορεί να παίζει το ίδιο καλά τον τοκογλύφο, τον ρουφιάνο, τον τύραννο και τον σκλάβο, τον γάιδαρο και το γουρούνι, το δηλητηριώδες φίδι και την ίαινα, την τίγρη και το κουνέλι! Κι εσύ πήγες και τον πίστεψες... Έμπλεξες στα δίχτυα του... Όμως, τώρα, το δικό μου μεδούλι θα ρουφήξει! Ποτέ δεν είχε καταφέρει να πάρει από τα χέρια μου ούτε ένα κομματάκι χαρτί. Προσπαθούσε να πάρει εκδίκηση. Εδώ και πολλά χρόνια μου έστηνε καρτέρι γιατί είχα αρπάξει από τα νύχια του πολύτιμη λεία, κατάλαβες τώρα; Τον είχα ντροπιάσει δημοσίως... Πώς όμως, έμαθε γι' αυτές τις τρεις συναλλαγματικές; Πώς έμαθε ότι εσύ θα ερχόσουν εδώ για να μου τις επιστρέψεις; Πες την αλήθεια: το είπες σε κανέναν;*

Ο ήρωας αποδεικνύεται ένας εξαιρετος ηθοποιός, ένας άριστος γνώστης της τέχνης του θεάτρου, ειδικευμένος στον αυτοσχεδιασμό καθώς πείθει τους πάντες για την ειλικρίνεια και τις αγνές του προθέσεις. Μάλιστα παραδίδει και μαθήματα υποκριτικής στον αθώο Σλουατρίλια. Το κείμενο είναι πλούσιο σε λογοπαίγνια και οι ευφυείς ατάκες διαδέχονται η μία την άλλη. Αφού πρώτα λαμβάνει χώρα ένας ορυμαγδός παρεξηγήσεων, αποδεικνύεται ότι η στρατηγική του πολυμήχανου νεαρού είναι η σωστότερη και ασφαλέστερη οδός για την ευτυχία όλων.

Ο φιλοσοφικός στοχασμός του Pirandello σχετικά με την ύπαρξη του ενός, τη μοναδικότητα της κάθε προσωπικότητας και τη δυνατότητα ή την αδυναμία να συνυπάρξει με τον εαυτό της και τους γύρω, κυριαρχεί στον Τσετσέ. Η δυστοκία της επικοινωνίας του με το κοινωνικό σύνολο τον καθιστά μια κωμική, αλλά συνάμα και τραγική φιγούρα. Γύρω από την ίδια οντολογική ιδέα θα περιστραφεί ο νους του Pirandello δώδεκα χρόνια αργότερα γράφοντας το διήγημα *Uno, nessuno e centomila* (*Ένας ή κανένας κι εκατό χιλιάδες*). Τόσο ο Τσετσέ όσο και ο Βιτάντζελο Μοσκάρντα του *Ένας ή κανένας* κοιτάζονται στον καθρέφτη αγωνιωδώς για την αληθή ανάγνωση του «εγώ», για την ανακάλυψη μιας άγνωστης ή μιας νέας πτυχής του. Το «εγώ» του Τσετσέ και του Βιτάντζελο δεν θα μπορέσει ποτέ να δει πώς το βλέπουν οι άλλοι.

¹¹. Σχετικά με την έννοια βλ. Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris 2014, σσ. 365-371.

Ο κάθε ένας από τους τρεις πρωταγωνιστές του *Τσετσέ* βιώνει την προσωπική του πραγματικότητα, αδυνατώντας να δει εκείνη του διπλανού του. Μια πραγματικότητα που καθώς περνά ο χρόνος παίρνει μια άλλη μορφή, μεταλλάσσεται σε κάτι πιο οικείο και προσιτό. Οι εκατό χιλιάδες του Βιτάντζελο, είναι οι εκατό χιλιάδες προσωποποιήσεις του Τσετσέ, οι εκατό χιλιάδες συμπεριφορές: όλες τους υπαρκτές και αληθινές απέναντι σε άλλους εκατό χιλιάδες ανθρώπους. Στο σύνολο του πιραντελικού έργου βασιλεύει το αμφίσημο αίσθημα της αγάπης και του μίσους, μια υποτίμηση της ανθρωπότητας, μια άρνηση της πραγματικότητας, του παρόντος, του κοινωνικού συστήματος και παράλληλα μια απέλπιδα ανάγκη για την αποκάλυψη και την αποτίναξη του πλασματικού εαυτού.

Λέει πάλι ο Τσετσέ:

Με ξέρουν όλοι, όμως, πες μου, εγώ ποιους αληθινά γνωρίζω; Γελάς έ; Κι όμως, αγαπητέ μου, αν κάτσω να το καλοσκεφτώ, τρελαίνομαι. Για πες μου, δεν είναι ζόδεμα να σκέφτεται κανείς ότι ζει σκορπισμένος ανάμεσα σε εκατό χιλιάδες ανθρώπους; Σε εκατό χιλιάδες που τον γνωρίζουν και που εκείνος δεν γνωρίζει; Που ξέρουν τα πάντα για εκείνον και αυτός δεν ξέρει ούτε καν το όνομά τους; Που πρέπει να τους χαμογελάει και να τους αποκαλεί όλους «αγαπητούς φίλους»;

Είναι άξιο παρατήρησης το γεγονός ότι στην πιραντελική παραγωγή, το ένα έργο – όποιου ύφους και αν είναι: νουβέλα, δοκίμιο, μυθιστόρημα, θεατρικό έργο ή ποίημα – παραπέμπει στο άλλο, γεννάται από το άλλο, προϋποθέτει το άλλο, σαν ένα σύστημα πολυπρισματικών καθρεφτών που κατευθύνει στο άπειρο, στο επέκεινα.

Γεράσιμος Ζώρας

Η ΠΙΡΑΝΤΕΛΙΚΗ ΠΟΛΥΔΙΑΣΠΑΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ

Το 1923, στην εφημερίδα *Εμπρός* δημοσιεύθηκαν δύο άρθρα του Κωστή Παλαμά (1859-1943) που αναφέρονταν στον Pirandello (1867-1936), με κολακευτικά λόγια γι' αυτόν, για τα έργα του και για τον τρόπο που παρουσιάζει τους χαρακτήρες των ηρώων του, κάτω από διαφορετικά πρίσματα. Το πρώτο από τα παλαμικά άρθρα δημοσιεύθηκε στις 6 Μαρτίου 1923¹² και έχει τίτλο «Το πρόβλημα του εγώ». Στην αρχή του κειμένου ο Παλαμάς αναφέρεται στις πρόσφατες τότε θεωρίες ψυχολόγων της εποχής: του Sigmund Freud (1856-1939) και κυρίως του Théodule Ribot (1839-1916), του οποίου διέθετε οκτώ βιβλία, στην προσωπική του βιβλιοθήκη. Μεταξύ αυτών και το *Les maladies de la personnalité*, όπου ο Ribot υποστηρίζει πως η ενότητα του εαυτού μας είναι η σύνδεση, η συναρμολόγηση, σε μια χρονική στιγμή, ενός αριθμού καταστάσεων καθαρής ή λιγότερο καθαρής συνείδησης, η οποία υπόκειται σε παράγοντες εξαρτώμενους από κάθε οργανισμό.¹³ Γράφει συγκεκριμένα ο Παλαμάς: «Κατά τον πατέρα της φυσιολογικής Σχολής εν Γαλλία, κατά τον Θεόδωρον Ριμπώ, το εγώ των λογικευμένων ψυχολόγων της παλαιάς σχολής, το οποίον διακρίνει ενότης, ταυτότης, αλληλουχία, είνε η αφηρημένη ιδέα της προσωπικότητος, δεν είνε η προσωπικότης η πραγματική». Ακολούθως, στο κυρίως μέρος του άρθρου, ο Παλαμάς παρουσιάζει τον Pirandello στο ελληνικό κοινό και τονίζει τον τρόπο με τον οποίο πλάθει τους ήρωές του, προσδίδοντάς τους πολλαπλές ταυτότητες χαρακτήρα: «Και ιδού εἰς Ἰταλός απλούς διηγηματογράφος και δραματικός συγγραφεύς, ο εκ Σικελίας Λουῖγκι Πιραντέλλο, όχι τυχαίος, καθώς φαίνεται, θαυμάσιος, όχι σπανίως, εκμεταλλευτής της φυσιολογικής δόξης περί του πολυσυνθέτου της υποκειμενικότητος, περί της πολλαπλότητος του εγώ. Και δια τον Πιραντέλλο το ανθρώπινον πρόσωπον δεν είνε το ομογενές, πλήρες, συναφές, συνεχές· το πρόσωπον τούτο, καθώς μάς παρεδίδετο μέχρι τούδε, ως κάτι τι πάγιον, είνε μύθος· είνε λέξις απλή, μη ανταποκρινομένη εις τα πράγματα. Μας κοροϊδεύουν τα λόγια. Τα πράγματα μάς λέγουν ότι η πραγματικότης εκάστου δεν είνε μία. Την αποτελούν διάφορα συμπλέγματα γεγονότων· είνε το σύνολον διαφορετικῶν στοιχείων, τα οποία ενεργούν δια λογαριασμόν των, και μας σύρουν ασυνειδήτως. Η αλήθεια αυτή μάς διαφεύγει κατά τας καθημερινάς λεπτομερείας του βίου, αλλ' εμφανίζεται εις τας κρισίμους στιγμάς της υπάρξεως, συχνότατα δε υπό την επήρειαν

¹². Βλ. σχετικά Alkistis Proiou – Angela Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, [Testi e studi bizantino-neoellenici, X], Dipartimento di Filologia greca e latina, Sezione bizantino-neoellenica, Università di Roma “La Sapienza”, Roma 1998, σ. 3.

¹³. Théodule Ribot, *Les maladies de la personnalité*, Librairie Félix Alcan, Paris⁶, 1919, σσ. 171-172: «L'unité du moi, au sens psychologique, c'est donc la cohésion, pendant un temps donné, d'un certain nombre d'états de conscience clairs, accompagnés d'autres moins clairs et d'une foule d'états physiologiques qui, sans être accompagnés de conscience, comme leurs congénères, agissent autant qu'eux et plus qu'eux. Unité veut dire coordination. Le dernier mot de tout ceci, c'est que le consensus de la conscience étant subordonné au consensus de l'organisme, le problème de l'unité du moi est, sous sa forme ultime, un problème biologique».

ωρισμένων ασθενειών. Διότι η ασθένεια είναι αντιδραστικόν, το οποίον διαλύει την ισορροπίαν του ανθρωπίνου κράματος, και μας αποκαλύπτει πράγματα που δεν τα υποπτευόμεθα. Η αντίληψις αύτη της ζωής διαφαίνεται δι' όλων των διηγημάτων του Πιραντέλλο και αποτελεί την πρωτοτυπίαν των και το θέλγητρόν των».

Στη συνέχεια κάνει λόγο για το μυθιστόρημα *Il fu Mattia Pascal*,¹⁴ στηριζόμενος σε άρθρο του Louis Gillet (1876-1943). Ο γάλλος λόγιος συσχετίζει τις απόψεις του Pirandello με τη θεωρία του Ribot και των φυσιολόγων, τονίζοντας ότι εσφαλμένα νομίζουμε πως ο άνθρωπος είναι κάτι το ομογενές και συμπαγές, γιατί η προσωπικότητα δεν είναι μία, αλλά απαρτίζεται από διάφορα στοιχεία, και έχει διάφορες πτυχές που μας διαφεύγουν, μέσα στην καθημερινότητα. Ωστόσο, όταν κάποιος έξαφνα βιώσει δυσχερείς και νοσηρές καταστάσεις, που δημιουργούν κρίση της ψυχικής του ισορροπίας, τότε συνειδητοποιεί άγνωστες πτυχές του εαυτού του που τις αγνοούσε έως τότε¹⁵. Επιπρόσθετα ο Gillet επισημαίνει πως στα πιραντελλικά έργα τονίζεται η αντίθεση ανάμεσα στην πραγματική πολυσύνθετη υπόσταση της ψυχής και στην επιφανειακή εικόνα που εσφαλμένα της αποδίδουμε, θεωρώντας την άκριτα ενιαία και αμετάβλητη.¹⁶ Ακολουθώντας εστιάζει την προσοχή του στο μυθιστόρημα, το *Il fu Mattia Pascal*, θεωρώντας το ως την πεμπτουσία του πιραντελικού στοχασμού.¹⁷

Ο Παλαμάς βασίζεται στα παραπάνω χωρία του άρθρου του Gillet και τονίζει: «Το τελευταίον βιβλίον του Πιραντέλλο, *Ο μακαρίτης Ματθαίος Πασχάλ*, καθώς μάς ομιλεί περί αυτού εις χαρακτηριστικόν άρθρον περί του συγγραφέως του, πολυμαθής κριτικός, ο Λουδοβίκος Ζιλλέ, είνε μυθιστόρημα αλλόκοτον, κακοσύνθετον,

¹⁴. Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, I, Mondadori, Milano 1973.

¹⁵. Louis Gillet, «Un humoriste sicilien, Luigi Pirandello», *Revue des deux mondes*, Janvier 1923, Deuxième quinzaine, σσ. 445-446: «Nous nous figurons en effet que la personne humaine est quelque chose d'homogène, un tout complet et cohérent. La psychologie traditionnelle, avec ses termes consacrés d'âme, de caractère, non moins que les besoins pratiques de la vie, nous en font une nécessité. Pour M. Pirandello, comme pour une certaine école de psychologues modernes, cette fixité est un mythe, une pure création du langage. Nous sommes dupes des mots. La réalité est toute autre. La réalité, c'est que la personne n'est pas une; elle est constituée par différents groupes de faits, par une somme d'éléments divers, qui agissent pour leur compte, et nous mènent à notre insu. Ces vérités nous échappent dans le train ordinaire de l'existence; elles éclatent en cas de crise, et particulièrement sous l'influence de certaines maladies. La maladie est un réactif qui dissout l'équilibre du composé humain, précipite certaines parties de la conscience, en fait affleurer d'autres, souvent inconnues à nous-mêmes».

¹⁶. Ο.π., σ. 448: «On prend là sur le vif le principe de l'humour de M. Pirandello: c'est une conception particulière de la réalité psychologique, essentiellement fluide, ondoyante, mouvante, et le contraste de cette chose impalpable, avec les fantômes grossiers que nous avons le tort d'appeler la réalité. Cette distinction de deux réalités, l'une populaire, triviale, et toute illusion, l'autre subtile, intime, variable, et pourtant seule réelle, se retrouve partout dans son œuvre et en forme l'armature et comme le ressort».

¹⁷. Ο.π., σ. 450: «Ce livre singulier, captivant, irritant, mal fait, tout en digressions, contient pourtant la clef de l'art de M. Pirandello. On y rencontre, en vrac, ses idées essentielles: l'idée que l'âme est faite d'une succession de personnages, que chacune de ses figures où elle tente de se fixer, est en partie une construction de notre volonté, en partie de la collaboration et de la foi d'autrui; qu'aucune de ses figures, ni aucune de nos actions, n'épuise le contenu de notre personnalité et n'a le droit de nous représenter tout entiers».

ενοχλητικών, κουραστικών, εν τούτοις επιβαλλόμενον. Μάς δίδει το κλειδί της τέχνης του. Κατ' αυτήν, η ψυχή αποτελείται από σειράν προσώπων. Έκαστον των προσώπων τούτων εις τα οποία η ψυχή τείνει να προσηλωθή, είνε μέρος μεν, δημιούργημα της θελήσεώς μας, μέρος δε, γέννημα της συνεργασίας και της πίστεως των άλλων. Καμμία εκ των εικόνων τούτων και καμμία εκ των πράξεων ημών δεν εξαντλεί το περιεχόμενον της προσωπικότητός μας και δεν έχει το δικαίωμα να μάς αντιπροσωπεύη εξ ολοκλήρου. [...] Κανείς ποτέ δεν είνε αποκλειστικώς καλός, κακός, ενάρετος, εγκληματίας, μονοκόμματος τέλος πάντων. [...] Την κωμικοτραγικήν ταύτην ειρωνείαν της ζωής αναπτύσσει εις τα διηγήματα και τα δράματά του ο Λουΐγκι Πιραντέλλο».

Το δεύτερο άρθρο του Παλαμά, με τίτλο «Πιραντέλλο», δημοσιεύθηκε στις 16 Αυγούστου 1923.¹⁸ Εδώ γίνεται εκτενέστερος και ενδελεχέστερος λόγος για τον συγγραφέα και τη δραματουργία του: «η υποκειμενικότης δεν είνε τι καθαρώς εξηκριβωμένον, ενιαίον, ευχαρακτήριστον, αλλ' είνε κάτι προβληματικόν, διακυμαινόμενον, αλλοπρόσαλλον, τρελή εχεφροσύνη, εχέφρων τρέλα και ομού κάτι που ενθυμίζει την ταυτότητα των αντιθέτων, καθώς θα έλεγεν ο Έγγελος, ή, αν αγαπάτε, τας αντιθέσεις των ταυτοτήτων. Κατά την λογικήν ταύτην τίποτε περισσότερον αχαρακτήριστον ενός χαρακτήρος. Τα δράματα του Πιραντέλλο σκηνοθετούν και παριστάνουν προβλήματα, δια των οποίων δεικνύονται νέαι απόψεις της ανθρωπίνης ζωής. Το είνε και το φαίνεσθαι. Τα ανυπολόγιστα επακόλουθα του φαινομενικού ανθρώπου επί του ανθρώπου του πραγματικού, και ακόμη του κατ' επίφασιν ανθρώπου επί του ίδιου του εαυτού». Το πώς εννοεί ο Παλαμάς το είναι και το φαίνεσθαι και την απόσταση που τα χωρίζει, θα τ' αντιληφθούμε καλύτερα, αν αναλογισθούμε τον εξάισιο τρόπο με τον οποίο ο Oscar Wilde κρύβει τον αρρωστημένο εσώτερο ψυχισμό του *Dorian Gray* κάτω από την θεσπέσια μορφή του. Και μόνον στο πορτραίτο του αντικατοπτρίζεται επακριβώς ο εσωτερικός κόσμος του ήρωα.

Αντίστοιχες είναι οι επισημάνσεις που έκανε ο Κάρολος Κουν, στο πρόγραμμα της παράστασης του *Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, που ανέβασε το 1968: «Ο άνθρωπος, το άτομο, δεν είναι μονάς αρτία. Δεν είναι μια τελειωμένη και καθηλωμένη οντότης. Η πολλαπλότης караδοκεί πίσω από την πρόσοψη του ενιαίου και του μοναδικού. “Ο καθένας μας, γράφει [ο Πιραντέλλο], πιστεύει πως ο εαυτός του είν' ένας, αλλά τούτο αποτελεί λαθεμένη προεξόφληση. Ο καθένας μας είναι τόσοι πολλοί, τόσοι πολλοί, όσες είναι και οι δυνατότητες του είναι που κλείνουμε μέσα μας... Οι ίδιοι εμείς δεν γνωρίζουμε παρά ένα μονάχα μέρος του εαυτού μας, και ίσως το πιο ασήμαντο...”. Ο Πιραντέλλο είναι ίσως ο συγγραφέας που έχει προβάλλει με την πιο γοητευτική πειστικότητα (...) την αυταπάτη της ζωής και, συγχρόνως την ανέλπιδη προσπάθεια του ανθρώπου να δημιουργήσει για τον εαυτό του και για τους άλλους μια καθησυχαστική βεβαιότητα ιδεώδους και πίστεως. Για τον Πιραντέλλο δεν μπορεί να υπάρξει αλήθεια οικοδομητική, μια που η αλήθεια ποικίλλει ανάλογα με τον καθένα μας που την εκφράζει και την πραγματώνει στη ζωή

¹⁸. Βλ. σχετικά, Alkistis Proiou – Angela Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, ό.π., σ. 4.

του. Και ο καθένας μας δεν έχει μια και μόνη σταθερή αλήθεια, γιατί το κάθε άτομο πλάθει την αλήθειά του ανάλογα με τις συνθήκες που του επιβάλλονται και τον αλλάζουν, συχνά χωρίς να έχει ούτε και ο ίδιος συνείδηση αυτής της αλλαγής... Έτσι ο κάθε άνθρωπος φορεί μια μάσκα, τη μάσκα που μ' αυτήν είναι γνωστός στους άλλους ή που οι άλλοι του επιβάλλουν, και σύμφωνα με την οποία ρυθμίζει και ο ίδιος την εξωτερική αγωγή του».¹⁹

Με όσα αναφέραμε μέχρι στιγμής, παρατηρούμε ότι, σύμφωνα με τον Pirandello, ο ψυχισμός του ατόμου μεταβάλλεται ένεκα διαφόρων εσωτερικών ή εξωτερικών παραγόντων, ηθελημένα ή ασυνείδητα. Όταν κάποιος βρεθεί σε αντίξοες συνθήκες, αρρώστιες, καταστροφές κλπ, το εγώ του εμφανίζεται διαφορετικό. Το ίδιο ωστόσο συμβαίνει και σε ομαλές συνθήκες, ανάλογα με τον ποιον έχει απέναντί του ο καθένας, σε συγκεκριμένες στιγμές. Διαφορετικά φέρεται μπροστά στους γονείς του, στους φίλους του, στους συνεργάτες του και ούτω καθεξής. Λέει συγκεκριμένα ο πρωταγωνιστής Cecè στο ομώνυμο έργο: «Με ξέρουν όλοι, όμως πες μου, εγώ ποιους αληθινά γνωρίζω; Γελάς, ε; Κι όμως, αγαπητέ μου, αν κάτσω να το καλοσκεφτώ, τρελαίνομαι. Για πες μου, δεν είναι ξόδεμα να σκέφτεται κανείς ότι ζει σκορπισμένος ανάμεσα σε εκατό χιλιάδες ανθρώπους; Σε εκατό χιλιάδες που τον γνωρίζουν και που εκείνος δεν γνωρίζει; [...] Δέχομαι ότι ακόμα κι εμείς δεν είμαστε πάντοτε οι ίδιοι άνθρωποι! Η συμπεριφορά μας αλλάζει ανάλογα με τη διάθεσή μας, με τις καταστάσεις, με τις σχέσεις, με τον έναν ή τον άλλον παράγοντα. Τη μια είμαστε χαρούμενοι και την άλλη λυπημένοι, τη μια σοβαροί και την άλλη αστείοι... Και εκείνοι ξαφνικά σε πλησιάζουν και σε φωνάζουν: “Τσετσέ”. Και άντε τώρα να θυμηθείς πώς πρέπει να συμπεριφερθείς στον έναν και τον άλλον, αν σε γνώρισαν σε καλή διάθεση ή σε κακή. Βλέπεις, κάποιοι μένουν με το στόμα ανοιχτό... Δεν μπορώ ούτε καν να πω: “Αχ, συγνώμη, αγαπητέ μου! Κάνε πως δεν άκουσες! Για σένα έπρεπε να είμαι ένας άλλος”. Όμως ποιος άλλος; Πώς μπορώ να το ξέρω, εγώ που ζω σκορπισμένος μέσα σε εκατό χιλιάδες ανθρώπους;».²⁰ Παρόμοιοι είναι βέβαια και οι συλλογισμοί του πρωταγωνιστή Vitangelo Moscarda στο μυθιστόρημα *Uno, nessuno e centomila* (1926).

Ας δούμε όμως και μια ακραία περίπτωση, στο *Così è se vi pare*. Σε αυτό το θεατρικό έργο ο πρωταγωνιστής Ponza αναφέρει πως η πρώτη γυναίκα του έχει πεθάνει και η πεθερά του, η κυρία Frola, ημίτρελη από τον πόνο της, όταν είδε τη δεύτερη σύζυγό του, νόμισε και εξακολουθεί να νομίζει πως είναι η κόρη της: «Νόμισε πως ξανάβλεπε την κόρη της, κι άρχισε να γελάει, να τρέμει σύγκορμη... Κι ευθύς γλύτωσε απ' τη μαύρη της απελπισία για να πέσει σε τούτη την καινούργια τρέλα». Αντιθέτως, από την πλευρά της, η κυρία Frola, αναφέρει πως εσφαλμένα ο γαμπρός της θεωρεί νεκρή την κόρη της. Λέει ότι επειδή ήταν βίαιος απέναντί της, την πήραν από το σπίτι, και του σάλεψαν τα μυαλά. Έκτοτε την νομίζει για νεκρή και θεωρεί ότι η γυναίκα που έχει στο πλευρό του είναι δεύτερη σύζυγος, ενώ είναι η

¹⁹. Λουίτζι Πιραντέλο, *Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, Μετάφραση-Σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, Θέατρο Τέχνης Κάρολου Κουν, Αθήνα 1968, σ. 11.

²⁰. Λουίτζι Πιραντέλο, *Το πανηγύρι της πίστης, Στην έξοδο, Το χρέος του Γιατρού, Τσετσέ*, Μετάφραση-Εισαγωγή Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σσ. 99-100.

κόρη της: «όταν η κόρη μου (...) ξαναγύρισε κοντά του, δεν θέλησε να την αναγνωρίσει (...) Για να τον κάνουμε να την ξαναπάρει, αναγκασθήκαμε, με τη συνηγορία μερικών φίλων, να σκηνοθετήσουμε ένα δεύτερο γάμο [μαζί της]». ²¹ Την αποκάλυψη της ταυτότητάς της θα την κάνει η ίδια η κυρία Ronza, στο τέλος του έργου, όταν οι ηθοποιοί την ρωτούν ποια τελικά από τις δύο είναι. Τότε, στη μόνη στιγμή που εμφανίζεται επί σκηνής, θα κλείσει με καταλυτικό τρόπο το έργο, συνοψίζοντας επιγραμματικά την πεμπτουσία της πιραντελλικής σκέψης: «Per me, io sono colei che mi si crede».

Αντίστοιχα, ακαθόριστη ύπαρξη εμφανίζεται η πρωταγωνίστρια L'ignota (η Άγνωστη), στο έργο *Come tu mi vuoi*. Αυτή, αν και βρίσκεται συνεχώς επί σκηνής, σε αντίθεση με την κυρία Ronza, πάλι δεν διευκρινίζει την υπόστασή της, αφήνοντας στους άλλους να επιλέξουν την ταυτότητά της: «Εκείνο που θέλω είναι να φύγω από μένα την ίδια. Να μη θυμάμαι τίποτα, τίποτα, ν' "αδειάσω" απ' όλη μου τη ζωή – να μην είμαι παρά ένα σώμα... Λέτε πως αυτό το σώμα είναι δικό της; Πως της μοιάζει; Εγώ δε νιώθω πια τον εαυτό μου. Δεν τότε θέλω πια, δεν ξέρω πια τίποτα και δεν με ξέρω πια. Η καρδιά μου χτυπάει και δεν το καταλαβαίνω, ανασαίνω και δεν το καταλαβαίνω, δεν καταλαβαίνω πια ότι ζω. Είμαι ένα σώμα χωρίς όνομα, που περιμένει κάποιον να το πάρει!... Ε, λοιπόν, αν αυτός θέλει να με "ξαναπλάσει", να δώσει ψυχή σ' αυτό το σώμα που ανήκει στην Ίζα του – ας το πάρει, ας το πάρει, κι ας το γεμίσει με τις δικές του αναμνήσεις... τις δικές του... Μια ζωή καινούργια... όμορφη... άλλη». ²²

15

Ακόμη και ο Filosofo, ο πεθαμένος δηλαδή Φιλόσοφος πρωταγωνιστής του έργου *All'uscita*, τονίζει μεταξύ άλλων: «Η εμφάνιση που μας έδιναν οι άλλοι βρίσκεται θαμμένη εκεί, στον τάφο, ενώ η εμφάνιση που επιθυμούμε να έχουμε εμείς για τον εαυτό μας είναι εδώ». ²³ Επομένως, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, κάποιος θα μπορούσε να γίνει κύριος του εαυτού του μόνον μετά θάνατον, όταν δεν θα αλλάζει πλέον η ταυτότητά του, ανάλογα με τους εκάστοτε ανθρώπους που έχει απέναντί του. Κι όμως κι αυτή η, έστω μεταθανάτια, ταυτότητα εξαρτάται –όπως θα δούμε– και πάλι από τους άλλους, στη μνήμη των οποίων οι πεθαμένοι παίρνουν σάρκα και οστά, κατά το δοκούν. Έτσι στο διήγημα «La camera in attesa», ο εξαφανισμένος στο μέτωπο της Λιβύης στρατιώτης Cesare Mocchi, εξακολουθεί να ζει, αν και πεθαμένος, στη συνείδηση της μητέρας του και των τριών ανύπαντρων αδελφών του που ήθελαν να πιστεύουν ότι ήταν ακόμη ζωντανός, για να έχουν ένα νόημα στη ζωή τους και ένα καθήκον: να του συγυρίζουν καθημερινά το δωμάτιό του. Ο αφηγητής που εκφράζει τις σκέψεις του συγγραφέα, φθάνει στην ακραία διαπίστωση πως η πραγματικότητα ενός πράγματος εξαρτάται από την πραγματικότητα που ο καθένας από εμάς αποδίδει σε αυτό, ακόμη και αν πρόκειται για την ύπαρξη ή μη ενός

²¹. Λουίτζι Πιραντέλο, *Θεατρικά έργα. Έτσι είναι (αν έτσι νομίζετε)*, Μετάφραση Μ. Πλωρίτη, *Η Ηδονή της τιμότητας, Ερρίκος Δ', Ο άνθρωπος με το λουλουδι στο στόμα*, Εκδόσεις Γκόννη, Αθήνα, σσ. 41 και 47.

²². Λουίτζι Πιραντέλο, *Όπως με θέλεις, Ένας Ηλίθιος*, Απόδοση Μάριος Πλωρίτης, Εκδόσεις Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1995, σ. 33.

²³. Λουίτζι Πιραντέλο, *Το πανηγύρι της πίστης, Στην έξοδο, Το χρέος του Γιατρού, Τσετσέ*, ό.π., σ. 63.

ανθρώπου: «Voi lo sapete bene, ora, che la realtà non dipende dall'esserci o dal non esserci d'un corpo. Può esserci il corpo, ed esser morto per la realtà che voi gli davate. Quel che fa la vita, dunque, è la realtà che voi le date». Το ίδιο θέμα ο Pirandello το πραγματεύεται αναλυτικότερα, και στη θεατρική μετάπλαση του διηγήματος, δηλαδή στο δράμα του *La vita che ti diedi*. Εδώ η μητέρα Donn' Anna Luna εξακολουθεί να εθελοτυφλεί και θεωρεί ότι ο γιος της είναι ζωντανός, και μάλιστα όπως ήταν επτά χρόνια νωρίτερα, πριν φύγει μακριά της. Στις περιπτώσεις μάλιστα αυτές οι ζωντανοί έχουν την ευχέρεια να πλάθουν με τη φαντασία τους, όπως θέλουν τους νεκρούς, που γι' αυτούς εξακολουθούν να ζουν, χωρίς να δίνεται η δυνατότητα στους πεθαμένους να αντιτάξουν έναν άλλο αυθεντικότερο εαυτό. Χαρακτηριστικά είναι όσα λέει η Donn' Anna Luna (θυμίζοντάς μας τα λόγια του αφηγητή στο «La camera in attesa»): «Ma sì che egli è vivo per me, vivo di tutta la vita che io gli ho sempre data: la mia, la mia; non la sua che io non so! Se l'era vissuta lui, la sua, lontano da me, senza che io ne sapessi più nulla. E come per sette anni gliel'ho data senza che lui ci fosse più, non posso forse seguitare a dargliela ancora, allo stesso modo? Che è morto di lui, che non fosse già morto per me? Mi sono accorta bene che la vita non dipende da un corpo che ci sia o non ci sia davanti agli occhi. Può esserci un corpo, starci davanti agli occhi, ed esser morto per quella vita che noi gli davamo».²⁴

Αλλά μήπως κι ο εαυτός που ο καθένας προβάλλει προς τα έξω είναι ο αυθεντικός; Εδώ ο Pirandello έχει να μας αντιτάξει τον Ερρίκο IV. Αρκεί να θυμηθούμε τον διπλό θεατρικό ρόλο του και τα δηλωτικά λόγια του: «Κι εγώ εκείνη την παρέλαση μεταμφιεσμένων την έκανα μια διαρκή πραγματικότητα, την πραγματικότητα της αληθινής τρέλας: εδώ μέσα, με όλους μασκαρεμένους, με αίθουσα θρόνου, με τέσσερις μυστικοσυμβούλους».²⁵ Και δεν χρειάζεται κανείς να υποδύεται τον τρελό και τον αυτοκράτορα για να μπερδέψει τους άλλους. Υπάρχουν και πιο απλές, θα λέγαμε, περιπτώσεις, όπως εκείνη του Mattia Pascal, του κατά κόσμον πεθαμένου, αλλά ζωντανού κάτω από το νέο προσωπείο που του το χάρισαν τα κέρδη του τζόγου και ο θάνατος ενός αγνώστου στο χωριό του. Το πιραντελικό προσωπείο τόσο θα μαγέψει και τον Σεφέρη που θα χρησιμοποιήσει το ψευδώνυμο Μαθιός Πασχάλης στο *Ημερολόγιο Καταστρώματος Α'* και στο *Τετράδιο Γυμνασμάτων*. Ας θυμηθούμε τα όσα συλλογιζόταν ο Mattia Pascal, όταν θέλησε να ξεκινήσει εκ νέου τη ζωή του, έχοντας κερδίσει αμύθητα ποσά και έχοντας την τύχη να τον θεωρούν οι συγχωριανοί του νεκρό. Τότε αποφάσισε να αλλάξει το όνομά του σε Adriano Meis, και συνακόλουθα έπρεπε να σκαρφιστεί ένα παρελθόν που να του ταιριάζει: «Κόβοντας ολότελα κάθε δεσμό με την προηγούμενη ύπαρξή μου, και παίρνοντας την απόφαση να ξαναρχίσω από το σημείο εκείνο μια νέα ζωή, ένοιωθα να με κυριεύει και να με ξαλαφρώνει κάτι σαν παιδική δροσερή χαρά. Αισθανόμουν ξανανοιωμένη κι ολοκάθαρη τη συνείδησή μου, το πνεύμα μου άγρυπνο κ' έτοιμο να ωφεληθεί από το καθετί, για να δημιουργήσω το νέο μου εγώ». Και συνέχιζε τις σκέψεις του: «Έπειτα, όχι τόσο για να διασκεδάσω, όσο για να δώσω μια κάποια υπόσταση στην κούφια νέα

²⁴. Luigi Pirandello, *La vita che ti diedi*, στον τόμο *Maschere nude*, Edizione integrale, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Newton, Roma 2001, σ. 229.

²⁵. Λουίτζι Πιραντέλο, *Ερρίκος ο Δ'*, μετάφραση Ερρίκος Μπελιές, Ηριδανός, Αθήνα 2006, σ. 115.

μου ζωή, άρχισα να σκέφτομαι τον Αδριανό Μέης, να φαντάζομαι κάποιον γι' αυτόν παρελθόν, να ρωτώ τον εαυτό μου ποιος ήταν ο πατέρας μου, πού γεννήθηκα κλπ. – προσπαθώντας να τα δω όλα θετικά και να τα καθαρίσω καλά, ώς τις ελάχιστες λεπτομέρειές τους».²⁶

Καιρός όμως και για μας να εξετάσουμε τον συγγραφέα κάτω από το δικό μας πρίσμα. Καιρός να δούμε και τη δική του πολυδιάσπαση, αυτή που του ενέπνευσε τα πολυδιασπασμένα δραματικά πρόσωπα. Ορθά ο Αντρέα Καμιλέρι παρατηρεί ότι το μυθιστόρημα αυτό: «δεν ήταν φανταστικό έργο αλλά (...) ένα είδος πιθανής λύσης για την τρομακτική κατάσταση στην οποία η μοίρα είχε υποχρεώσει το συγγραφέα να βρεθεί»²⁷. Και βέβαια δεν ήταν μόνον ο Mattia Pascal, αλλά πληθώρα λογοτεχνικών και θεατρικών προσώπων που έλκουν την καταγωγή τους όχι από τη φαντασία του Pirandello αλλά από την ίδια την υπόστασή του, τα βιώματά του, την αλλοπρόσαλλη πορεία της ζωής του, με οικονομικές συμφορές που τον οδήγησαν σχεδόν στην πτώχευση, με συγκρούσεις που τον οδήγησαν στη Γερμανία, με συμβίωση με μια παρανοϊκή σύζυγο που θα μπορούσε να τον οδηγήσει και αυτόν σε θεραπευτήριο. Βέβαια, η μαγιά προϋπήρχε. Η τάση της φυγής από το στενό συγγενικό περιβάλλον και η αναζήτηση ενός άλλου εαυτού εκδηλώνεται ήδη μέσα από μύχιες εκμυστηρεύσεις του δεκαοκτάχρονου Pirandello. Διακατεχόμενος ήδη από τότε από μια πρώιμη επιθυμία φυγής,²⁸ όπως ο κατοπινός ήρωάς του Mattia Pascal, έγραφε από το Porto Empedocle, τον Αύγουστο του 1886,²⁹ στον φίλο του Giuseppe Schirò: «Vorrei viaggiare, scordar famiglia e tutto, rompere le catene che mi inchiodano e correre il mondo spensieratamente, avido solo di gioventù». Και αφού ο δεκαοκτάχρονος έφυγε μακριά από τη γενέθλια γη του και πήγε στη Ρώμη και στη Βόννη, και αφού στη συνέχεια νυμφεύθηκε και έχασε την περιουσία του, σαραντατριάχρονος πλέον, το 1910, απευθύνεται στον ίδιο τον εαυτό του που φαντάζεται ότι τον αντικρίζει από μακριά στον εξώστη του πατρικού σπιτιού:

*O tu che stavi lì quasi ogni sera
curvo su la ringhiera
di quel terrazzo, guarda qui, su questo
balconcino modesto
della casa vicina, e ascolta il suono
della mia voce. Non la riconosci?
Io son qua. Chi sono?*

²⁶. Λουίτζι Πιραντέλο, *Ο μακαρίτης Ματτίας Πασκάλ. Μυθιστόρημα*, Μετάφραση Γεράσιμος Σπαταλάς, Εκδόσεις Κ. Μ., Αθήνα 1953, σς. 92 και 94.

²⁷. Αντρέα Καμιλέρι, *Λουίτζι Πιραντέλο*, Μετάφραση Γιώργος Κασαπίδης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, σ. 172.

²⁸. Linda Attrovi, *Il tema del viaggio reale e mentale nelle Novelle per un anno di Luigi Pirandello. Tesi di Laurea*, Relatore Prof.ssa Ilaria Crotti, Corso di Laurea Magostrale in Filologia e Letteratura Italiana, Università Ca' Foscari, Venezia 2011-2012.

²⁹. Luigi Pirandello, "Amicizia mia". *Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò (1886-1887)*, a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, Istituto di Studi pirandelliani, Quaderni 9, Bulzoni Editore, Roma 1994, σσ. 56-61.

*Son questa mia tristezza, ancora in piedi,
e affaticata e rotta i sogni tuoi?
e tu, caro ragazzo, tu che vuoi?
tu che guardi costà la luna e il porto,
un'ombra sei, sei morto,
sei forse un cencio appeso
all'antica ringhiera del terrazzo,
e di te morto in me ben sento il peso.*³⁰

18

Θυμόμαστε έτσι τα λόγια του Alfred de Musset, στην *Εξομολόγηση ενός τέκνου του αιώνα*, με αφορμή την αναπόληση της καθαρής συνείδησης του εαυτού του ως παιδιού, καθώς αντίκριζε μέσα στον καθρέφτη την αντανάκλαση του ειδώλου του: «Το ίδιο μου το πρόσωπο, που έβλεπα μες στον καθρέφτη, με κοίταζε έκπληκτο. Ποιο ήταν λοιπόν εκείνο το πλάσμα που μου εμφανιζόταν με τα χαρακτηριστικά μου; [...] Ήταν αυτός που η μητέρα μου φώναζε Οκτάβ; Ήταν αυτός που κάποτε, στα δεκαπέντε μου, μέσα στα δάση και στα λιβάδια, είχα δει μέσα στις καθάριες πηγές που πάνω τους έσκυβα με καρδιά τόσο άσπιλη όσο το κρύσταλλο των νερών τους;».³¹ Ήταν βέβαια ένας άλλος εαυτός που ανήκε στο παρελθόν και εδραζόταν στις παιδικές αναμνήσεις του, στα όνειρά του, άσπιλος και αμόλυντος. Ένας εαυτός που έχει πλέον ταφεί στα βάθη της ψυχής. Έτσι και το παιδί Pirandello, έχει πια πεθάνει, μαζί με τα νεανικά του όνειρα, όπως ακριβώς κι η Silvia για τον Leopardi, συνεπαίροντας μαζί της και τις ελπίδες τους για το μέλλον. Ωστόσο, αυτός ο μικρός Pirandello επρόκειτο να στοιχειώνει για μια ολόκληρη ζωή το έργο του ώριμου συγγραφέα, αναγκάζοντάς τον να καλπάζει πίσω από τα φευγαλέα και άπιστα όνειρά του σαν τον Ερρίκο IV. Αυτά τα όνειρα, που μέσα τους καθρεφτίζεται ο ίδιος ο εαυτός, σε άλλη διάσταση, αλλά και με άλλες διαστάσεις, ίσως πιο αληθινές από τη συμβατική, χάρισαν στο πιραντελλικό έργο την πολυπρισματική του υφή, αναγκάζοντας τον αναγνώστη-θεατή να το προσεγγίζει αναπόφευκτα με ερμηνευτική πολλαπλότητα, προς αναζήτηση ενός άλλου εαυτού.

³⁰. Luigi Pirandello, *Tutte le poesie*, Introduzione di Francesco Nicolosi, Note di Manlio Lo Vecchio-Musti, Cronologia di Simona Costa, Arnoldo Mondadori Editore, Oscar Mondadori, Milano 1982, σσ. 418-419.

³¹. Alfred de Musset, *Η εξομολόγηση ενός τέκνου του αιώνα*, Μετάφραση Βασίλης Πουλάκος, Printa, Αθήνα 2015, σσ. 266-267.

Βασίλης Οικονόμου

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΜΙΜΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΣΕΤΣΕ ΤΟΥ LUIGI PIRANDELLO

Η ανίχνευση και η εύρεση χαρακτηριστικών στοιχείων του αρχαίου Μίμου, αυτού του ιδιαίτερου δραματικού είδους σε ένα πιραντελικό θεατρικό έργο των αρχών του εικοστού αιώνα αποτελεί ένα δύσκολο για την επιστημονική έρευνα εγχείρημα. Η ιδιαίτερη δυσκολία εντοπίζεται στην άμεση αναγνώριση και λειτουργική τους χρήση στο νεότερο έργο παρακάμπτοντας την εξελικτική τους πορεία στους αιώνες που μεσολαβούν. Ωστόσο, η εμφανής χρήση και η γόνιμη αξιοποίησή τους στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο από τον σπουδαίο ιταλό δραματουργό είναι οι λόγοι που με ώθησαν στη συγγραφή αυτού του άρθρου.

Ο θεατρικός όρος Μίμος, ο οποίος περιελάμβανε τόσο το συγκεκριμένο είδος κωμωδίας όσο και τον ηθοποιό (μίμο), που λάμβανε μέρος σε αυτού του είδους το δρώμενο, εμφανίστηκε στη ρωμαϊκή καλλιτεχνική ζωή το αργότερο τον 3^ο αι. π. Χ. μαζί με Έλληνες αλλά και ελληνόφωνους καλλιτέχνες που έτερπαν τα λαϊκά στρώματα της Ιταλίας. Το 212 π.Χ. πιθανότατα πρέπει να παραστάθηκε για πρώτη φορά στο ρωμαϊκό κοινό Μίμος, καθώς η χρονιά αυτή συνδέεται με τον μιμογράφο Γάιο Πομπώνιο.³² Κατά τον 1^ο αιώνα π.Χ., ο Πομπώνιος και ο Νόβιος πρόσθεσαν ορισμένα λογοτεχνικά στοιχεία στην *ατελλανή φάρσα*, ενώ μια γενιά αργότερα ο Πομπιλίος Σύρος και ο Δέκιμος Λαβέριος απομόνωσαν τον Μίμο από την *ατελλανή φάρσα* και συνέθεσαν αυτοτελείς κωμωδίες.³³ Ο ρωμαϊκός Μίμος άκμασε τα χρόνια του Ιουλίου Καίσαρα με κυριότερους εκπροσώπους τους δύο αυτούς συγγραφείς. Η πρώτη γενιά ποιητών εμφανίζεται την εποχή του Σύλλα με πιο σημαντικό μιμογράφο τον Γναίο Μάτιο, που έμεινε πιστός στα αλεξανδρινά πρότυπα, επιβεβαιώνοντας την ελληνιστική προέλευση του ρωμαϊκού Μίμου.³⁴ Αργότερα εμφανίζεται στο προσκήνιο ο απελεύθερος, συριακής καταγωγής, μιμογράφος Πομπιλίος Σύρος,³⁵ που κατείχε τα ηνία της παραγωγής τον 1^ο αι. π.Χ., γεγονός που μαρτυρείται και από τον Ρωμαίο ιστορικό Σουητώνιο, ο οποίος έζησε αρκετά χρόνια αργότερα.³⁶ Ο Σενέκας ο Νεώτερος παραθέτει αποσπάσματα από το έργο του συγκεκριμένου μιμογράφου, αναγνωρίζοντας πως το έργο του εμπεριέχει ορισμένα φιλοσοφικά στοιχεία: *ad philosophiam pertinet*.³⁷ Επιπλέον, το έργο του διαποτίζεται και από τα κηρύγματα των φιλοσόφων της ελληνιστικής περιόδου, οι οποίοι δίδασκαν με απλά

³². Κώστας Παναγιωτάκης, *Πομπιλίου Σύρου - Γνώμαι*, Στιγμή, Αθήνα 1998, σ. 16.

³³. Edward John Kenney – Wendell Vernon Clausen, *Ιστορία της Λατινικής Λογοτεχνίας*, μτφρ. Θ. Πίκουλα- Σιδέρη – Α. Τόλια, επιμ.: Α. Στεφανή Α., Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2005, σ. 402.

³⁴. Florence Dupont, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού - Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, μτφρ. Σ. Γεωργακόπουλου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003, σ. 372.

³⁵. Για τη ζωή του Πομπιλίου Σύρου βλέπε σχετικά: Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, London/Bombay/Sydney 1931, σ. 115.

³⁶. Κώστας Παναγιωτάκης, *Πομπιλίου Σύρου - Γνώμαι*, ό.π., 227.

³⁷. Seneca, *Epistulae Morales ad Lucilium* 8, επιμέλεια: Richard M. Gummere, William Heinemann, Harvard University Press; London, 1917-1925, σσ. 8-9.

παραδείγματα τη σύνεση, την εγκράτεια και την απόκτηση ευτυχίας.³⁸ Ο έτερος μιμογράφος και ανταγωνιστής του Πομπηλίου Σύρου είναι ο Δέκιμος Λαβέριος,³⁹ του οποίου η παρρησία ή ελευθεροστομία μνημονεύεται από τον Κικέρωνα στο έργο του *Epistulae ad Familiares*.⁴⁰ Υπάρχουν πλείστες αναφορές που μαρτυρούν τόσο την αξία του έργου όσο και τον περίφημο διαγωνισμό που είχε με τον Πομπήλιο Σύρο, στις εορτές που διοργάνωσε ο Ιούλιος Καίσαρας το 46 π.Χ. Πρέπει να αναφερθεί πως στη συγκεκριμένη αναμέτρηση, για πρώτη και τελευταία φορά, ο μιμογράφος παρουσιάστηκε ως ηθοποιός, ενός δικού του Μίμου.

Αιώνες αργότερα, το 1913, ο Λουίτζι Πιραντέλο γράφει το μονόπρακτο έργο με τον τίτλο *Τσετσέ* που εκδίδεται τον Οκτώβριο του ίδιου έτους. Η δομή και τα χαρακτηριστικά στοιχεία του θεατρικού έργου φαίνεται να συνάδουν με αυτά ενός ρωμαϊκού Μίμου χωρίς βέβαια να απουσιάζει το γνωστό προσωπικό ύφος του συγγραφέα. Για παράδειγμα, είναι ευδιάκριτη η έντονα «αφύσικη» συμπεριφορά του ομώνυμου ήρωα που έχουν όλοι οι ήρωες στα πρώιμα θεατρικά του έργα. Το αφύσικο αυτό στοιχείο που, όπως αναφέρει η Νταρακλίτσα γίνεται μία κάρτα ελευθέρως εισόδου στο περιβάλλον της «καθώς πρέπει» κοινωνίας.⁴¹

Παραλληλίζοντας όμως το έργο των δύο παραγωγικότερων μιμογράφων του πρώτου αιώνα π.Χ., του Πομπηλίου Σύρου και του Δέκιμου Λαβέριου, ως αντιπροσωπευτικό δείγμα του ρωμαϊκού Μίμου, με το πιραντελικό έργο παρατηρούμε ομοιότητες στην επιλογή του θέματος, των χαρακτήρων αλλά και στο γλωσσικό ύφος.

Συγκεκριμένα, το έργο του Πομπηλίου Σύρου ανήκει στην κατηγορία *sententia* ή αλλιώς *γνώμη*, που δήλωνε ή πραγματευόταν την άποψη σχετικά με κάποιο ζήτημα ανθρώπινης συμπεριφοράς, την απόφαση ενός δικαστηρίου, τη σχέση θεού-ανθρώπου ή τον έρωτα και γενικότερα θέματα σχετικά με την ανθρώπινη ύπαρξη. Η *sentential* ταυτίστηκε με τον καλό και έξυπνο χειρισμό της γλώσσας στα δικαστήρια και στα σχολεία της Ρώμης, όπου δίδασκαν ρητοροδιδάσκαλοι και αποτέλεσε κύριο γνώρισμα της δραματουργίας του Σενέκα.⁴² Ο έξυπνος χειρισμός της γλώσσας αποτελεί ένα από τα βασικά γνωρίσματα του *Τσετσέ*, μέσον με το οποίο ο ήρωας προσπαθεί να περιχαράξει την πλοκή και κατ' επέκταση τη συμπεριφορά των γύρω του: «Δεν προσβλήθηκα! Μελετώ τον τρόπο με τον οποίο θα σε κάνω να σταματήσεις να ανησυχείς» λέει προς τον Σκουατρίλια, προσπαθώντας να τον παρασύρει στη δίνη του λόγου του, όπως επίσης και λίγο πιο κάτω με εμφανή την αυτοαναφορικότητα: «Τίποτα δεν έχεις καταλάβει ακόμα. Δώσε λίγη προσοχή αγαπητέ μου. Για να φτάσω στον σκοπό μου, γνωρίζω όλες τις πιθανές οδούς... Όλα αυτά είναι ένα παιχνιδάκι για μένα».

³⁸. Κώστας Παναγιωτάκης, *Πομπηλίου Σύρου - Γνώμαι*, ό.π., σ. 30.

³⁹. Για τη ζωή του βλ. Costas Panayotakis, *Decimus Laberius - The Fragments*, Cambridge University Press, Cambridge σσ. 38-40.

⁴⁰. William Glynn Williams, *Cicero-Letters to his Friends - Books vii-xii*, Harvard University Press, William Heinemann 1995, σ. 39.

⁴¹. Ελίνα Νταρακλίτσα, «Μια ανάγνωση του *Τσετσέ* του Λουίτζι Πιραντέλο», Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 20.

⁴². Κώστας Παναγιωτάκης, *Πομπηλίου Σύρου - Γνώμαι*, ό.π., σ. 31.

Ο Δέκιμος Λαβέριος έγραψε Μίμους με πονηρό περιεχόμενο και πολιτικά υπονοούμενα, ενώ παρουσίασε χαρακτηριστικούς τύπους της ρωμαϊκής κοινωνικής ζωής με σαφή πρόθεση να τους απαξιώσει και ηθικά απογυμνώσει. Ο Πιραντέλο αντίστοιχα με έντονη κριτική διάθεση και λεπτή ειρωνεία απέναντι στην ιταλική ελίτ, έπλασε τον κεντρικό του ήρωα με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνει το βασικό μέσο για να προσβάλει τις αρχές της μεγαλοαστικής κοινωνίας. Ενδεικτικό σημείο στο κείμενο αποτελεί όταν ο φιλοχρήματος Τσετσέ αντιλαμβάνεται την πρόθεση του Σκουατρίλια να τον χρηματίσει και του απαντά: «Πλάκα μου κάνεις; Τι κάνεις εκεί; Για ποιον με πέρασες;».

Επίσης στον Λαβέριο είναι ορατή η έντονη βωμολοχία και η αισχρολογία των συνθέσεων γεμάτη με σεξουαλικά υπονοούμενα. Αντίστοιχα στον διάλογο του Τσετσέ με τη Νάντα, προς το τέλος του έργου, υπάρχει έντονη η χρήση της βωμολοχίας και των σεξουαλικών υπονοούμενων: «Με κατέστρεψες! Ξέρεις ποιος ήταν αυτός; Ο μεγαλύτερος κόλακα που υπάρχει στον κόσμο! Ένας βρικόλακας! Ένα σκουλήκι που ξέρει να ρουφάει το αίμα των άλλων» αναφωνεί στη Νάντα ο Τσετσέ όπως επίσης λίγο πιο κάτω στη μεταξύ τους στιχομυθία:

Τσετσέ: Και για πες μου είπε πολλά άσχημα λόγια

αυτός ο αχρείος για μένα;

Νάντα: Πολλά... Πολλά...

Τσετσέ: Θέλω για το κάθε ένα και από ένα φιλί! Κι όπου

θέλω εγώ... Αρχίζουμε! Πως ακριβώς με αποκάλεσε;

Σύμφωνα με τον Nicoll, ο Μάρκος Φρόντιος τοποθετεί τον Λαβέριο ανάμεσα στους Πλαύτοκαι Λεύκιο Άκκιο λόγω της ικανότητας του, ενώ η ευφυΐα του διακρίνεται και στην τοποθέτηση περιεργων λέξεων σε ασυνήθιστες εκφράσεις.⁴³ Σε δύο μονολόγους του Τσετσέ γίνεται ευδιάκριτη η χρήση περιεργων λέξεων και ασυνήθιστων εκφράσεων με σκοπό την επίτευξη του κωμικού αποτελέσματος: «Από κάποιες σκάλες αφού ανέβει κανείς, ύστερα θα πρέπει να τις κατέβει κι αυτό είναι το παλούκι... Όποιος ανεβαίνει γεμάτος κατεβαίνει άδειος, όμως όποιος ανεβαίνει άδειος, φίλε μου... με λίγα λόγια τα είδα κωλυόμενα», επιπρόσθετα, παρακάτω, όταν ο Τσετσέ απευθύνεται στη Νάντα: «Δεν υπάρχει ρόλος που να μην είναι ικανός να παίζει! Μπορεί να παίζει το ίδιο καλά, τον τοκογλύφο και τον ρουφιάνο, τον τύραννο και τον σκλάβο, τον γάιδαρο και το γουρούνι, το δηλητηριώδες φίδι και την ύαινα, την τίγρη και το κουνέλι!». Στο σημείο αυτό υπάρχει, μέσω της ζωικής σημειολογίας, έμμεση αναφορά κιναιδισμού, χαρακτηριστικό στοιχείο του *Μίμου*. Ο Γέλλιος επισημαίνει ότι στους Μίμους η αθυροστομία και η χρήση χυδαίων λέξεων προέρχονται κυρίως από το λεξιλόγιο των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, κάτι που συμβαίνει και στον Πιραντέλο καθώς ο κεντρικός του ήρωας φαίνεται να προέρχεται από αυτά.⁴⁴

Πέρα όμως από τον Τσετσέ, τα άλλα δύο πρόσωπα του έργου, η Νάντα και ο Σκουατρίλια, παίζουν σημαντικό ρόλο στο μονόπρακτο έργο και με μεγαλύτερη

⁴³. Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, ό.π., σ. 112.

⁴⁴. *Neque non obsoleta quoque et maculantia ex sordidiore vulgi usu ponit* (Aullus Gellius, *Noctes Atticae* 16.7.4).

ευκολία μπορούν να αναγνωριστούν παράλληλα στοιχεία του χαρακτήρα τους στο ρωμαϊκό Μίμο. Η εναλλαγή συναισθημάτων, η επιρρέπεια και η υποκρύπτουσα κακία πίσω από τον μανδύα της αφέλειας της Νάντας διαφαίνεται στο έργο του Πομπιλίου Σύρου που εξετάζει τη γυναικεία φύση και επισημαίνει πως η γυναίκα, ή θα μισεί ή θα αγαπά, χωρίς να υπάρχει κάποια μέση οδός (*Aut amat aut odit mulier, nihil est tertium*).⁴⁵ Σύμφωνα με τον Παναγιωτάκη, ο Σύρος δεν επικεντρώνεται στον ασταθή χαρακτήρα της γυναίκας, αλλά τονίζει την ακραία έκφραση των συναισθημάτων της, ενώ ο Beacham σημειώνει πως οι απόψεις αυτές μπορεί να είναι κοινότοπες αλλά είναι ουσιώδεις.⁴⁶ Στο ίδιο μοτίβο, στην αποτύπωση δηλαδή των συναισθημάτων της γυναίκας, ο μιμογράφος σε κάποιο άλλο γνωμικό κινείται παράλληλα με τον Πλάτο. Ο Πομπιλίος Σύρος θεωρεί πως η καλοσύνη μιας γυναίκας φαίνεται μόνο όταν εκείνη πράττει κακίες (*Aperte mala cum est mulier, tum demum est bona*), αναφορά που παραπέμπει στο έργο του ρωμαίου κωμωδιογράφου με τίτλο *Ο Αγριάνθρωπος*, όπου η εταίρα Φρονήσιον υποστηρίζει την συγκεκριμένη άποψη. Όταν μια γυναίκα δεν κάνει κακό αρρωσταίνει, ενώ όταν κάνει καλό βαριέται γρήγορα.⁴⁷

Στο πρόσωπό του πενηντάχρονου Σκουατρίλια αναγνωρίζεται ο τύπος του ηλικιωμένου μωρού –ένας τυπικός χαρακτήρας- που προσαρτήθηκε στον Μίμο από την Κωμωδία, συνήθως στον ρόλο του απατημένου συζύγου (βλ. *Μοιχεύτρια*, Ηρώ(ν)δας). Τα αδρά χαρακτηριστικά του προσώπου του φανερώνουν τα σημάδια του χρόνου που μπορεί πιθανόν να δηλώνουν μια κατήφεια, που προέρχεται από άγχος που ενδεχομένως προκύπτει από τον αγώνα της επαγγελματικής ζωής. Η χοντροκομμένη όψη του θυμίζει έντονα τους μωρούς που παρουσιάζουν σωματικές δυσμορφίες, όπως μεγάλη κοιλιά ή καμπούρα και στο πρόσωπο - με τα συνοφρυωμένα μάτια και τα σφιγμένα χείλη - προσδίδεται μια έκφραση κατήφειας.⁴⁸ Ο μωρός ή *stupidus*⁴⁹ υπήρξε μια οικεία μορφή για τους Ρωμαίους πολίτες της Αυτοκρατορικής περιόδου γιατί την εποχή αυτή ο Μίμος ήταν τόσο δημοφιλής και υπερίσχυε κάθε άλλου δραματικού είδους.⁵⁰ Ήταν μίμος δεύτερος (*actor secundarum partium*) και συνόδευε τον αρχιμίμο στις παραστάσεις.⁵¹ Εικονογραφικά εμφανιζόταν ανυπόδητος,⁵² με κοντό χιτώνα ενώ οι ακραίες εκφράσεις του προσώπου αποτυπώνουν τη γκροτέσκα εμφάνισή του. Ο άπειρος στα λόγια Σκουατρίλια εύκολα εξαπατάται από τον Τσετσέ υπηρετώντας στη διαχρονία τον τύπο του ηλικιωμένου μωρού του Μίμου. Σε μια άλλη *sentential*, ο

⁴⁵. Publilius Syrus, *Sententiae* A., LCL 284:1, 1934. σ. 14

⁴⁶. Richard Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, Harvard University Press, Cambridge, Mass 1991, σ. 135.

⁴⁷. Κώστας Παναγιωτάκης, *Πομπιλίου Σύρου - Γνώμαι*, ό.π., σ. 189.

⁴⁸. Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, 2nd ed. Princeton, N. J. University Press, London, Oxford U.P., 1961. σσ. 247- 48.

⁴⁹. Wilhelm Kroll, " Stupidus," *RE* 4 (1931) 422.

⁵⁰. Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, ό.π., σ. 237.

⁵¹. Για το ρόλο του μίμου δευτέρου βλ. Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, ό.π., σ. 87· Richard Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, ό.π., σ. 132.

⁵². Ernst Wüst, "Mimos", *RE* 15.2, 1932. σ. 1747· Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, ό.π., σ. 83-84· William Beare, *The Roman stage: A short history of Latin drama in the time of the Republic*. London: Methuen, σ. 150.

Πομπλίλιος Σύρος επηρεασμένος από το έργο του Πλαύτου, *Κουρκουλίων ή Σιταρόψειρα*, και το διάλογο μεταξύ του άρρωστου πορνοβοσκκού Καππαδόκη και του αυθάδη δούλου Παλινόριου,⁵³ παραλλάσει τον στίχο: «τον δυστυχημένο εύκολα τον κοροϊδεύεις», και γράφει πως η αδικία εύκολα εξουσιάζει τους δυστυχείς (*In misero facile fit potens iniuria*).⁵⁴

Εικονογραφικά, η χρήση σε ρωμαϊκούς κυρίως μίμους τριών προσώπων εκ των οποίων ο πρώτος είναι ο νέος, ο δεύτερος ο ηλικιωμένος και τρίτος μία γυναίκα, είναι κάτι πολύ σύνηθες που μαρτυρείται κι από το μαρμάρινο ανάγλυφο που βρίσκεται στη βασιλική στο Porta Maggiore της Ρώμης και χρονολογείται στο πρώτο μισό του 1^{ου} αι. μ. Χ., ενώ η τοιχογραφία στη Villa Pamfii χρονολογείται στην αρχή της αυγούστειας περιόδου και δείχνει το μοτίβο ενός νέου και ηλικιωμένου άνδρα. Πρόκειται για μια ανάγλυφη τοιχογραφία που βρίσκεται ανάμεσα στην ορχήστρα και το προσκήνιο του θεάτρου της Σαμπράθας (Λιβύη) και χρονολογείται στον 2ο αιώνα μ. Χ. Η κεντρική μορφή είναι ένας φαλακρός άνδρας, ο οποίος φοράει έναν χιτώνα κοντού μήκους και έχει τα χέρια του τυλιγμένα σε ένα μανδύα. Δεξιά της κεντρικής μορφής βρίσκεται ένας νεαρός γενειοφόρος άνδρας που φοράει τήβεννο. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι από τις κινήσεις των χεριών του φαίνεται να χτυπάει στο σαγόνι την κεντρική μορφή με το αριστερό του χέρι ή ότι αυτή η κίνηση θα μπορούσε να ήταν μια απλή χειρονομία κατά τη διάρκεια του διαλόγου τους. Όσον αφορά στο τρίτο πρόσωπο της τοιχογραφίας, πρόκειται για μία καθισμένη γυναίκα. Το αριστερό της χέρι είναι αφημένο στην πλάτη της καρέκλας και ο χιτώνας της κρέμεται χαμηλά κάτω από το ίδιο χέρι. Με τον αντίχειρα του δεξιού χεριού εκτεταμένο, δείχνει επικριτική προς την κεντρική μορφή.

23

Ο ρωμαϊκός Μίμος συνδυάζει το ηθικό απόφθεγμα και το σατιρικό επίγραμμα, δύο είδη που έχουν ως στόχο να ικανοποιούν τη λατινική προτίμηση για την αποσπασματική έκφραση. Το συγκεκριμένο θεατρικό είδος συλλέγει την αρχαιότερη ποιητική κληρονομιά των Λατίνων και την ενσωματώνει σε ένα σύγχρονο θέαμα τόσο για το ρωμαϊκό όσο και το ιταλικό κοινό των αρχών του εικοστού αιώνα μέσα από την συνειδητή ή μπορεί και υποσυνείδητη αναπαραγωγή από τον κορυφαίο ιταλό θεατρικό συγγραφέα στο συγκεκριμένο μονόπρακτο έργο του.⁵⁵

⁵³. Κώστας Παναγιωτάκης, *Πομπλιλίου Σύρου - Γνώμαι*, ό.π., σσ. 203-204.

⁵⁴. Publilius Syrus, *Sententiae* E., LCL 284:1, 1934. σ. 47.

⁵⁵. Florence Dupont, *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού - Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, μτφ. Γεωργακόπουλου, ό.π., σσ. 364, 373, 374.

Μαρία Σγουρίδου

LUIGI PIRANDELLO: ΑΠΟ ΤΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ - ΜΙΑ ΠΟΡΕΙΑ

«Υπάρχει μια πόλη στη νότια ακτή της Σικελίας που ονομάζεται Πόρτο-Εμπέντοκλε. Προτού γίνει αυτόνομος δήμος ήταν ένα προάστιο του Αγκριτζέντο, το επονομαζόμενο Προάστιο Μόλος [...] με βασιλικό διάταγμα [...] του 1852 [...]. Από την 1^η Ιανουαρίου του 1853 το Προάστιο Μόλος [...] θα σχηματίσει ξεχωριστό δήμο με δική του ανεξάρτητη διοίκηση [...]. Έτσι γεννήθηκε το Πόρτο Εμπέντοκλε, όνομα που τού δόθηκε προς τιμήν του Έλληνα φιλοσόφου Εμπεδοκλή δόξα και καύχημα του Τζιρτζέντι»⁵⁶. Αναμφίβολα ο μεγάλος φιλόσοφος, ο τελευταίος των προσωκρατικών, τίμησε με τον καλύτερο τρόπο τη γενέτειρά του, εκθέτοντας τη διδασκαλία του σε έμμετρο λόγο και εστιάζοντας τη μελέτη του στην εξερεύνηση της ουσίας του Σύμπαντος. Αλλά δεν ήταν η μοναδική πνευματική μορφή η οποία διακρίθηκε και, με τη φήμη της, ξεπέρασε τα όρια του μικρού αυτού τόπου: πολύ αργότερα, δύομιση περίπου χιλιετίες μετά και μόλις δεκατέσσερα (14) χρόνια, έπειτα από τη σύσταση του Δήμου του Πόρτο Εμπέντοκλε, το 1867 γεννιέται εκεί ο Luigi Pirandello επίσης εξερευνητής, ενός άλλου Σύμπαντος, εξίσου αχανούς και μυστηριώδους με αυτό που μας περιβάλλει και -σίγουρα- όχι λιγότερου τρομακτικού: της ανθρώπινης φύσης. Ο πρώτος γιός της Caterina Ricci Gramito και του Stefano Pirandello, θα έρθει στον κόσμο πρόωρα και χωρίς βοήθεια. Η μαία άργησε, δεν υπήρχε κανείς να βοηθήσει, ο σύζυγος έλειπε, ο Λουϊτζίνο βιαζόταν. Μια κατάσταση κυριολεκτικά χασοτική: «Εγώ λοιπόν είμαι γιός του Χάους και όχι αλληγορικά αλλά στην κυριολεξία, γιατί γεννήθηκα σε μια αγροτική περιοχή που βρίσκεται σε ένα πυκνό δάσος, που ονομάστηκε στη διάλεκτό μας Κάβουζου από τους κατοίκους του Τζιρτζέντι... διαλεκτική παραφθορά της αγνής, αρχαίας ελληνικής λέξης Χάος ...».⁵⁷

Από σχετικά μικρή ηλικία βιώνει τη βάσανο της σκέψης και αρχίζει να έχει αμφιβολίες για όλα και κυρίως για το που ανήκε. Εντοπίζει πολύ νωρίς τις τεράστιες διαφορές που τον χωρίζουν από τον πατέρα του αλλά και τη δυσλειτουργία που προκαλούσε ο χαρακτήρας του Stefano στους κόλπους της οικογένειας. Και νιώθει ότι ανήκει αλλού. «Καθώς ήταν δύσκολο να ανταλλάξει μερικές κουβέντες με τη μητέρα του και αδύνατο να το κάνει με τον πατέρα του, μπορούμε να το θεωρήσουμε ευτύχημα που ο Λουϊτζίνο βρήκε στο σπίτι του στο Τζιρτζέντι μια φίλη. Είναι η υπηρέτρια, η προστατευόμενη Μαρία Στέλλα με την οποία καταφέρνει να έχει μια επικοινωνία πραγματική, ανοιχτή. Η Μαρία Στέλλα προέρχεται από λαϊκή οικογένεια και πρέπει να είναι υπέροχη αφηγήτρια, καθώς ανταμείβεται με το προσεκτικό και έντονο βλέμμα του παιδιού όταν μιλά»,⁵⁸ μας επισημαίνει ο Andrea Camilleri. Η γυναίκα αυτή θα λειτουργήσει ως αγωγός ανάμεσα στον μικρό Λουίτζι και στον πλούσιο κόσμο των θρύλων και των παραδόσεων της σικελικής γης. Μεταφέροντας

⁵⁶. Αντρέα Καμυλέρι, *Λουϊτζι Πιραντέλο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2002, σσ. 18-19.

⁵⁷. Ο.π., σ. 23.

⁵⁸. Ο.π., σ. 45.

στο παιδί τις ιστορίες που άκουγε και η ίδια όταν ήταν στην ηλικία του, το φέρνει σε επαφή με το στοιχείο της μαγείας, το υπερφυσικό, το παράδοξο, το διαφορετικό. Εξάπτει την φαντασία του αποκαλύπτοντάς του με απόλυτη φυσικότητα μια άλλη πραγματικότητα, που συν-υπάρχει με αυτή που μας περιβάλλει και βρίθει από στοιχειά και πνεύματα, αγγέλους και νεράιδες. Η δεισιδαιμονία και ο τρόπος που επηρεάζει τα πράγματα, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ζωής του ιταλικού νότου. Δεδομένο που αποτυπώνεται κατόπιν με ενάργεια στις νουβέλες του, πολλές από τις οποίες αντλούν τη θεματολογία τους από τις γλαφυρές αφηγήσεις της Μαρία Στέλλα που παραμένουν ολοζώντανες στη μνήμη του έπειτα από ολόκληρες δεκαετίες. Στα 1879, όταν ο μικρός Pirandello έχει ήδη κλείσει τα δώδεκα χρόνια του, λαμβάνει χώρα η πρώτη δημιουργική επαφή του με το χώρο του θεάτρου. Και η σημασία του όρου «δημιουργικός», δεν παραπέμπει φυσικά στην παρακολούθηση του κουκλοθέατρου με μαριονέτες, οι οποίες απεικόνιζαν τα κατορθώματα των ιπποτών του Καρλομάγνου, ένα χαρακτηριστικό δρώμενο της παράδοσης της Σικελίας. Προμηθεύεται την τραγωδία *Eufemio da Messina*, και, γοητεύεται από το γεγονός ότι οι πρωταγωνιστές είναι άνθρωποι ζωντανόι, όπως ο ίδιος, και όχι κούκλες. Έτσι βαθιά επηρεασμένος από το θεατρικό έργο που διάβασε, συνθέτει με τη σειρά του μια τραγωδία με τον τίτλο *O Βάρβαρος*. Το αξιοσημείωτο στην περίπτωση αυτή είναι το γεγονός ότι ο νεαρός Luigi δεν περιορίστηκε στο στάδιο της συγγραφής. Διαβάζουμε: «Θα μπορούσε να σταματήσει εκεί, να διαβάσει και να δώσει να διαβάσουν τη σύνθεσή του, ικανοποιούμενος από τους βέβαιους επαίνους συγγενών και φίλων [...] όμως σε εκείνη την ηλικία ξέρει ήδη, ότι μόνο με τη παράσταση το κείμενο θα ολοκληρωθεί πραγματικά, όταν οι πρωταγωνιστές στο χαρτί θα αποκτήσουν ένα σώμα που θα τους δανείσει ο ηθοποιός».⁵⁹ Έτσι *O Βάρβαρος* τελικά ανέβηκε, διδάχτηκε, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του θεάτρου. Αν και η ακριβής τοποθεσία δεν είναι γνωστή –πιθανολογείται ότι αναπαραστάθηκε στον κήπο του σπιτιού–, κοινό υπήρχε καθώς συγκεντρώθηκαν συγγενείς και συμμαθητές, ενώ οι παραστάσεις συνεχίστηκαν με άλλο ρεπερτόριο που περιελάμβανε και Goldoni. Ο δωδεκάχρονος σκηνοθέτης είναι αυστηρός και απόλυτος σε αυτά που ζητά: να τηρούνται με ακρίβεια τα ωράρια στις πρόβες και να μαθαίνουν από μνήμης οι ηθοποιοί τον ρόλο τους.⁶⁰ Εκείνο που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση από τα παραπάνω, είναι ότι ο Luigi έχει αντιληφθεί από τόσο νωρίς τη διαφορά που υφίσταται μεταξύ ενός λογοτεχνικού κειμένου –διήγημα ή μυθιστόρημα– και στο δραματικό έργο. Αν κάποιος αναγνώσει κατ' ιδίαν ή σε ευρύτερο κύκλο ένα πεζογράφημα ή ένα ποίημα, ο στόχος έχει επιτευχθεί. Ακόμη και διαμέσου σιωπηλής προσέγγισης, έστω και αν υπάρχει ένας και μόνο κοινωνός, αυτού του είδους η δημιουργία δικαιώνει το λόγο της ύπαρξής της. Δεν ισχύει ωστόσο το ίδιο και με το δραματικό κείμενο: το θεατρικό για να ολοκληρώσει τον κύκλο του δεν αρκεί να διαβαστεί από έναν αναγνώστη ή μια ομάδα. Πρέπει να αναπαρασταθεί στη σκηνή, ώστε να συντελεστεί η ερμηνεία με την ταυτόχρονη παρουσία του κοινού, ακόμη και αν ο αριθμός του κοινού είναι εξαιρετικά περιορισμένος. Σε διαφορετική περίπτωση

⁵⁹. Ο.π., σσ. 75-76.

⁶⁰. Ο.π., σσ. 76-77

υφίσταται 'θεατρικό ατελέσφορο', κάτι που σημαίνει πως το δράμα δεν κατορθώνει να επιτελέσει το σκοπό του.

Το πιραντελικό πρωτόλειο μπορεί να μη διασώθηκε, αλλά ζωντάνεψε στη σκηνή. Ήταν μια ανάγκη του, τότε εκκολαπτόμενου δραματουργού, που παρατηρούμε ότι τελικά τον στοίχειωσε για την υπόλοιπη ζωή του: μεταφέρει μεγάλο τμήμα της λογοτεχνικής παραγωγής του –κατά κύριο λόγο τις νουβέλες, τα μικρά, σύντομα αφηγήματά του– σε δρώντα λόγο, ούτως ώστε, να εκφράζεται πλήρως με την ταυτόχρονη ενσάρκωση του ρόλου από τον ερμηνευτή-ηθοποιό. Τότε «οι πρωταγωνιστές στο χαρτί θα αποκτήσουν ένα σώμα που θα τους το δανείσει ο ηθοποιός, όταν ο ηθοποιός απογυμνώνεται από τον εαυτό του για να γίνει κάποιος άλλος».⁶¹

Πραγματοποιώντας μια αναδρομή στο σύνολο της εργογραφίας που μας κληροδότησε ο Pirandello, εξάγεται μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εικόνα αναφορικά με τη σχέση της αφηγηματικής και της θεατρικής παραγωγής του. Από το 1895 ως το 1935, χρονικό διάστημα που καλύπτει τέσσερις δεκαετίες, εκδίδονται τουλάχιστον 43 νουβέλες οι οποίες θα αποτελέσουν τη βάση για 39 θεατρικά έργα. Πλήρης αριθμητική αντιστοιχία δεν υφίσταται, δεδομένου ότι, ορισμένα από τα δραματικά κείμενα στηρίχθηκαν σε δύο ή και τρία αφηγήματα. Συγκεκριμένα, οκτώ (8) εξ' αυτών, μεταξύ των οποίων τα *Liola*, *Sei personaggi in cerca d' autore*, *Non si sa come*. Το πρώτο, για παράδειγμα, έλκει την καταγωγή του από δύο είδη αφηγηματικών πηγών: Το τέταρτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος *Il fu Mattia Pascal* και την νουβέλα *Mosca*. «Η τάση του Pirandello να αυτοαναφέρεται, έχει ως αποτέλεσμα να μοιάζει όλο το έργο του με ένα τεράστιο σύστημα συγκοινωνούντων δοχείων»,⁶² σημειώνει ο Lucio Lugnani, για να επισημάνει στη συνέχεια: «αυτός ο γόνιμος και ανανεωτικός δραματουργός, αυτός ο σημαντικός πεζογράφος και πειραματιστής τρόπων γραφής, δεν εγκατέλειψε ποτέ τη νουβέλα για το μυθιστόρημα ή το θέατρο και, αντίθετα, πάντοτε υποστήριξε την αφηγηματική γραφή και τις δημιουργικές δραστηριότητες που η ιστορία αναμφισβήτητα ανέδειξε ως κορυφαίες».⁶³

Αναψηλαφώντας τις προγονικές μορφές αυτών των θεατρικών, έρχονται στο φως ακόμη περισσότερα στοιχεία. Το αριστούργημά του, *Sei personaggi in cerca d' autore* βασίζεται σε τρία διηγήματα: *Personaggi*, *L'atragedia di un personaggio*, *Colloqui con personaggi*, τα οποία ο δημιουργός ξεκινά να επεξεργάζεται από το 1906, που χρονολογείται το πρώτο. Επανέρχεται στην ίδια θεματική το 1911 και το 1915, με τα άλλα δύο, παραμένοντας σταθερά στο χώρο του αφηγήματος. Για μια δεκαετία δηλαδή επιστρέφει, αν όχι συστηματικά, με επιμονή πάντως στο παιχνίδι της εναλλαγής μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Έπειτα από την τρίτη προσπάθεια, γίνεται φανερό ότι μεταβαίνει στο στάδιο της επεξεργασίας του υλικού που συγκέντρωσε. Με αργό ρυθμό, μια εξαετία αργότερα, το 1921, ωριμάζει ο καρπός του θεατρικού έργου που θα συγκλονίσει το κοινό, ανοίγοντας νέους δρόμους

⁶¹. Ο.π., σ. 76.

⁶². Luigi Pirandello, *Novelle*, a cura di Lucio Lugnani, Einaudi, Roma 2015, σ. 8.

⁶³. Ο.π., σ. 15.

στο σύγχρονο θέατρο. «Όσον αφορά τον Pirandello αποτελεί γεγονός ότι τα κορυφαία έργα του προετοιμάστηκαν μέσα από επίπονη ερευνητική διεργασία της αφηγηματικής παραγωγής του».⁶⁴ Ανάλογο ή και μεγαλύτερο χρονικό διάστημα – τρεις νουβέλες απ’ το 1913 ως το 1932– θα χρειαστεί για να προετοιμαστεί το *Non si sa come*, που θα κάνει το ντεμπούτο του στη σκηνή στα 1935. Στο πλαίσιο της διερεύνησης των μεθοδολογικών αρχών που εφαρμόζει ο Pirandello προκειμένου να μεταπλάσει το αφηγηματικό υλικό του σε δραματικό λόγο, ο ερευνητής οφείλει να εξετάσει και τις περιπτώσεις όπου ένα έργο προέρχεται από ένα και μόνο κείμενο σε πεζό λόγο. Από την νουβέλα, που φέρει τον τίτλο *Innido*, με ημερομηνία συγγραφής το 1895, θα προκύψει αρχικά ένα ομότιτλο δράμα σε τέσσερις πράξεις, που κατόπιν θα μετονομαστεί διαδοχικά ως εξής: *Il nibbio*, *Se non così*, για να καταλήξει, εντέλει, στο γνωστό σε όλους *La ragione degli altri* –τρίπρακτη κωμωδία τελικά– η οποία θα αναπαρασταθεί το 1915, είκοσι χρόνια μετά την πρώτη επεξεργασία. Το συγκεκριμένο έργο, αν και δεν βασίζεται σε πολλά κείμενα, αποτελεί καρπό επίπονης πνευματικής αλλά και συναισθηματικής διεργασίας. Τόσο το αφήγημα όσο και το θεατρικό προϊόν, στηρίζονται σε αυτοβιογραφικό υλικό, καθώς καταγράφουν την εξωσυζυγική περιπέτεια του πατέρα του με την πρώην μνηστή του, από την οποία ο Stefano απέκτησε μια κόρη που δεν αναγνωρίστηκε ποτέ. Τότε ο Luigi ήταν μόλις δεκατεσσάρων ετών και εκδήλωσε με άκρως επεισοδιακό την αντίδρασή του στη σχέση αυτή, φτύνοντας καταπρόσωπο την ερωμένη που παρεισέφρησε στη ζωή τους από την χαραμάδα του παρελθόντος. Και κατέγραψε τα πάντα απροκάλυπτα, με ρεαλισμό.

Οι εναλλασσόμενοι τίτλοι, τα χορευτικά ιντερμέδια αλλά κυρίως το χρονικό διάστημα της εικοσαετίας που μεσολαβεί από την πρώτη καταγραφή του προσωπικού του δράματος στο χαρτί ως την ημέρα της αναπαράστασής του, καταδεικνύουν έναν αγώνα όχι μόνο γραφής αλλά και ψυχής, αφού η σχέση με τον πατέρα του διαμορφώθηκε μέσα σε ψυχροπολεμικό κλίμα αλλεπάλληλων συγκρούσεων. Όσον αφορά τα δομικά χαρακτηριστικά τους, τα περισσότερα θεατρικά που έχουν ως σημείο αφετηρίας τις νουβέλες, καταλήγουν σε κωμωδίες τριών πράξεων, ενώ μεταξύ τους διακρίνουμε ένα δίπρακτο δράμα και δώδεκα (12) μονόπρακτα. Τα δεδομένα της μετάπλασης δεν απλοποιούνται καθώς θα παρατηρήσουμε, ούτε όταν ο ιταλός δημιουργός παράγει ένα μονόπρακτο από μια ολιγοσέλιδη νουβέλα. Η διαδικασία της εξελικτικής πορείας παραμένει τόσο χρονοβόρα όσο και επίπονη. Και είναι δυνατόν να παρακολουθήσει κανείς τη μεταφορά του υλικού, ανθρώπινου και λυρικού, από το αφήγημα, το πλέον φυσικό γενετικό περιβάλλον του κατά τον Battaglia, για να τοποθετηθεί στο θέατρο ως πρότυπο προς ρήξη, άποψη προς συζήτηση.

Για τα πρώτα αφηγήματά του, *Νεράντζια της Σικελίας*, *Το καθήκον του Γιατρού*, *Το πιθάρι*, θα χρειαστεί μια δεκαετία το καθένα, προκειμένου να ολοκληρωθεί η μετατροπή του σε δράμα της μιας πράξης. Οι ήρωες ωριμάζουν αργά, λέξη προς λέξη, με απώτερο στόχο να γίνουν πρωταγωνιστές. Φυσικά το έδαφος είναι πρόσφορο για τη θεατρική ανθοφορία ήδη από το πρώιμο στάδιο, χάρη σε δύο

⁶⁴ Ο.π., σ. 16.

θεμελιώδη στοιχεία που λειτουργούν ευνοϊκά για την επιθυμητή μετατροπή: α) Οι ενδελεχείς περιγραφές, που παρέχουν με πληρότητα την εικόνα στο αφηγηματικό τμήμα της νουβέλας. Ο σικελός δημιουργός, επίγονος του Caruana, υποστήριξε και εφάρμοσε τη μέθοδο του *βερισμού* που βασιζόταν στους κανόνες της αντικειμενικής απεικόνισης, στην προσεκτική περιγραφή της λεπτομέρειας. Θεμελιώδης νόμος ήταν να παραμένει απρόσωπος. Η πραγματικότητα-φύση, υπόθεση, πρόσωπα-έπρεπε να δομηθεί σύμφωνα με τη σχέση αιτίου-αποτελέσματος, και β) Οι εκτενείς διάλογοι, οι οποίοι χρησιμεύουν ως βάση για την δόμηση του έργου. «Οι παθιασμένες στιχομυθίες σε πρώτο πρόσωπο των αντι-ηρώων στα αφηγήματα, αποτελεί ένα πρελούδιο του θεάτρου»,⁶⁵ υποστηρίζει ο Giovanni Croci. Άρα ο Pirandello ως πεζογράφος θέτει σε λειτουργία τον Pirandello δραματουργό. Ωστόσο οι επιμέρους αλλαγές που λαμβάνουν χώρα, προκειμένου η ιστορία που διηγείται κάθε φορά ο δημιουργός να προσλάβει διαστάσεις θεατρικού δρώμενου, είναι κάτι περισσότερο από οφθαλμοφανείς κυρίως στα μονόπρακτα. Στα *Νεράντζια της Σικελίας* παρατηρούμε ότι «η ιστορία του έργου βασίζεται στον προδομένο έρωτα ενός νεαρού χωρικού και στην [...] αγνωμοσύνη μιας νέας κοπέλας που κατάφερε να ανέλθει κοινωνικά και εμπορεύεται ακόμα και το σώμα της. Στη μέση ιλαροτραγική φιγούρα, η μάνα της κοπέλας που κλυδωνίζεται ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς κόσμους»⁶⁶. Ως νουβέλα έφερε τον τίτλο *Νεράντζια από το νησί μας*. Αν και παραλλάσει ελαφρά τον τίτλο στη θεατρική του απόδοση, ο Pirandello, διατηρεί τα ονόματα των πρωταγωνιστών: ο Μικούτσιο είναι ο νεαρός φλαουτίστας, που κατάφερε να διακρίνει πρώτος το ταλέντο της Τερεζίνα στο τραγούδι και διέθεσε όλες τις οικονομίες του, ώστε να τη βοηθήσει να σπουδάσει. Πληρώνοντας οικοδιδάσκαλο στην αρχή και τέσσερα χρόνια το Ωδείο στη Νάπολη κατόπιν. Η Τερεζίνα, κατά κόσμο Ζίνα Μάρνις, διάσημη πλέον αιδός της σκηνής, ξεχνά πολύ γρήγορα τι οφείλει στον φτωχό μουσικό της δημοτικής μπάντας, την υπόσχεσή της να τον παντρευτεί όταν θα έρθει η επιτυχία, ενώ του στέλνει μονάχα μια απρόσωπη επιταγή όταν εκείνος αρρωσταίνει για να καλύψει τα νοσήλια. Ο Μικούτσιο μόλις αναρρώνει, καταφθάνει αιφνιδιαστικά στο σπίτι της, πιστεύοντας, ότι έχει έρθει επιτέλους η στιγμή να επισημοποιήσουν τη σχέση τους. Έχει την εντύπωση πως εξακολουθεί να νοιάζεται για αυτόν και όλα θα γίνουν με βάση τα αρχικά τους σχέδια. Η κατάρρευση των ονείρων του έρχεται ταχύτατα, μόλις αντικρίζει την Ζίνα στο καινούργιο, διεφθαρμένο, περιβάλλον της, όπου εκείνη ταιριάζει τόσο πολύ. Ο μόνος άνθρωπος που τον υποδέχεται με ζεστασιά και τρυφερότητα, είναι η θεία Μάρτα, η μητέρα της, που θρηνεί για τον ηθικό ξεπεσμό της κόρης της και την αγνότητα των περασμένων χρόνων, που χάθηκε για πάντα.

Τα γεγονότα του παρελθόντος ξετυλίγονται μέσα από το αφηγηματικό τμήμα της νουβέλας, ενώ στο θεατρικό ο δημιουργός προσθέτει δύο πρόσωπα ακόμη, τον Φερντινάντο και την Ντορίνα, τους δύο υπηρέτες της οικίας Μάρνις, στους οποίους ο Μικούτσιο εμπιστεύεται τα πάντα με την ειλικρίνεια και την αγνότητα που τον

⁶⁵. Luigi Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal*, introduzione Giovanni Croci, Mondadori, Milano 1998, σ. 26

⁶⁶. Λουϊτζι Πιραντέλο, *Διηγήματα και Μονόπρακτα*, πρόλογος: Μάριος Πλωρίτης, εισαγωγικό σημείωμα: Θεόδωρος Έξαρχος, εκδ. Γκόννη, Αθήνα 2005, σ.15

χαρακτηρίζουν. Έτσι, παρότι φαντάζει απλοϊκός για τα δεδομένα της μεγαλούπολης, ο ρόλος του προσεγγίζει τα όρια του τραγικού. Η μετάβαση από τη νουβέλα στο θεατρικό αν και δε φαίνεται να επηρεάζει ιδιαίτερα τη φιγούρα της θείας Μάρτα, είναι καθοριστική όσον αφορά τον ρόλο της Τερεζίνα. Στο αφήγημα η νεαρή, επιπόλαιη τραγουδίστρια δεν εμφανίζεται παρά μία μονάχα φορά μπροστά τον έκπληκτο Μικούτσιο: «*Με πρόσωπο κατακόκκινο, μ' ορθάνοιχτα τα μάτια και το στόμα στάθηκε να τη θαυμάσει άφωνος... Πως ήταν έτσι; Γυμνό το στήθος, γυμνές τις πλάτες, γυμνή στα χέρια... Σκεπασμένη από κοσμήματα. Δεν την έβλεπε, δεν την έβλεπε σαν ένα ζωντανό, πραγματικό πρόσωπο μπροστά του. Τι του έλεγε; Ούτε τη φωνή, ούτε τα μάτια, ούτε το γέλιο τίποτα, τίποτα δεν της αναγνώριζε πια [...] - Τι κάνεις; είσαι καλά τώρα, Μικούτσιο; Μπράβο, μπράβο... Ήσουν άρρωστος αν δεν κάνω λάθος... Θα σε ξαναδώ σε λίγο... Ωστόσο έχεις συντροφιά τη μητέρα... Εντάξει;».⁶⁷ Στο τέλος της νουβέλας παρουσιάζεται ακόμη μια φορά, όταν εκείνος έχει ήδη αποχωρήσει πικραμένος, αφήνοντας τα νεράντζια που έφερε ως δώρο στην Τερεζίνα στη θεία Μάρτα. «*Έφυγε; Ρώτησε κατάπληκτη. Η θεία Μάρτα κούνησε καταφατικά το κεφάλι χωρίς να την κοιτάξει. Η Ζίνα κάρφωσε το βλέμμα στο κενό κι ύστερα αναστέναξε. – Τον φτωχό... Σχεδόν αμέσως όμως της ήρθε να γελάσει. – Κοίταξε, της είπε η μητέρα χωρίς να σταματήσει τα δάκρυά της. Σου έφερε νεράντζια... – Τι όμορφα! Ξεφώνισε η Ζίνα.[...] – Όχι, μην τα πας μέσα! διαμαρτυρήθηκε η μητέρα της. Αλλά η Ζίνα σήκωσε τους ώμους και έτρεξε στη σάλα φωνάζοντας: – Νεράντζια από τη Σικελία! Νεράντζια από το νησί μας!».⁶⁸ Και ενώ η νεαρή ηρωίδα του αφηγήματος δεν κατορθώνει να βγει ούτε την τελευταία στιγμή από την μακάρια πλάνη της και να συνειδητοποιήσει την κατάντια της, η Ζίνα στη θεατρική απόδοση αντιδρά διαφορετικά: μετά την πρώτο φευγαλέο χαιρετισμό που απευθύνει στον Μικούτσιο, επανέρχεται ακριβώς τη στιγμή που εκείνος προσφέρει τα νεράντζια στη μητέρα της και ετοιμάζεται να φύγει. Ο διάλογος που θα ακολουθήσει μεταξύ τους σηματοδοτεί την αποκορύφωση της έντασης, αποτελεί τη λύση του δράματος και ταυτόχρονα μια από τις πιο δυνατές στιγμές του πιραντελικού θεάτρου: «*ZINA (πλησιάζοντας): Ω! Νεράντζια! Τα νεράντζια! ΜΙΚΟΥΤΣΙΟ (τη σταματάει αμέσως): Εσύ μην τ' αγγίζεις! Εσύ δεν πρέπει να τα κοιτάς ούτε από μακριά! (παίρνει ένα και το πλησιάζει στη μύτη της Μάρτα) Μυρίστε, νιώστε το άρωμα της πατρίδας μας... Να τα πετάξω τώρα, ένα ένα, πάνω στα κεφάλια αυτών των κυριών εκεί; [...] Τα είχα φέρει γι' αυτή... (δείχνει τη Ζίνα). Να της πείτε ότι πλήρωσα ακόμα και το τελωνείο...».⁶⁹***

Τα νεράντζια, οι περίφημες λουμίες της Σικελίας, που πολύ απέχουν από τα συνηθισμένα, αποτελούν το σύμβολο της μυρωμένης νεανικής φρεσκάδας και αγνότητας που χάθηκε για πάντα. Γι' αυτό η Ζίνα, που έχει μετατραπεί σε γυναίκα ελευθερίων ηθών, δεν πρέπει να τα αγγίζει και ο Μικούτσιο, φροντίζει με περισσή οργή και πόνο να της το επισημάνει, δίχως όμως να της απευθύνει το λόγο. Εκείνη, με βάση τις σκηνοθετικές οδηγίες, θα ξεσπάσει σε κλάματα, αντιλαμβανόμενη ίσως για πρώτη φορά την σκληρή πραγματικότητα, ενώ ο πρωταγωνιστής αποχωρεί,

⁶⁷. Ο.π., σ. 33.

⁶⁸. Ο.π., σ. 36.

⁶⁹. Ο.π., σ. 165.

επιστρέφοντάς της τα χρήματα που είχε στείλει για την θεραπεία του με μια περιφρονητική χειρονομία. Σύμφωνα με τις διδασκαλίες του κειμένου πάντα, «Τα αρπάζει και τα χώνει στο στήθος της, φωνάζοντας: «Για σένα τώρα, υπάρχουν αυτά! Εδώ! Εδώ! Να! Έτσι! Και τέλος! Μην κλαις!...».⁷⁰ Η γλώσσα του σώματος, αναπόσπαστο τμήμα του θεατρικού λόγου, είναι αδιάψευστη. Με αυτόν τον τρόπο αμείβονταν οι αγοραίες και, αυτόν, επιλέγει ο Μικούτσιο για να της καταστήσει σαφές σε ποιό κόσμο ανήκει πλέον.

Η επεξεργασία που υφίστανται οι προσωπικότητες των ηρώων, ώστε να αναπαρασταθεί σκηνικά αυτή η απλή ιστορία είναι η σημαντικότερη από τις αλλαγές που επεφύλαξε στο μικρό του αφήγημα ο κορυφαίος δημιουργός. Οι βασικές μορφές απέκτησαν πέρα από την αναγκαία δραματική διάσταση, την απαραίτητη διαύγεια αναδεικνύοντας μέσα από τις συναισθηματικές εντάσεις την ποικιλομορφία του ψυχικού τους κόσμου. Ο Μικούτσιο και η Ζίνα του μονόπρακτου, εμφανίζονται ως ολοκληρωμένες προσωπικότητες σε σχέση με τα προπλάσματα της νουβέλας. Σύμφωνα με τον Corrado Alvaro «στο πιραντελικό έργο, όταν ο άνθρωπος αρχίζει να μιλά για τον εαυτό του με δυνατή φωνή, ανακαλύπτει ποιός είναι πραγματικά: η ενοχή, η αμαρτία, η φρίκη, συναισθήματα ισχυρά στο κείμενο του δημιουργού αποκτούν υπόσταση [...] η πράξη του λόγου γίνεται ένα είδος εξομολόγησης και εξαγνισμού. Τα δράματα ολοκληρώνονται μέσω της ομιλίας, μέχρι τότε τα πάντα παραμένουν θαμμένα στο βάθος της συνείδησης [...] μιλώντας ο άνθρωπος αυτοδημιουργείται καθορίζει το πεπρωμένο του. [...]. Ο άνθρωπος ανακαλύπτει τον εαυτό του μιλώντας...».⁷¹

30

Ο θεατρικός προσανατολισμός ωστόσο αναδεικνύει και τα πλεονεκτήματα ενός κωμικού θέματος. Ο λόγος για την *Giara*, το περίφημο *Πιθάρι*, που ξεκίνησε την πορεία του από το ομώνυμο διήγημα που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1909 για να μεταγραφεί θεατρικά το 1916, και μάλιστα στη διάλεκτο του Ακράγαντα. Πολύ αργότερα, το 1925 θα προσαρμοστεί στην ιταλική γλώσσα. «Το έργο αναπτύσσεται με ιδιαίτερη γλαφυρότητα σε μια αγροτική περιοχή της Σικελίας και βασικός του ήρωας είναι ένας πλούσιος και αυταρχικός ελαιοπαραγωγός, περιστοιχισμένος από μια ομάδα φτωχών υποτακτικών που αποτελούν ένα γραφικό σύνολο χαρακτήρων και συναισθημάτων. Θεός του είναι το Χρήμα και ο Νόμος, που τον χρησιμοποιεί για να προστατεύει τα συμφέροντά του, με τη βοήθεια ενός μισθωμένου δικηγόρου».⁷² Κατά τη διάρκεια της συγκομιδής ραγίζει το κατακαινούργιο πιθάρι δίχως να το αγγίξει κανείς και χωρίς να υπάρχει προφανής λόγος που προκλήθηκε το ατύχημα. Ο ντον Λολό Τζιράφα θέλοντας να εξασφαλίσει την επένδυσή του, επιμένει εκτός από απλή συγκόλληση να γίνουν και δεσίματα, παρά την αντίθετη άποψη του πηλουργού Ντίμα Λικάζι. Ο τελευταίος επιμένει πως η ζημιά δεν είναι σοβαρή και μόνον η συγκόλληση, από την εξωτερική πλευρά είναι αρκετή. Τελικά γίνονται και δεσίματα, από την εσωτερική πλευρά, και ο επισκευαστής παγιδεύεται μέσα στο πιθάρι. Ο διάλογος που λαμβάνει χώρα μεταξύ του έξαλλου ιδιοκτήτη, που συμβουλεύεται

⁷⁰ Ο.π., σ. 166.

⁷¹ Corrado Alvaro, «Alcuni giudizi critici», *Il Fu Mattia Pascal*, ό.π., σ. 38.

⁷² Λουίτζι Πιραντέλο, *Διηγήματα και Μονόπρακτα*, ό.π., σ. 15.

άμεσα το δικηγόρο του, και του επισκευαστή, εκτός του ότι δίνει την αίσθηση μια νομικής αντιπαράθεσης με εύστοχα επιχειρήματα αλλά και πολύ χιούμορ, αποτελεί τη βάση για την ανα-δόμηση της νουβέλας σε θεατρικό κείμενο. «Έχοντας πια εξοικειωθεί ο συγγραφέας με την οικονομία χρόνου και χώρου που απαιτεί το θέατρο, άλλαξε ριζικά τη δομή του διηγήματος». ⁷³ Ενώ στη νουβέλα η δράση μοιράζεται μεταξύ του ελαιώνα και της μικρής κωμόπολης όπου βρίσκεται το γραφείο του δικηγόρου, στο δραματικό κείμενο, αντίθετα, τα πάντα εξελίσσονται στον τόπο του μοιραίου ατυχήματος. Επίσης ο αριθμός των υποτακτικών αυξάνεται, αποκτούν ονόματα, χαρακτήρα και άποψη για τα τεκταινόμενα ενώ στο αφήγημα λειτουργούσαν ομαδικά, μια ανώνυμη μάζα στην ουσία.

Μια ακόμη σημαντική διαφορά μεταξύ του πρώτου έργου και του δεύτερου είναι ότι στο θεατρικό υπάρχει η γυναικεία παρουσία, κάτι που απουσίαζε στο διήγημα. Αν και οι γυναικείοι χαρακτήρες εντάσσονται στη χορεία του εργατικού δυναμικού, ως δευτεραγωνιστές, προσδίδουν χρώμα, γλαφυρότητα και ζωντάνια στο έργο: η κυρά-Τάνα, η Τριζούτσα, η Καρμινέλα, άξιες επίγονοι της γιαγιάς Κολομπίνας, συμβάλλοντας θετικά στην δημιουργία ενός σπαρταριστού κλίματος. Διαβάζουμε: «ΝΤΟΝ ΛΟΛΟ: Στο φως θα φανεί αν υπάρχει σημάδι από σπρώξιμο ή χτύπημα. Κι αν υπάρχει, σας αρπάξω απ' το λαιμό και σας τρώω τη μούρη! Θα μου το πληρώσετε όλοι μαζί, άντρες και γυναίκες! ΓΥΝΑΙΚΕΣ (ταυτόχρονα): Τι; Εμείς; Τρελαθήκατε! - Θέλετε να μιλήσουμε κι εμείς; Εμείς ούτε που το κοιτάξαμε! ΝΤΟΝ ΛΟΛΟ: Μπήκατε και βγήκατε από τη μυλόπετρα κι εσείς! ΤΡΙΖΟΥΤΣΑ: Ε, μάλιστα. Το σπάσαμε το πιθάρι, τρίβοντάς το με το μεσοφόρι μας!». ⁷⁴ Αλλά τα καλύτερα σημεία του έργου εντοπίζονται στους διαλόγους μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών, του Ντον Λολό-δυνατός χαρακτήρας που πολλά πρέπει να οφείλει στα αρχέτυπα της ιταλικής κωμωδίας- και του μπάρμα-Ντίμα, του οποίου ο ρόλος αποκτά εξαιρετική δυναμική μέσω της δραματικής επεξεργασίας. Αποδεικνύεται εύστροφος, ετοιμόλογος, καυστικός και ταυτόχρονα εύθυμος όσο και πείσμων μέχρις εσχάτων. Υποστηρίζει το δίκιο του ενάντια στον ελαιοπαραγωγό με πάθος και εννοεί να έχει την τελευταία λέξη. Όπως και ο κτηματίας που δεν ενδίδει. Ποιος θα νικήσει τελικά; Η τύχη δεν εννοεί πάντα τους 'αφέντες' και ο Νόμος δεν μπορεί να καλύψει οποιαδήποτε παράλογη απαίτησή τους. «Ο Pirandello έβαλε τα χέρια μέσα σε ένα σωρό από κόσμο και τράβηξε πάνω, όπως κάνουν με το δίχτυ, άντρες και γυναίκες [...] ήταν οι μικρομεσαίοι της τελευταίας περιόδου του 1800, το περιθώριο μια πιο αναπτυγμένης αστικής τάξης, που βρισκόταν σε διάλυση. Όπως δεν τους διάλεξε, δεν τους έκρινε, δεν θέλησε να αξιολογήσει τις τάσεις τους και τα ατομικά τους πιστεύω [...]. Τους κράτησε όπως ήταν, έδειξε να δέχεται τους κανόνες τους, τις συμβάσεις τους, την μετριότητά τους, την ανικανότητά τους [...]. Στην πραγματικότητα αυτά τα πρόσωπα δεν είναι στο ελάχιστο έτοιμα να πεθάνουν, σκέφτονται γιατί δεν αισθάνονται αρκετά ζωντανόι», κατά τον Massimo Bontempelli. ⁷⁵ «...Είναι ο εκπρόσωπος, κατά γενική παραδοχή αυτής της πρωτοπορίας, που ήξερε πώς να εκφράσει το άγχος του

⁷³. Ο.π., σ. 16.

⁷⁴. Ο.π.,

⁷⁵. Massimo Bontempelli, «Alcuni giudici critici», *Il Fu Mattia Pascal*, ό.π., σσ. 194-195.

σύγχρονου ανθρώπου, της *πρωτοπορίας* που στο πολιτιστικό πλαίσιο της παρακμής, αποτελεί το πιο σίγουρο οδηγητικό νήμα για να γνωρίσουμε τον κόσμο που μας περιβάλλει. Τα πρόσωπά του μπορούν να συρρικνωθούν μονάχα σε μια έκφραση και σε μια μοναδική χειρονομία...». ⁷⁶ Ανοίγει έτσι η αυλαία στην ψυχή της καινούριας εποχής και των νέων ανθρώπων.

⁷⁶. Corrado Alvaro, «Alcuni giudici critici», ό.π., σ. 39.