

10.4. Luigi Pirandello e il teatro del primo Novecento

10.4.1. *Dalla Sicilia al mondo: vita di Pirandello.*

Nato il 28 giugno 1867 nella villa Caos, nei pressi di Girgenti (ribattezzata col nome classico di Agrigento nel 1927), LUIGI PIRANDELLO sentì con forza il legame con il suo mondo familiare e con il fondo piú oscuro e segreto della Sicilia, fitto di leggende, fantasmi, suggestioni, situazioni di una vita popolare arcaica, che agirono intensamente sulla sua infanzia. Il padre Stefano discendeva da una famiglia ligure trasferitasi in Sicilia nel secolo precedente e gestiva delle miniere di zolfo prese in affitto nella zona di Girgenti; la madre, Caterina Ricci Gramitto, apparteneva a una famiglia borghese che si era eroicamente distinta nella lotta antiborbonica e unitaria. E sempre in Luigi il senso delle proprie radici siciliane si unirà a un patriottismo severo, teso a rivendicare, contro la mediocre realtà contemporanea, i valori e la tensione ideale del Risorgimento. Ma al fondo siciliano e risorgimentale si accompagnerà molto presto in Pirandello una attenzione alle forme piú anonime del mondo borghese e piccolo-borghese moderno, una curiosità per i suoi aspetti piú dimessi e le sue contraddizioni piú laceranti: nella sua vita e nella sua opera si esprimerà così un drammatico confronto tra le origini piú arcaiche e la modernità, tra la Sicilia e un mondo dai confini sempre piú vasti. Come per gli autori siciliani di cui si è parlato (cfr. il cap. 9.4), egli cercherà la sua strada di scrittore allontanandosi dalla sua terra d'origine, entrando in contatto con esperienze di orizzonte nazionale e internazionale; ma, a differenza di tanti di loro, la sua vita non lo porterà a un ritorno in Sicilia: il successo della sua opera lo condurrà sempre piú lontano, in un inquieto viaggiare anche al di là dei confini dell'Europa, in una fuga senza fine da ogni stabilità e da ogni nostalgia.

Dopo gli studi liceali compiuti a Palermo, nel 1886 collaborò per breve tempo, a Girgenti, alla conduzione di una miniera di zolfo, si fidanzò con una cugina (rompendo poi il fidanzamento nell'89) e si iscrisse all'università di Palermo, da cui passò nel novembre '87 alla Facoltà di lettere dell'università di Roma. Nel 1889 usciva a Palermo il suo primo libro, la raccolta di versi *Mal giocondo*; nello stesso anno, in seguito a un contrasto con il latinista e preside Onorato Occioni, dovette lasciare l'università di Roma, scegliendo, dietro consiglio del filologo romano Ernesto Monaci (cfr. 9.3.7), di recarsi in Germania, all'università di Bonn, dove, nella primavera del '91, si laureò in filologia ro-

La Sicilia arcaica

La famiglia

Modernità
piccolo-borghese

La formazione

L'esperienza
tedesca

manza con una tesi di argomento linguistico (*Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti*, *Suoni e sviluppi del suono nel dialetto di Girgenti*). Questo soggiorno fu essenziale per la sua conoscenza della cultura tedesca e per la sua passione per i narratori romantici: di esso si avvertiranno numerose tracce nella sua attività di scrittore, che intanto si sviluppava soprattutto nel campo della poesia (cfr. 10.4.4). A Bonn ebbe un rapporto amoroso, segnato da un profondo distacco psicologico e da un acuto senso di estraneità, con una ragazza tedesca, Jenny Schulz-Lander, alla quale dedicò la sua seconda raccolta di versi, *Pasqua di Gea*, pubblicata nel 1891.

L'attività
letteraria romana

Deciso a dedicarsi alla letteratura, ottenne dal padre un assegno mensile e nel '92 si stabilì a Roma, dove strinse amicizia con il letterato messinese Ugo FLERES (1857-1939) e fu da questi presentato a Capuana (cfr. 9.4.4), che lo apprezzò e lo seguì nel suo lavoro; cominciò a impegnarsi nella narrazione in prosa e nell'estate 1893, nel silenzioso soggiorno di Monte Cavo, presso Roma, scrisse il suo primo romanzo, apparso solo nel 1901, col titolo *L'esclusa* (cfr. 10.4.5); intanto collaborava variamente a riviste e scriveva novelle, la cui prima raccolta, *Amori senza amore*, fu pubblicata nel 1894. Nel gennaio di quello stesso anno aveva sposato a Girgenti, con matrimonio combinato tra le famiglie, la benestante Maria Antonietta Portulano: i giovani sposi si stabilirono a Roma, dove nacquero i tre figli Stefano (1895), Rosalia, detta Lietta (1897) e Fausto (1899). Il primo periodo della vita familiare fu abbastanza sereno, anche se probabilmente il rapporto con Antonietta fu vissuto da Luigi con una distanza carica di disagio psicologico: forte fu la divaricazione tra l'esperienza intellettuale dello scrittore e la sensibilità inquieta e fragile della donna; e comunque è certo che questa situazione, su cui pesavano modi di comportamento risalenti alle più oscure radici siciliane, ebbe un peso fondamentale nello svolgersi delle complicazioni e delle scissioni che segnano tutta l'opera pirandelliana. Sempre più fitta diventava intanto la collaborazione dello scrittore a riviste, sia con saggi di critica e teoria letteraria, sia con novelle, e dal 1896 i suoi scritti apparvero anche sul «Marzocco» (cfr. 9.6.1). In quegli anni si ebbero anche i suoi primi tentativi di scrittura teatrale, con testi che per allora non raggiunsero le scene (ma cfr. 10.4.10). Nel 1897 Pirandello intraprese la carriera di professore universitario, ottenendo la supplenza alla cattedra di lingua italiana nell'Istituto superiore di magistero di Roma e svolgendo con dignità (anche se spesso con un certo fastidio) il lavoro faticoso che tale incarico comportava. Insieme al Fleres e ad altri amici, diede vita tra il dicembre del '97 e il giugno del '98 al settimanale letterario «Ariel», che tentava la via di una letteratura razionale e rigorosa, in opposizione all'estetismo e al misticismo allora dominanti. La sua varia e ricca produzione narrativa, apparsa su giornali e riviste, trovava interesse e consensi nel pubblico, ma restava indifferente alla critica e quasi marginale rispetto agli orientamenti della cultura di quegli anni.

Difficoltà
economiche

Nel 1903 la famiglia Pirandello subì un grave dissesto economico, per l'allagamento di una miniera di zolfo che fece perdere tutto il capitale investito dal padre Stefano, tra cui la stessa dote di Antonietta: la notizia del disastro causò nella donna una gravissima crisi, che compromise definitivamente il suo equili-

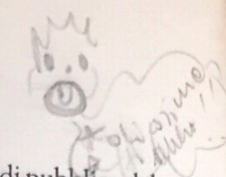
brio psichico, con una forma assai grave di paranoia. Venute meno le rendite familiari, Luigi, oltre a dover assistere la moglie, fu costretto a cercare di arrotondare il magro stipendio universitario: impartì lezioni private e soprattutto intensificò la sua collaborazione a giornali e riviste. Oltre a numerosissime novelle, si ebbero i romanzi *Il fu Mattia Pascal*, uscito sulla «Nuova Antologia» nel 1904, tradotto già l'anno successivo in tedesco; *I vecchi e i giovani*, apparso in parte nel 1909 e in volume nel 1913; *Suo marito*, apparso nel 1911. Il successo del *Fu Mattia Pascal* indusse uno dei maggiori editori del tempo, Treves di Milano, a occuparsi della pubblicazione delle sue opere. Intanto, l'edizione, nel 1908, dei due volumi saggistici *Arte e scienza* e *L'umorismo* favorì la sua nomina a professore universitario di ruolo di lingua italiana, stilistica e precettistica, nello stesso istituto dove esercitava già l'incarico.

Nel 1910 si ha un primo diretto contatto di Pirandello con il teatro, con la rappresentazione di due suoi atti unici (cfr. 10.4.10) da parte della compagnia di Nino Martoglio (cfr. 9.4.5 e DATI, tav. 205); ma il suo lavoro letterario resta ancora concentrato sulla narrativa, con una ricca produzione di novelle che, dal 1911, cominciano ad apparire soprattutto sul «Corriere della Sera». Egli lavora anche per la nuova industria del cinema, scrivendo soggetti per film; e di questa attività è frutto il romanzo *Si gira...*, scritto nel '14 e pubblicato nel '15 sulla «Nuova Antologia». Il 1915 peraltro è un anno risolutivo per il destino umano e intellettuale di Pirandello: il 19 aprile al teatro Manzoni di Milano la compagnia di Marco Praga, con l'attrice Irma Gramatica, mette in scena la sua prima commedia in tre atti, già scritta molti anni prima, *Se non così...* Da questa esperienza prende avvio un suo nuovo impegno nella scrittura teatrale, che si svolge in modo assai intenso e febbrile, sia relativamente al teatro in lingua che a quello in dialetto siciliano; proprio negli anni della grande guerra mondiale scrive alcune opere molto celebri, come nel 1916 *Pensaci Giacomino!* e *Liola*, nel 1917 *Così è (se vi pare)*, *Il berretto a sonagli*, *Il piacere dell'onestà*, nel 1918 *Il giuoco delle parti*, che suscitano pareri contrastanti, riserve e critiche soprattutto per la loro presunta «disumanità» e «meccanicità» (cfr. 10.4.10 e 10.4.11). Questa varia attività pare totalmente lontana dall'orizzonte della guerra, che tuttavia pesa fortemente su Pirandello; egli vi ravvisa un necessario compito storico del Risorgimento, ma ne individua anche gli aspetti negativi e distruttivi: vive drammaticamente il fatto di non parteciparvi in prima persona, di appartenere a una generazione a cui è negato un autentico impegno patriottico, che non ha partecipato al Risorgimento e ora vede combattere le generazioni più giovani. Il distacco tra le generazioni viene ora sentito nel modo più lacerante anche per la morte della madre, che avviene proprio nel 1915, e per la partenza dei figli per il fronte (Stefano viene fatto prigioniero dagli Austriaci nel novembre 1915 e tornerà solo a guerra finita). In questa situazione si aggravava la malattia mentale della moglie, che giunge ad assurde scene di gelosia nei confronti della figlia Lietta: nel 1919 Antonietta lascia definitivamente la casa di Luigi, che, dietro consiglio dei medici, la fa ricoverare in una casa di cura a Roma, dove essa vivrà fino alla morte (1959) come un fantasma distante ma sempre presente allo scrittore, un segno di colpa e di insuperabile tensione.

Il vero esordio
teatrale

La guerra e i miti
risorgimentali

La malattia
mentale
della moglie



Gli anni
del successo

Il 1920 è l'anno della piena affermazione e del successo di pubblico del teatro pirandelliano, con *Tutto per bene* e soprattutto con *Come prima, meglio di prima*: il fervore creativo culmina nel capolavoro dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, che, dopo il fiasco della prima rappresentazione tenuta a Roma il 9 maggio 1921, trionfa a Milano il 27 settembre dello stesso anno e inaugura il grande successo internazionale che, a partire dal 1922, porta Pirandello sulle scene di tutto il mondo e muta radicalmente i caratteri della sua esistenza. Dalla vita sostanzialmente sedentaria degli anni precedenti, lo scrittore passa a un'inquietante condizione di viaggiatore, che vive e scrive soprattutto negli alberghi, raggiungendo tutti i centri teatrali d'Europa e d'America, arricchendo il suo repertorio di nuove commedie, seguendo direttamente la vita della scena e delle compagnie teatrali, impegnandosi in una attività di regista (cfr. 10.4.18 e PAROLE, tav. 233). Mentre i *Sei personaggi* e altre sue opere si impongono al pubblico di tutto il mondo (ma cfr. DATI, tav. 228), egli mostra una viva curiosità per le tecniche dello spettacolo, in primo luogo il cinema che in quegli anni ricava soggetti da molte sue opere (cfr. DATI, tav. 234); scrive ancora alcune novelle e cura varie edizioni delle sue opere, mirando a una loro sistemazione globale,

Un'intensa
attività

DATI tav. 228

Pirandello fuori d'Italia

Si elencano, in ordine cronologico, le più importanti tra le prime rappresentazioni straniere di drammi pirandelliani, tenutesi in alcuni casi alla presenza dell'autore.

1922	27 mag.	Londra, Kingsway Theatre, <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> , versione di Edward Storer.
	nov.	New York, Fulton Theatre, <i>Sei personaggi</i> .
	nov.	Atene, <i>Il piacere dell'onestà</i> ; <i>Come prima, meglio di prima</i> .
	20 dic.	Parigi, Théâtre de l'Atelier, <i>Il piacere dell'onestà</i> , versione di Camille Mallarmé, con Charles Dullin.
1923	10 apr.	Parigi, Théâtre des Champs-Élysées, <i>Sei personaggi</i> , versione di Benjamin Crémieux, regia di Georges Pitoëff.
	5 mag.	Cracovia, versione polacca dei <i>Sei personaggi</i> .
	12 ott.	Praga, versione ceca dei <i>Sei personaggi</i> .
	nov.	Amsterdam, versione olandese dei <i>Sei personaggi</i> .
1924		Rappresentazioni di opere pirandelliane, <i>Sei personaggi</i> , <i>Enrico IV</i> , <i>Così è (se vi pare)</i> , <i>La vita che ti diedi</i> , a New York, Vienna, Atene, Zagabria, Tokyo, Berlino, Parigi, Londra, ecc.

che raccoglie i testi teatrali sotto la denominazione di *Maschere nude* (il primo volume di questa serie esce già nel 1918) e le novelle sotto quella di *Novelle per un anno* (il primo volume di questa serie esce nel 1922); intanto, lasciata nel 1920 la casa editrice Treves, egli passa alla Bemporad. Nell'intensa produzione di questi anni si distinguono opere essenziali come *Enrico IV* e *Vestire gli ignudi* (1922); *Ciascuno a suo modo* (1924); *Questa sera si recita a soggetto* (la cui prima rappresentazione ha luogo a Königsberg, in Germania, nel gennaio 1930); egli prova anche un teatro diverso da quello che lo aveva portato al successo, un nuovo teatro dai caratteri «tragici» e poetici, fondato su «miti» moderni, che culmina nell'opera, a cui egli lavora a lungo negli ultimi anni, ma che non porta a compimento, *I giganti della montagna* (ma cfr. 10.4.16).

Nuove stagioni
teatrali

Nel suo ininterrotto affidarsi alla vita della scena, nella attività frenetica che lo porta in ogni parte del mondo, Pirandello pare realizzare una fuga da se stesso, dalle proprie radici e dalle proprie angosce, nel momento stesso in cui continua a esprimerle sul piano artistico: la sua vita individuale è come traspunta o annullata nel suo offrirsi al pubblico, nel suo lavoro per la scena. È una paradossale affermazione di sé, che si lega a una ossessione di presenza pubbli-

Fuga da se stesso

1925	3 gen.	Montecarlo, versione francese di <i>Enrico IV</i> ; poi il 24 febbraio a Parigi.
	giu.-lug.	<i>Tournée</i> della compagnia del Teatro d'Arte di Roma, seguita da Pirandello, a Londra e Parigi, con rappresentazioni di vari drammi pirandelliani.
	ott.-nov.	Lunga <i>tournee</i> in Germania.
1926	mag.	Nuova <i>tournee</i> in Ungheria, Austria e Cecoslovacchia.
	20 nov.	Zurigo, Schauspielhaus, prima rappresentazione assoluta, in lingua tedesca, di <i>Diana e la Tuda</i> .
1929	9 lug.	Royal Theatre di Huddersfield, prima rappresentazione assoluta, in lingua inglese, di <i>Lazzaro</i> .
1930	25 gen.	Neues Schauspielhaus di Königsberg, prima rappresentazione assoluta, in lingua tedesca, di <i>Questa sera si recita a soggetto</i> .
1931	22 set.	Lisbona, Teatro Nacional, prima rappresentazione assoluta, nella versione lingua portoghese, di <i>Sogno (ma forse no)</i> .
1933	20 set.	Buenos Aires, Teatro Odeon, prima rappresentazione assoluta, in lingua spagnola, di <i>Quando si è qualcuno</i> .

ca, ma non rinuncia al pessimismo con cui egli ha sempre guardato alla falsità della vita sociale. I suoi comportamenti pubblici sono caratterizzati così da una ambiguità di fondo, che giustifica anche la sua adesione al fascismo, esplicita già nel 1923 e poi giunta, nel settembre 1924, a una iscrizione formale al partito fascista (ma cfr. 10.4.16). I buoni rapporti col fascismo e con lo stesso Mussolini del resto gli consentono di trovare appoggi e finanziamenti per un nuovo organismo teatrale, il Teatro d'Arte a Roma, inaugurato il 4 aprile 1925 al teatro Odescalchi con l'atto unico dello stesso Pirandello *Sagra del Signore della nave*; questo organismo tentò di svolgere una effettiva politica dello spettacolo e costituì una vera e propria compagnia diretta dallo stesso Pirandello, che fin dal 1925 vi scritturò la giovane attrice Marta Abba (1900-1989), a cui si legò di nobile e dignitosa passione e che lasciò erede dei diritti delle sue ultime opere. Ma mentre egli elaborava ulteriori progetti, come quello di un teatro di Stato, poté realizzare solo parzialmente le ambizioni del suo Teatro d'Arte, che dovette cessare l'attività nel 1928. Nonostante i suoi sempre più numerosi viaggi all'estero (tra l'altro è nel 1930 a Hollywood, per seguire le riprese di un film tratto da *Come tu mi vuoi*, e nel 1933 nell'America del Sud, dove a Buenos Aires ha luogo la prima di *Quando si è qualcuno*), egli mantiene stretti rapporti con la

DATI tav. 229

Vita e opere di Luigi Pirandello

- 1867 Nasce a Girgenti (Agrigento) il 28 giugno.
- 1886 Si iscrive all'università di Palermo.
- 1887 Passa alla Facoltà di lettere di Roma.
- 1889 pubblica la raccolta di versi *Mal giocondo*; in seguito a contrasti con il preside lascia la facoltà di Roma e prosegue gli studi a Bonn.
- 1891 Si laurea a Bonn in filologia romanza con una tesi sul dialetto di Agrigento. pubblica la seconda raccolta poetica, *Pasqua di Gea*.
- 1892 Si stabilisce a Roma e inizia a impegnarsi nella narrazione in prosa.
- 1893 Termina il romanzo *L'esclusa*, pubblicato nel 1901.
- 1894 Sposa Maria Antonietta Portulano, dalla quale avrà tre figli. pubblica la raccolta di novelle, *Amori senza amore*.
- 1895 *Elegie renane*. Scrive il romanzo *Il turno*, pubblicato nel 1902.
- 1896 Inizia la collaborazione al «Marzocco». Risalgono a questo periodo i primi tentativi di scrittura teatrale.
- 1897 È nominato professore incaricato di lingua italiana nell'Istituto superiore di magistero di Roma.

cultura ufficiale: nel 1929 è chiamato a far parte dell'Accademia d'Italia, dove nel '31 commemora Verga e dove nel '34 presiede un convegno sul teatro drammatico (indetto dalla Fondazione Volta). Nel 1934 gli viene assegnato il premio Nobel per la letteratura, che ritira il 10 dicembre a Stoccolma.

Negli ultimi anni, oltre a seguire il successo delle sue opere e dei loro numerosi adattamenti cinematografici, pensa al completamento della raccolta delle *Novelle per un anno*. Guarda ormai con silenzioso distacco alla retorica del regime fascista, al suo uso esteriore e volgare dei mezzi dello spettacolo. Il suo pessimismo lo fa essere sempre inspiegabilmente «altrove», diverso da come è costretto ad apparire; e ciò traspare anche dall'aspetto enigmatico che il suo volto assume nelle numerose fotografie. Mentre segue negli stabilimenti di Cinecittà le riprese di un film tratto dal *Fu Mattia Pascal* (cfr. DATI, tav. 234), si ammalia di polmonite e muore nella sua casa romana il 10 dicembre 1936. L'anno successivo esce l'ultimo volume delle *Novelle per un anno*, la cui ultima novella, *Una giornata tutto il senso di una vita che il protagonista si è trovato involontariamente a vivere* (intorno al '35 egli aveva scritto alcune pagine dal significativo titolo *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*).

- 1901 pubblica la raccolta poetica *Zampogna*.
- 1903 Il dissesto economico familiare, che provoca una grave crisi psichica nella moglie Antonietta, lo costringe a intensificare il lavoro.
- 1904 *Il fu Mattia Pascal* è pubblicato sulla «Nuova Antologia» e subito tradotto in tedesco.
- 1908 *Arte e scienza; L'umorismo*. Ottiene la nomina a professore universitario di ruolo.
- 1911 *Suo marito*. Si interessa anche di sceneggiature cinematografiche. Il «Corriere della Sera» inizia a pubblicare le sue novelle.
- 1912 pubblica la raccolta poetica *Fuori di chiave*.
- 1913 Viene pubblicato in volume *I vecchi e i giovani*, parzialmente già edito in rivista nel 1906.
- 1914 Scrive il romanzo *Si gira...*, pubblicato dalla «Nuova Antologia» l'anno successivo.
- 1915 Prime rappresentazioni della commedia *Se non così*, scritta nel 1895, e del testo tratto dalla novella *Lumie di Sicilia*.
- 1916 Rappresentazioni in dialetto siciliano di *Pensaci Giacomino!* e *Liolà*.
- 1917 Rappresentazione della prima versione, in siciliano, di *Il berretto a sonagli. Così è (se vi pare)* e *Il piacere dell'onestà*.

segue

10.4.2. *La scrittura come tortura.*

Le numerose opere di Pirandello si affiancano l'una all'altra, si susseguono e si dispongono come in un sistema globale, in cui circola ininterrottamente una folia di situazioni, personaggi, motivi mitici e simbolici, intrecci e schemi narrativi. Questi materiali, variamente combinati, non intendono peraltro presentarsi come materiali letterari, ma come frammenti o pezzi di esistenza, segni di sofferenze reali, residui di un mondo psichico compresso e carico di tensioni, immagini della crudeltà e dell'aggressività che regolano i rapporti tra gli uomini. Siamo agli antipodi della scrittura di D'Annunzio (cfr. 9.6.4), col suo estetismo esasperato, che estrae effetti preziosi e spettacolari da un repertorio tutto letterario; a Pirandello non interessa in nessun modo la bella pagina, l'effetto formale. Egli non intende ricavare dalla letteratura l'esaltazione di una «vita» esuberante e trionfante, ma partire dalle condizioni della vita reale degli uomini, per scoprirne le contraddizioni, il fondo segreto di sofferenza e di pena, il peso minaccioso che vi hanno l'artificio e la finzione. Scrivere per lui è co-

- | | |
|------|---|
| 1918 | <i>Il giuoco delle parti.</i> Esce il primo volume delle <i>Maschere nude</i> . |
| 1919 | La moglie viene ricoverata in una casa di cura. |
| 1920 | Piena affermazione del teatro pirandelliano: <i>Tutto per bene; Come prima, meglio di prima.</i> |
| 1921 | <i>Sei personaggi in cerca d'autore.</i> |
| 1922 | <i>Enrico IV; Vestire gli ignudi.</i> Primo volume di <i>Novelle per un anno.</i> |
| 1923 | <i>L'uomo dal fiore in bocca; La vita che ti diedi.</i> Iniziano i suoi continui viaggi in paesi d'Europa e d'America. |
| 1924 | <i>Ciascuno a suo modo.</i> Si iscrive al partito fascista. |
| 1925 | Inaugura il Teatro d'Arte di Roma con la <i>Sagra del Signore della nave.</i> Inizia il rapporto con Marta Abba. Pubblica a puntate sulla «Fiera letteraria» <i>Uno, nessuno e centomila.</i> |
| 1928 | <i>La nuova colonia.</i> |
| 1929 | <i>Lazzaro; O di uno o di nessuno.</i> È chiamato all'Accademia d'Italia. |
| 1930 | <i>Questa sera si recita a soggetto; Come tu mi vuoi.</i> Sta già lavorando a <i>I giganti della montagna</i> , rimasto incompiuto. |
| 1934 | Riceve il Nobel per la letteratura. Penultimo volume delle <i>Novelle.</i> |
| 1936 | Lavora all'ultimo volume delle <i>Novelle per un anno.</i> Muore a Roma il 10 dicembre. |

me ruotare attorno a un groviglio di oggetti in cui si coagula una vita che non riesce ad essere se stessa, che lotta continuamente con una forma che la insidia (ma cfr. 10.4.3). In questo continuo ruotare la sua scrittura si richiama ad alcuni modelli, anche tra loro lontani, che permettono di risalire a elementi diversi:

1. quelli provenienti da un antico fondo siciliano, dalla durissima vita popolare del territorio di Girgenti, dalla crudeltà delle relazioni sociali, sempre uguali a se stesse, in essa vigenti, dalle leggende e dalle credenze, che risalgono al folclore e addirittura alle origini greche; Sicilianità
2. quelli ricavati da una sottile attenzione alla vita della piccola borghesia impiegatizia della Roma umbertina e giolittiana, fatta di esistenze chiuse, dagli orizzonti limitatissimi, ma spesso con intrecci umani strani e paradossali; Roma e il ceto impiegatizio
3. quelli legati a una coscienza fortissima della modernità, dei turbamenti, delle nuove sofferenze e perversioni che il mondo moderno introduce in altri universi in origine immobili e chiusi in se stessi; Perversioni della modernità
4. quelli che risalgono a un segreto fondo di inquietudini familiari, a un'ossessione per tutte le forme di sofferenza e di malessere psichico che possono sorgere all'interno della famiglia (è qualcosa che forse affonda nella stessa infanzia di Pirandello e che poi si è complicato per esperienze successive); Ossessioni familiari
5. quelli ricavati da una tradizione di letteratura umoristica italiana ed europea, che tende a sconvolgere i rapporti consueti, a dar voce ad aspetti sotterranei e inquietanti dell'esperienza (fondamentale a tale proposito la conoscenza di alcuni scrittori tedeschi). Umorismo e quotidianità

Nell'intreccio di questi (e di altri) elementi si sviluppa una scrittura tutta attenta alle situazioni concrete, ai rapporti tra gli individui, agli aspetti che per essi assumono gli oggetti: una scrittura che non mira in alcun modo ad attribuire un rilievo autonomo alle forme linguistiche, a trovare raffinate soluzioni stilistiche. Pirandello preferisce lavorare sul fondo di un linguaggio comune, che talvolta può apparire «neutro» o addirittura trasandato, ma che in realtà è un linguaggio necessario a dar voce a quel pullulare di situazioni concrete, alle contraddizioni insostenibili e laceranti che emergono nella vita di tutti i giorni: un linguaggio che sa mettere in risalto anche elementi bizzarri, creando una miscela tra i caratteri folclorici siciliani, i particolari più concreti del mondo piccolo-borghese, le forme più correnti della comunicazione di massa.

Con questi vari materiali, la scrittura pirandelliana tende a costruire, attraverso le varie opere, un'opera globale, in cui non contano soltanto i singoli risultati, ma anche l'impegno continuo, l'ostinazione con cui l'autore si rapporta alla sua materia, ne combina e ricombina alcuni aspetti essenziali, spesso passando da un genere all'altro (e ciò è evidente nel caso di molte opere teatrali, che riprendono direttamente situazioni e personaggi di singole novelle). In questo combinare e ricombinare, agisce una violenta ossessione originaria: scrivere è un modo di tener lontana questa ossessione e insieme un modo di ruotarci intorno senza fine. Nessun'opera può dare una sistemazione e una conclusione definitiva (per Pirandello, come la vita, anche la letteratura «non

conclude»): ogni testo ripete quell'impulso a cui non può sfuggire, e insieme appare sospeso, aperto a nuove modificazioni. L'intero lavoro dello scrittore si svolge sotto il segno della ripetizione, nello sviluppo di una scrittura che è come un coltello che affonda continuamente nella negatività dell'esistenza, in una pena immedicabile che si identifica con lo stesso essere dell'uomo (e da cui sprigiona spesso anche il riso, in una vitalità paradossale, quasi diabolica). Lo scrittore e i suoi personaggi si abbandonano così a ostinati ragionamenti, si accaniscono in sottili e artificiosi giochi dialettici: paiono animati (e ciò è più esplicito nel teatro) da una sorta di furore «giudiziario», come a voler sottoporre le cose e i comportamenti a un'indagine legale, facendosi tutti testimoni e protagonisti di aggressivi processi di tutti contro tutti, cercando sempre qualcuno da denunciare e da condannare.

Gran parte dell'opera pirandelliana può essere perciò vista come una sosta in una «stanza della tortura» (G. Macchia), un'impetosa messa in scena di un vivere che in quanto tale è male, è aggressività, è impossibilità, in cui non può mai realizzarsi un «vita» autentica e pura. Lo scrittore è costretto a confrontarsi col ripetersi infinito di una vita sociale fatta di illusioni e di inganni: e questo gioco di inganni rende vano anche il ricorso alla memoria (che invece costituisce un valore per molti scrittori del Novecento). Nell'opera di Pirandello la tematica della memoria si affaccia in modo ambiguo, quasi sempre minaccioso: raramente il ricordo porta a riaffermare la gioia di una vita originaria e incontaminata; per lo più fa riemergere segni di ossessione, ghigni sinistri, marionette beffarde che rendono impossibile il recupero di qualsiasi valore e di qualsiasi consolazione.

10.4.3. Maschere, fantasmi e personaggi.

Per Pirandello la finzione e l'inganno della vita sociale trovano il loro maggiore strumento nella *maschera*: ognuno di noi si presenta allo sguardo degli altri attraverso un'apparenza esterna, che lo fissa in qualcosa che non corrisponde alla sua reale natura e che gli si attacca addosso come una maschera da cui è molto difficile, o impossibile, liberarsi; a loro volta gli altri ci si presentano come maschere, come apparenze che coprono caratteri il cui fondo autentico ci resta inafferrabile. E noi stessi siamo costretti a vivere il nostro volto, la nostra identità individuale e sociale, come una maschera che non coincide mai con ciò che noi sentiamo dovrebbe essere la profondità del nostro essere. Come ha mostrato Sciascia, Pirandello ricavava questo senso della maschera dal fondo stesso della realtà siciliana, dal modo stesso in cui i rapporti sociali venivano vissuti nel mondo di Girgenti; a questo fondo arcaico intrecciava poi una avanzatissima coscienza del carattere artificiale della vita sociale moderna, anche grazie a varie suggestioni della psicologia contemporanea, all'influsso degli studi sulle «alterazioni della personalità». Del resto egli era molto vicino alle «filosofie della vita» che dominavano nell'Europa del tempo (cfr. 9.1.7), da cui gli veniva una concezione globale della realtà, vista come perpetuo e insolubile

conflicto tra *vita e forma*: secondo questa concezione, la «vita» è flusso continuo, movimento profondo e autentico che, nella comunicazione tra gli uomini, viene sempre bloccato, fissato, artificializzato da una «forma», che ne spegne la forza originale e porta con sé la morte (e la «maschera» non è altro che una delle manifestazioni essenziali della «forma»). Il valore più autentico dell'uomo risiede nel fondo oscuro e sotterraneo rappresentato dalla «vita», e l'essere stesso dell'uomo in società si fonda proprio su una continua lotta contro la «forma», in un tentativo di districarsi dalle maschere artificiali che dominano i rapporti interpersonali. In tutta la sua opera lo scrittore cerca di esprimere questa lotta, inseguendo tutti i possibili incastri tra vita e forma, tentando insistentemente di ritrovare i segni profondi della «vita», di estrarne i momenti più autentici fuori dalla prigionia della «forma». Ma allo stesso tempo egli arriva a mostrare come quella «vita» autentica e pura non possa affermarsi mai, come in definitiva quel dissidio tra vita e forma resti insuperabile: e costruisce strutture e situazioni in cui si ripropone nel modo più inquietante quella insanabile contraddizione.

Maschere e finzioni di vario genere si impongono in tutte le opere pirandelliane, tra contraddizioni che rendono malsana tutta la realtà: sia nel modo di presentarsi degli oggetti (anch'essi problematici, senza più quella consistenza sicura che avevano nella letteratura naturalistica), sia nell'intreccio dei rapporti sociali, sia nella consistenza fisica e psichica delle persone. Sopraffatte dalle maschere, le persone diventano inafferrabili, paiono aver perduto ogni consistenza e ogni valore: il loro posto è preso da esseri astratti, quasi dei fantasmi che condensano in sé tutta una serie di realtà psichiche, di sensazioni, di desideri, di ossessioni altrimenti impronunciabili. I personaggi della letteratura del passato vivono questa vita di realtà psichiche, incarnate nelle grandi opere, ma resistenti fuori del tempo, viventi nello spazio dello spirito. Lo scrittore tende a vedere il proprio lavoro come frutto di un rapporto con questi fantasmi: egli vive in contatto con i personaggi della letteratura e con nuovi personaggi che sorgono dalla sua fantasia, testimoni di un doloroso bisogno di «vita», «compagni segreti» del suo io. Sono fantasmi che recano su di sé il segno della «forma» che uccide, che vengono spesso dal regno dei morti. Dall'ossessione di questi fantasmi nasce la concezione pirandelliana del *personaggio*, come entità distinta dall'autore, come essere che cerca di realizzarsi in modo assoluto e vivere una sua vita autentica nella letteratura e poi soprattutto sulla scena. Questa concezione ha radici fin nella prima attività di Pirandello, trova un'essenziale manifestazione nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* e poi porta alla creazione di un vero e proprio mito, quello del personaggio senza autore, imbastito in alcune novelle (come *La tragedia di un personaggio*, 1911, e *Colloqui con i personaggi*, 1915), in cui si parla di *personaggi sospesi*, non ancora realizzati (o addirittura rifiutati da altri autori), che bussano alla porta di Pirandello, il quale fissa delle udienze in cui essi presentano se stessi, chiedendo di divenire *personaggi definitivi*.

Attraverso questo mito Pirandello arriva a sentire le proprie opere non come entità chiuse in se stesse, dirette rappresentazioni-riproduzioni della realtà,

L'autenticità
inafferrabile

Persone
e fantasmi

Il mito
del personaggio
senza autore

Strutture
in movimento

bensì come organismi in movimento, in cui i personaggi costruiscono e impongono il proprio essere anche in lotta con l'autore: esse sono meccanismi che si vanno facendo, nel cui tessuto si scorgono strutture che si intrecciano e cercano la vita; l'esperienza teatrale, che a partire dal 1915 è al centro del lavoro di Pirandello, imponendo un confronto con la presenza fisica degli attori-personaggi in scena, approfondisce ulteriormente questo senso dell'autonomia del personaggio, della sua ricerca di vita, delle strutture in movimento, fino al capolavoro dei Sette personaggi in cerca d'autore e a tutta l'esperienza del teatro nel teatro (cfr. 10.4.12).

Il personaggio-fantasma si pone così in Pirandello come una forza che pretende di rompere le barriere che la maschera sociale impone alla vita delle persone, realizzando nel modo più pieno una vita autentica e assoluta. Ma questa forza finisce sempre per rimanere involupata in un gioco di nuove «forme», in nuove maschere che si rapprendono attorno ai personaggi: la loro lotta con queste maschere che bloccano la loro «vita» è inesauribile; la loro autenticità riesce ad affermarsi soltanto in nuove finzioni, portate magari all'estremo del grottesco o del tragico. Anche nel teatro, il personaggio non arriva mai a conquistare un universo «altro», a liberarsi della finzione sociale: deve sperimentare la tortura di un ripetersi e riproporsi infinito e senza scampo dell'intreccio perverso tra realtà e finzione che costituisce la stessa condizione umana.

10.4.4. Le opere in versi.

In poesia furono i primi tentativi e le prime opere pubblicate dal giovane Pirandello: e alla poesia egli si dedicò ancora dopo essersi impegnato con maggiori risultati sul terreno della narrativa, almeno fino a tutto il primo decennio del Novecento. Peraltro tutta questa produzione poetica resta ai margini del lavoro pirandelliano, vale soprattutto come repertorio di temi e di situazioni, e quasi mai riesce a trovare una adeguata misura stilistica ed espressiva: l'autore non si impegna in una vera ricerca sul piano del linguaggio, scegliendo una lingua poetica che mette insieme gli echi delle più varie tendenze tardo-ottocentesche, oscillando tra modi realistici (con effetti di conversazione) e residui di tipo romantico e classicistico. Alla raccolta giovanile Mal giocondo, apparsa a Palermo nel 1889, seguì nel 1891 la raccolta Paesqua di Gea, dedicata a Jenny Schulz-Lander; nel 1895 quella delle Elegie renane (in metro barbaro, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 196, nate dalla suggestione del soggiorno tedesco e delle Elegie romane di Goethe, di cui nel '96 Pirandello pubblicò una traduzione); nel 1901 la raccolta Zampogna; nel 1912 quella, relativamente più interessante perché tenta la via di una poesia umoristica e «dissonante», intitolata Fuori di chiave. In quest'ultima raccolta, in cui compaiono molti testi già pubblicati in riviste tra il 1892 e il 1910, l'autore mostra tutto il suo disincantato pessimismo di fronte all'eterno girare della «macchina stupida del mondo», ma senza trovare un linguaggio adeguato ai suoi temi. Ma vanno ricordati anche il poemetto incompiuto Belfagor, iniziato già nei primissimi anni, dove per la prima volta si parla di un personaggio che appare davanti all'autore (si tratta del diavolo della novella di Machiavelli, cfr. 4.2.10, tornato sulla terra a vedere quanto gli uomini siano infelici), l'altro poemetto Pier Gudrò (1894) e il poema mitologico dialogato Scamandro (1909).

10.4.5. Dai primi romanzi alle novelle.

Fin dall'inizio della sua vita a Roma, il giovane Pirandello provò la narrativa in prosa, avendo come essenziale punto di riferimento, guida e maestro, proprio quel Capuana che a Roma conobbe e frequentò: e nell'estate del 1893, in una solitaria vacanza a Monte Cavo, scrisse il suo primo romanzo, intitolato originariamente Marta Ajala e pubblicato solo nel 1901 su «La Tribuna» col titolo definitivo L'esclusa, poi in volume nel 1908 e in una nuova redazione nel 1927. Il romanzo è incentrato su un personaggio femminile, come molti romanzi recenti dedicati alle contraddizioni tra la società e le aspirazioni di una donna moderna e libera (in primo luogo la Giacinta di Capuana, cfr. 9.4.5): in un mondo siciliano stralunato e percorso da lampi di follia, la protagonista Marta sperimenta la tirannia dell'apparenza dei «fatti», che è messa in moto dal ritrovamento di una lettera d'amore spedita dal deputato Gregorio Alvignani, che fa cadere, su lei innocente, la fama di adultera, subito amplificata dalla voce pubblica. Il marito Rocco Pentàgora deve scacciare Marta, e la pena per il disonore porta alla morte il padre di lei, con la rovina della famiglia. Costretta a trasferirsi a Palermo, Marta incontra l'Alvignani e realizza, quasi con indifferenza, quell'adulterio che prima era stato creato soltanto dalla malevolenza degli altri; ma proprio a questo punto, mentre sente sempre più l'estraneità tra i suoi atti e ciò che è veramente dentro di sé, ella viene riaccolta dal marito, convinto ormai della sua innocenza e pentito per la sua precedente durezza. Si tratta di uno svolgimento paradossale, che si innesta sul fondo di una rappresentazione di tipo naturalistico, in cui hanno però ampio spazio lo stile indiretto libero (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 201) e i punti di vista del personaggio centrale, che si modificano più volte nel corso dell'azione. Su Marta, imprigionata dallo sguardo altrui, pesa, come tragico esito della sua condizione femminile, un'impossibilità di affermare la propria autenticità personale; e le sue scelte finali hanno tutto il senso di una rinuncia all'affermazione di sé, di una resa rassegnata alla mediocrità dell'esistenza quotidiana.

Il breve romanzo successivo, Il turno, fu scritto nel 1895 e pubblicato la prima volta a Catania nel 1902: si tratta di uno scatenato divertimento comico, ambientato in una Girgenti che mostra aspetti grotteschi e sinistri, tra personaggi che si muovono come marionette, con una serie di sostituzioni e di morti che danno alla bella Stellina tre mariti diversi, ultimo dei quali è Pepè Aletto, che, aspirando alla sua mano fin dall'inizio, ha saputo aspettare il suo turno. Il gioco del caso assume qui connotati quasi diabolici, che affondano nelle segrete origini greche di Girgenti, ed è seguito attraverso un dialogo vivacissimo e di singolare aggressività.

Contemporaneamente ai primi romanzi, Pirandello iniziò a scrivere novelle, collegandosi in parte alla novellistica di Capuana, ma distinguendosene presto per il modo allucinato e grottesco della rappresentazione della vita siciliana, e di Girgenti in particolare: egli si allontana così dai modi veristici e mira a estrarre da situazioni, storie e leggende popolari, i segni di una sproporzione insuperabile, di una diabolica e magica irregolarità che complica ed estremizza i rapporti tra i personaggi e quelli tra i personaggi stessi e la realtà. Dalla realtà popolare emergono figure inquietanti, tra risonanze sotterranee e oscuri primordiali turbamenti. Un aspetto stravolto, carico di ambigui sottintesi, di scambi sottili, assumono anche le prime novelle di ambientazione «continentale», centrate su personaggi di poveri impiegati della Roma umbertina. Nella

Il magistero di Capuana

L'esclusa

Un naturalismo paradossale

Il turno

Il gioco del caso

Le novelle siciliane

Le novelle continentali

L'infinito ripetersi della finzione

Un'esperienza ai margini

Le raccolte

I poemetti

prima fase di questa produzione novellistica, apparsa su diverse riviste e giornali e divenuta molto intensa fin dai primissimi anni del Novecento, prevalgono un gusto comico-grottesco, una disposizione a seguire combinazioni meccaniche, una attenzione all'aggressività che regola i rapporti tra i personaggi (spesso con schemi che riproducono quelli dell'antica tradizione della beffa), una rappresentazione di casi di follia e di ossessione maniacale, una insistenza su aspetti funebri, sul nesso tra comicità e morte. Da queste prospettive derivano le prime raccolte di novelle pirandelliane, *Amori senza amore* (1894); *Beffe della morte e della vita* (in due serie, 1902 e 1903); *Quand'ero matto* (1902). Ma, per l'insieme delle novelle pirandelliane, cfr. 10.4.9.

10.4.6. Il fu Mattia Pascal.

Il primo grande romanzo di Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, scritto in un momento di difficoltà estrema, mentre l'autore assisteva la moglie malata, fu pubblicato a puntate sulla «Nuova Antologia» tra l'aprile e il giugno del 1904 e poi subito in volume come estratto dalla rivista; nel 1910 ne uscì una prima edizione, con alcune modificazioni, presso l'editore Treves. Nell'orizzonte della letteratura italiana dell'inizio del secolo, dominata da prospettive vitalistiche e spiritualistiche, sospesa tra il modello dannunziano e quello crociano (cfr. 9.8.2), questo romanzo apparve come il frutto di un'esperienza appartata e solitaria, e nonostante la sua originalità (che suscitò ben presto curiosità fuori d'Italia) ricevette scarsa attenzione e poco benevole valutazioni da parte della critica.

Ricollegandosi a vari aspetti e situazioni della narrativa europea ottocentesca che aveva rappresentato casi strani e paradossali, Pirandello fa qui narrare, in diciotto capitoli, al protagonista Mattia Pascal una singolare vicenda di morte e reincarnazione, che sembra provenire dal «sottosuolo», da un mondo sospeso tra la vita e la morte. Dopo una serie di vicende vissute in una cittadina della Liguria, dove è nato, regolate da scambi paradossali di persone, da rapporti sempre sfasati con gli altri e soprattutto con il sesso femminile, che lo hanno portato alla rovina economica e al matrimonio con una donna che gli è assolutamente estranea, Mattia Pascal, in seguito a nuove disgrazie familiari (la morte di due bambine e della madre), fugge da casa e approda al Casino di Montecarlo, dove vince una vera e propria fortuna alla roulette. Durante il viaggio di ritorno legge in un giornale del ritrovamento del cadavere di un suicida presso il suo paese, che la moglie ha identificato in lui: decide allora di accettare questa morte, liberandosi dalla sua condizione anagrafica e dal ruolo a cui essa lo costringe, e di vivere senza più legami sociali, sotto il falso nome di Adriano Meis, facendo affidamento sull'ingente somma guadagnata al gioco. Va a vivere a Roma in una pensione frequentata da strani personaggi, curiosi di scienze occulte e di spiritismo. Ma qui nasce un sentimento amoroso tra lui e la figlia del padrone di casa, la dolce Adriana, che egli sente quasi come un'anima gemella; potrebbe iniziare con lei una vita diversa e autentica, ma non può farlo perché il personaggio e il nome che ha assunto non esistono per la società e per lo stato civile. Decide allora di abbandonare Roma e Adriana, lasciando i segni di un altro suicidio per annegamento, e di «risorgere» come Mattia Pascal: tornato al suo pac-

se, scopre che la moglie si è formata una nuova famiglia e, senza rientrare nel proprio stato civile, si accontenta di vivere in una biblioteca, scrivendo la propria storia e aspettando una terza, definitiva morte.

La vicenda rompe quei criteri di verosimiglianza e di oggettività su cui si fondeva la rappresentazione naturalistica; l'unità del personaggio che parla in prima persona è frantumata dal suo riferirsi a tre diverse incarnazioni (il primo Mattia Pascal, Adriano Meis, il redivivo «fu Mattia Pascal»), ciascuna delle quali impone sul racconto un punto di vista diverso. I casi della vita mettono questo personaggio frantumato in rapporto con una serie di specchi, di figure che raddoppiano la sua immagine, di scambi e di intrecci con altri personaggi (ciò è particolarmente evidente nella narrazione delle sciagure del primo Mattia, insidiato nella sua vita sentimentale e familiare dal ripetersi di situazioni di duplicità). In ognuna delle sue incarnazioni il protagonista si trova d'altra parte costretto alla finzione: c'è una forza nemica che lo porta sempre ad essere diverso da come vorrebbe, che lo conduce sempre «altrove» da sé. Egli crede così di poter trovare la sua autenticità, di liberarsi dalle finzioni e dai legami sociali solo diventando un altro, trasformandosi in Adriano Meis; in quella nuova condizione sembra entrare finalmente in contatto col senso più profondo e segreto della «vita»; ma questo spazio fuori dalle forme sociali si appoggia solo su una finzione, su un occultamento della sua vera identità, che lo costringe a una recitazione perpetua e sistematica, ad essere ancora di più «altrove», a comunicare con gli altri solo nel buio.

La narrazione è carica di elementi simbolici, disposti in modo suggestivo nei suoi momenti più intensi: tra gli altri, hanno un peso essenziale il tema dell'acqua (collegato al motivo della morte per annegamento), quello della visione e del buio (per cui ha un ruolo essenziale un occhio leggermente storto di Mattia, che Adriano Meis, per sfuggire alla propria immagine originaria, si fa correggere con un'operazione, che per un certo tempo lo lascia immerso nell'oscurità), quello delle marionette, e del teatro (lo spettacolo di un teatrino di marionette ricavato da Sofocle, fa sorgere l'immagine dello «strappo nel cielo di carta», segno della distanza tra l'assolutezza dei personaggi antichi e la contraddittorietà dei personaggi moderni).

Le diverse voci del protagonista e l'intreccio con gli altri personaggi, quasi tutti carichi di elementi grotteschi, deformi o caricaturali, si esprimono su un suggestivo sfondo di lucida disillusione: il narratore pare allo stesso tempo partecipare e non partecipare agli eventi, cercare una identificazione appassionata e sfuggire poi a ogni identificazione. La realtà gli offre una serie di richiami segreti, che egli ascolta solo in parte, a cui in definitiva è costretto a sottrarsi; le cose e gli uomini gli si presentano in un colore sospeso, come una serie di grigi fantasmi (e anche la Roma in cui vive Adriano appare una grigia città impiegatizia, tanto diversa dall'esuberante immagine che ne aveva dato *Il Piacere* di D'Annunzio, cfr. 9.6.7). Questo umore grigio, carico di veleni e di risentimenti, sa però abbandonarsi anche a improvvisi scatti di gioia, a una scatenata aggressività: quella di Mattia-Adriano è la vitalità sotterranea di una marionetta animata, di un fantasma inquieto e beffardo.

La scrittura
e la morte

Il passaggio del protagonista dalla situazione iniziale a quella finale è seguito con una perfetta struttura circolare, in un susseguirsi e amplificarsi di elementi che portano a una specie di sovrapposizione tra esperienza del personaggio ed esperienza della scrittura: Mattia è divenuto narratore di sé stesso nel momento in cui ha rinunciato a cercare una realizzazione di sé nella vita, in cui ha accettato di rimanere sospeso, in attesa della morte. Il senso delle vicende del romanzo si identifica così col fatto stesso di narrarle. La scrittura del «fu» Mattia si dà tutta in rapporto con la morte: la sua condizione rappresenta la stessa condizione dello scrittore nel mondo contemporaneo, estraniato e sospeso, in comunicazione con i morti, fuori da ogni riconoscimento di valori e di ruoli sociali. Il personaggio pirandelliano oppone così al vitalismo e al protagonismo esasperato della cultura dell'inizio del secolo la coscienza della finzione e del fallimento, l'aspirazione a un'impossibile estraneità alla società, la scomposizione di ogni sicurezza e di ogni valore definitivo.

Negazione
di ogni sicurezza

10.4.7. L'umorismo: Pirandello critico e teorico.

composizione»
e «riflessione»
nella creatività

I meccanismi di scomposizione de *Il fu Mattia Pascal* ne facevano un romanzo «umoristico», impastato di gioia e di sofferenza, di distacco e di partecipazione: al fondo della sua scrittura c'era in effetti una precisa concezione che Pirandello svolse dettagliatamente nel saggio *L'umorismo* pubblicato nel 1908 (la cui seconda edizione, del 1920, fu dedicata proprio «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario»). In questo saggio, legato alla curiosità che la cultura europea contemporanea rivolgeva ai fenomeni legati all'ambito del comico (cfr. TERMINI BASE 12), si ripercorre la tradizione della letteratura umoristica e se ne rivendica il valore, in opposizione alla letteratura «sublime» basata sull'equilibrio e sull'armonia. Il metodo essenziale dell'umorismo viene individuato nella scomposizione e nell'intervento della riflessione sul processo creativo: attraverso la riflessione, l'autore umorista scompone i caratteri apparenti ed esteriori della realtà, individua dietro ogni gesto, parola o espressione, il suo «contrario». Il comico più in generale viene definito come avvertimento del contrario: esso è percezione e messa in evidenza delle sfasature della realtà e dei comportamenti, delle incongruità e delle contraddizioni che riguardano ogni aspetto della vita, delle maschere infinite con cui la «forma» agisce sugli uomini (viste con distacco e con gioiosa superiorità). L'umorismo si distingue come sentimento del contrario, che, nel rilevare quelle sfasature, scopre la sofferenza che c'è dietro di esse, si volge a guardare anche ciò che si cela dietro le maschere, con viva partecipazione e comprensione; l'umorista si sente segretamente solidale con le sproporzioni che mette in evidenza, è implicato nelle deformazioni che scopre nelle cose e nei personaggi, si lascia lacerare dalla contraddizione, dal contrasto tra «vita» e «forma», in un impasto di riso e di pianto.

Il comico

L'umorismo

del teorico
introcorrente

La concezione dell'umorismo, mentre costituisce un punto centrale della poetica di Pirandello, fornisce anche un modello teorico in contrasto con le tendenze do-

minanti all'inizio del secolo, in primo luogo con l'estetica crociana e idealistica, che, affermando il carattere di «intuizione» dell'arte, negava addirittura la validità di concetti come quello di «umorismo». Nei numerosi scritti critici di Pirandello si coglie un profondo legame con la sua concreta esperienza di scrittore, un interesse a problemi tecnici e compositivi, nel quadro di una nozione dell'arte non come esperienza «pura», ma come esperienza umana integrale, risposta a un bisogno di comprendere la realtà in tutte le sue contraddizioni: vi si avverte l'eredità di una formazione positivista, un'attenzione alle nuove scienze umane (in primo luogo la psicologia) e una coscienza fortissima del «fare» letterario (e poi teatrale). Tra le altre opere critiche e teoriche (oltre a numerosi articoli di critica letteraria, spesso con pungenti interventi sulla letteratura contemporanea), vanno ricordati almeno il saggio del 1893 *Arte e coscienza d'oggi*, il volume *Arte e scienza*, del 1908 (in cui è compreso anche un articolo su *Illustratori, attori, traduttori*, che pone il problema, essenziale poi per il teatro pirandelliano, del rapporto tra il testo letterario e le sue rappresentazioni-riproduzioni in forme diverse dall'originale), alcuni saggi danteschi (tra cui la conferenza tenuta a Firenze nel 1916, *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*), un discorso su Verga (tenuto in due versioni molto simili nel 1920 a Catania e nel 1931 all'Accademia d'Italia), la conferenza tenuta a Venezia nel 1922 su *Teatro nuovo e teatro vecchio*, con importanti indicazioni di poetica teatrale (vi si afferma un'aspirazione a cercare nel teatro una «forma perfetta», che recuperi il valore autentico della «vita»: ma per queste prospettive, cfr. 10.4.12 e sgg.).

Altri lavori critici

Altri lavori critici
Forse
così
del loro
teatro

10.4.8. Da I vecchi e i giovani a Si gira...

L'ampio romanzo *I vecchi e i giovani*, scritto tra il 1906 e il 1909, apparso in gran parte a puntate sulla «Rassegna contemporanea» nel 1909 e poi per intero in volume nel 1913, presenta una singolare applicazione della poetica dell'umorismo, ricollegandosi in parte ai *Viceré* di De Roberto (cfr. 9.4.16), con la narrazione delle vicende politiche della Sicilia e dell'Italia negli anni 1892-93, attraverso il punto di vista di vari personaggi, legati a una nobile famiglia di Girgenti, i Laurentano.

I vecchi
e i giovani

Le vicende narrate (che sono quelle - drammatiche - della rivolta e della repressione dei Fasci siciliani e dello scandalo della Banca Romana, cfr. 9.1.4) mostrano la crisi degli ideali risorgimentali, riflessa nei diversi comportamenti della vecchia generazione che al Risorgimento aveva partecipato e della giovane generazione cresciuta più tardi: ma la delusione politica vi si manifesta come una sorta di rivelazione della natura illusoria della realtà, della inevitabile contraddizione tra le spinte ideali e la realtà del comportamento. Il romanzo pare tendere a bruciare la storia, le lotte e i contrasti tra gli uomini in una minacciosa beffarda evanescenza.

Un confronto
generazionale

Nel comportamento dei «vecchi» il romanzo constata un'isterirsi della tensione delle lotte unitarie, con l'accettazione di una società mediocre, senza ideali e progetti, rassegnata a un secolare abbandono, al perpetuarsi di insopportabili condizioni di miseria e di sfruttamento, a una sostanziale sottomissione alle classi dirigenti settentrionali (e nell'analisi impietosa della realtà siciliana, Pirandello intende anche denunciare la più vicina politica dell'Italia giolittiana). Ai «giovani» la mancanza di sicuri modelli da seguire impone una ricerca difficile di nuove soluzioni, che non porta però a nessuna scelta accettabile senza perplessità, che permetta un

Lo spegnersi
delle tensioni
unitarie

impegno preciso e totale: queste soluzioni possono essere anche opposte, ma sempre conducono alla delusione, alla disintegrazione. Tra queste c'è la scelta socialista, fatta dal principe Lando Laurentano, determinata proprio da un bisogno di vitalità, dalla ricerca di un «momento di piena» che rompa le «forme fittizie» della vita irrigidita; ma, di fronte alla lotta concreta, agli errori e al fallimento dei Fasci, alla repressione che essi scatenano, questa scelta si muta in un pessimistico rifiuto della lotta di classe, in una convinzione dell'immodificabilità del secolare stato di ignoranza e di sottomissione, con un'ipotesi alternativa assai indeterminata (ma condivisa dallo stesso autore) di «cooperazione» tra le classi.

Come nei *Viceré* di De Roberto, anche qui manca un vero eroe centrale: il romanzo è fatto da intersezioni e incontri di diversi filoni narrativi, che compongono un'immagine della disintegrazione di tutto un tessuto familiare e sociale. La grande varietà di personaggi dà luogo a una grande varietà di posizioni e di punti di vista, tanto che nessun luogo e nessuna scelta vi ottengono uno spazio privilegiato, mentre un ampio uso dello *stile indiretto libero* (cfr. *GENERICI E TECNICHE*, tav. 201) consente di mettere a fuoco volta per volta la posizione dei vari membri della famiglia Laurentano e di tutti coloro che per diversi motivi interferiscono con il loro destino. Ma ogni posizione, pur facendo vedere con occhi diversi la stessa realtà sociale e politica, si risolve in scacco e delusione: e ciò offre un vasto campo al metodo di «scomposizione» umoristica, che segue l'esplosione di atteggiamenti eccessivi e paradossali, fino al grottesco e alla follia (così nella figura del vecchio popolano dal passato di garibaldino, Mauro Mortara, la cui identificazione con i valori del passato giunge fino alla negazione della realtà; e il romanzo si conclude proprio con una scena di follia di questo personaggio che, con le sue medaglie sul petto, pretende di unirsi ai soldati che reprimono i moti socialisti, ma viene da essi ucciso). Il senso della coscienza umoristica trova la più esplicita incarnazione nel personaggio del vecchio don Cosmo Laurentano, deliberatamente appartatosi dal mondo e dalle sue lotte, intento a guardare la realtà da lontano, a spiare «il giuoco di questo demoniaccio beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che si spassa a rappresentarci di fuori, come realtà, ciò che poco dopo egli stesso ci scopre come una nostra illusione».

Romanzo della storia e della politica come illusione, *I vecchi e i giovani* presenta un mondo complesso e articolato, secondo le migliori tradizioni del romanzo ottocentesco (e di notevole interesse vi è la rappresentazione circostanziata delle forme della vita collettiva), e allo stesso tempo sottopone questo mondo a un effetto di disgregazione, di non conclusione, che sembra proiettarlo come in lontananza, in una dolorosa insensatezza. Anche questo è un modo di sottrarsi alle ideologie del protagonismo intellettuale dominanti nell'età giolittiana, di affermare una letteratura capace di conoscere criticamente le contraddizioni della realtà.

Il romanzo *Suo marito*, scritto intorno al 1909 e pubblicato nel 1911 (rimase in sospenso una nuova redazione iniziata dall'autore poco prima della morte, col titolo mutato di *Giustino Roncella nato Boggiolo*) rivolge la sua ottica critica e umoristica al mondo letterario e intellettuale, presentando la storia di una scrittrice, Silvia

Roncella, che viene a Roma dalla provincia e giunge al successo sostenuta dal marito, l'impiegato Giustino Boggiolo, e dei contrasti tra la sua vita creativa e la sua vita sentimentale, fino alla morte del bambino da lei nato. Il romanzo è sospeso tra propositi satirici e addirittura caricaturali (sia per la vicenda della protagonista, che esplicitamente allude a quella della Deledda, cfr. 9.5.16, sia per l'impetosa presenza della società letteraria, delle sue finzioni e delle sue volgarità) e l'intenzione di seguire più da vicino il senso dell'esperienza artistica, il sorgere e lo svilupparsi delle sue forme nella mente dell'artista, il legame (che sempre ha ossessionato Pirandello) tra creazione e gestazione. Tra molte ambiguità e sotterranee lacerazioni, si interroga la natura femminile della creatività, i contrasti e le scissioni che da essa prendono corpo, il suo opporsi alle finzioni e agli artifici sociali motivato dalla ricerca di un «arcano senso» nascosto nella «vita delle cose».

Ma il dominio dell'artificio e della finzione sulla vita autentica e segreta nell'epoca moderna poteva avvalersi dell'uso delle macchine, che, con il cinema, penetravano anche nel campo della comunicazione artistica: a questo tema è dedicato il romanzo (*Si gira...*, diviso in sette «fascicoli», pubblicato tra il giugno e l'agosto del 1915 sulla «Nuova Antologia», poi in volume l'anno seguente, e nel 1925 in edizione riveduta col nuovo titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (in cui le varie parti si intitolano appunto «quaderni»). Proprio all'inizio della guerra mondiale, in cui i futuristi vedevano l'affermazione distruttiva e vittoriosa delle macchine, Pirandello costruisce un romanzo in forma di diario, affidato alla voce di un operatore cinematografico, Serafino Gubbio, che è quasi costretto a identificarsi con la macchina che usa: il personaggio subisce così un processo di meccanizzazione che ne fa uno strumento neutro e «impassibile» di riproduzione automatica di una realtà privata del suo spessore vitale, ridotta a forma da ripetere e vendere all'infinito. Girando la manovella per i film prodotti dalla casa Kosmograph, Serafino diventa una cosa sola con la manovella stessa, sentendo tutta la realtà contemporanea dominata dal «ronzio» della macchina, che si è impadronita di tutto e ha sostituito ogni altra esperienza; il dominio della macchina è nello stesso tempo dominio del mercato, riduzione di ogni ambito dell'esperienza, della comunicazione, del sentimento, a merce, a materiale riproducibile e consumabile, privato di spessore e di «aura» (cfr. 10.1.10). Il romanzo propone così una originale immagine di un essenziale fenomeno del mondo moderno, la «sostituzione della realtà naturale con una realtà artificiale, con i circuiti totalitari dello spettacolo-merce» (G. Mazzacurati).

L'operatore-narratore segue, attraverso il punto di vista del suo lavoro nella Roma delle prime imprese cinematografiche, tutti i comportamenti artificiali o distruttivi, pieni di lacerazioni sentimentali, che costituiscono la vita di relazione dominata dalle macchine, dal mercato, dalla velocità: la figura dell'attrice Varia Nestoroff è la pericolosa regolatrice di questi rapporti, che moltiplica in sé il vuoto, la finzione e l'artificio (secondo il meccanismo del divismo). Questo artificio ha esiti mortali nel dramma di Giorgio Mirelli, l'amico di Serafino che si uccide per amore dell'attrice; e invano a questa sostanza malefica del mondo dell'apparenza si oppone il richiamo di un mondo diverso, quello delle origini provinciali, della natura sel-

una condizione immodificabile

Intersezioni punti di vista

composizione umoristica

Don Cosmo Laurentano

La storia e la politica come illusione

Suo marito

Natura femminile della creatività

Si gira...

Il personaggio e la macchina

Mercificazione dell'esperienza

Il mondo dell'apparenza

La natura
e lo spettacolo

vaggia e incontaminata. Invano Serafino avverte il richiamo dell'«oltre», il segno di qualcosa che è al di là di questa realtà così degradata. Una tigre, che rappresenta l'ultima traccia del mondo naturale fuori dalla civiltà, si ribella a essere usata nelle riprese cinematografiche e sbrana l'attore che avrebbe dovuto ucciderla, e che invece, accecato dalla gelosia, ha puntato il suo fucile contro la Nestoroff. Ma anche questa violenta liberazione dalla natura diverrà merce di consumo, prezioso spettacolo, dato che Serafino è riuscito a riprendere con la sua macchina tutta la scena, perdendo nel contempo la parola, chiudendosi in un muto «silenzio» che fa di lui un operatore «perfetto». La macchina ha avuto in pasto la vita di un uomo, una vita «quale poteva essere in un tempo come questo, tempo di macchine: produzione stupida da un canto, pazza dall'altro».

Un linguaggio
cinematografico

Nel suo affascinante confronto con gli strumenti della modernità e con le nuove forme dello spettacolo, questo romanzo-diario si avvale di una tecnica di lunghe sequenze tra loro separate, che sembrano cucite proprio secondo gli schemi del montaggio cinematografico: i fatti si svolgono come dati visivi che raggiungono il campo dell'occhio di Serafino, che a tratti sospende la sua visione con accurate indagini sul buio indecifrabile che si nasconde dietro tutte quelle vane apparenze. Diagnosi eccezionale e lucidamente critica, di livello europeo, della nuova condizione della comunicazione nella società delle macchine. Si gira... si pone in una prospettiva opposta a quella del futurismo e di tutte le disinvolute esaltazioni della civiltà moderna: nella modernità individua l'esito finale e più compiuto, indotto dalla produzione di oggetti e di immagini industriali e dal trionfo del mercato, di quella inautenticità del mondo, di quel trionfo della «forma», di quella inafferibilità della «vita» su cui Pirandello aveva insistito in tutta la sua opera. Nella nuova esperienza teatrale, iniziata subito dopo questo romanzo, l'autore cercò proprio di trovare i modi per recuperare l'autentico, per far parlare quella «vita» che gli pareva sempre più lontana dall'orizzonte della società contemporanea.

Modernità
e inautenticità

10.4.9 Le Novelle per un anno e i caratteri della novellistica di Pirandello.

Continuità
e apertura

La produzione di novelle accompagnò Pirandello per tutta la vita, costituendo il filo più continuo della sua scrittura: proprio nelle novelle si rivela, allo stato più aperto e magmatico, il vastissimo intreccio di temi, materiali, situazioni, prospettive, che è alla base di tutta l'opera pirandelliana. I casi delle novelle presentano allo stato puro eventi e personaggi, che poi l'autore può combinare e ricombinare variamente in altri suoi scritti, negli stessi romanzi e soprattutto nel teatro. Ma talvolta casi già provati in romanzi o testi teatrali rifluiscono nelle novelle, con un movimento circolare che si risente anche nel modo in cui Pirandello interviene in successive edizioni sui testi originari delle singole novelle, li corregge e li perfeziona più volte quasi a farne «una paradossale garanzia di continuità e di apertura» (G. Macchia). Nata frammentariamente, e nei modi più occasionali, come pezzi per riviste e giornali di vario genere, la produzione di novelle fu particolarmente fitta per tutto il primo quindicennio

La redazione

del Novecento, mentre si diradò successivamente (anche se assai significativo fu l'ultimo periodo, negli anni Venti e soprattutto negli anni Trenta, di cui si parlerà più diffusamente in 10.4.17). Esse cominciarono ben presto ad essere variamente raccolte in diversi volumi, a partire da quelli a cui si è accennato in 10.4.5. Nel 1922 Pirandello iniziò a risistemarle secondo un piano globale, sotto il titolo di *Novelle per un anno*, che prevedeva (attraverso il ritorno su altri testi lasciati ai margini e la scrittura di altre novelle) una serie di ben ventiquattro volumi, ciascuno con il titolo tratto dalla prima novella. Negli anni che seguirono egli riuscì a portare a termine la pubblicazione di soli quattordici volumi, ai quali si aggiunse poi, il postumo *Una giornata*. La successione dei diversi volumi di novelle è presentata in DATI, tav. 230; la consultazione della tavola può far capire come lo stesso titolo generale *Novelle per un anno* intendesse riferirsi a una struttura del tutto aperta, una novella al giorno per un anno intero (nei propositi, 365 novelle), senza nessun ordine predeterminato e con un'assoluta intercambiabilità. Si trattava di un repertorio narrativo sterminato e volutamente caotico, rispetto a cui il lettore poteva muoversi liberamente senza nessuna guida predisposta dall'autore.

La struttura
della raccoltaUn repertorio
sterminato

DATI tav. 230

La struttura delle *Novelle per un anno*

Prima di pensare a una raccolta globale dal titolo *Novelle per un anno*, Pirandello pubblicò nell'ordine, presso editori diversi, i seguenti volumi di novelle (che raccoglievano, salvo importanti eccezioni, testi apparsi per lo più in riviste e giornali): *Amori senza amore* (1894); *Beffe della morte e della vita* (1902); *Beffe della morte e della vita* (2ª serie, 1903); *Quand'ero matto...* (1903, nuova ed. 1919); *Bianche e nere* (1904); *Erma bifronte* (1906); *La vita nuda* (1910); *Terzetti* (1912); *Le due maschere* (1914, nuova ed. col titolo *Tu ridi*, 1920); *La trappola* (1915); *Erba del nostro orto* (1915); *E domani, lunedì...* (1917); *Un cavallo nella luna* (1918); *Berecche e la guerra* (1919).

Si riportano qui i titoli di tutte le novelle apparse tra il 1922 e il 1937 nei quindici volumi delle *Novelle per un anno*, ciascuno dei quali, salvo l'ultimo, reca il titolo della prima novella raccolta. La prima edizione di questi volumi, fino al XIII, apparve presso l'editore Bemporad; dal 1932 riprese, dal I volume, la nuova edizione presso Mondadori, a cui si aggiunsero i volumi XIV e XV. Nel '37 e nel '38 apparve negli Omnibus Mondadori l'edizione in due volumi delle *Novelle per un anno*, per la quale Pirandello aveva iniziato la revisione dell'intero corpus: in essa si manteneva la distribuzione delle novelle in quindici raccolte e si aggiungevano numerose altre che da esse erano rimaste escluse. Si presenta qui la composizione delle quindici raccolte (al titolo di ogni novella si aggiunge la data dell'edizione: se non c'è, si intende che la novella fu stampata per la prima volta nella edizione della raccolta relativa). Si ricordi che varie novelle pirandelliane restarono fuori da questo corpus.

segue

- 1 *Scialle nero*, 1922 *Scialle nero*, 1904; *Prima notte*, 1900; *Il «fumo»*, 1904; *Il tabernacolo*, 1903; *Difesa del Mèola*, 1909; *I fortunati*, 1911; *Visto che non piove...*, 1915; *Formalità*, 1904; *Il ventaglino*, 1903; *E due!*, 1901; *Amicissimi*, 1902; *Se...*, 1894; *Rimedio: la geografia*, 1920; *Risposta*, 1912; *Il pipistrello*, 1920.
- 2 *La vita nuda*, 1922 *La vita nuda*, 1907; *La toccatina*, 1906; *Acqua amara*, 1905; *Pallino e Mimì*, 1905; *Nel segno*, 1904; *La casa del Granella*, 1905; *Fuoco alla paglia*, 1905; *La fedeltà del cane*, 1904; *Tutto per bene*, 1906; *La buon'anima*, 1904; *Senza malizia*, 1905; *Il dovere del medico*, 1902; *Pari*, 1907; *L'uscita del vedovo*, 1906; *Distrazione*, 1907.
- 3 *La rallegrata*, 1922 *La rallegrata*, 1913; *Canta l'Epistola*, 1911; *Sole e ombra*, 1896; *L'avemaria di Bobbio*, 1912; *L'imbecille*, 1912; *Sua Maestà*, 1904; *I tre pensieri della sbiobbina*, 1905; *Sopra e sotto*, 1914; *Un «goj»*; *La patente*, 1911; *Notte*, 1912; *O di uno o di nessuno*, 1911-15; *Nenia*, 1901; *Nené e Ninì*, 1912; «*Requiem aeternam dona eis, Domine!*», 1913.
- 4 *L'uomo solo*, 1922 *L'uomo solo*, 1911; *La cassa riposta*, 1907; *Il treno ha fischiato...*, 1914; *Zia Michelina*, 1914; *Il professor Terremoto*, 1910; *La veste lunga*, 1913; *I nostri ricordi*, 1912; *Di guardia*, 1905; *Dono della Vergine Maria*, 1899; *La verità*, 1912; *Volare*, 1907; *Il coppo*, 1912; *La trappola*, 1912; *Notizie del mondo*, 1901; *La tragedia d'un personaggio*, 1911.
- 5 *La mosca*, 1923 *La mosca*, 1904; *L'eresia catara*, 1905; *Le sorprese della scienza*, 1905; *Le medaglie*, 1904; *La Madonna*, 1913; *La berretta di Padova*, 1902; *Lo scaldino*, 1905; *Lontano*, 1902; *La fede*, 1922; *Con altri occhi*, 1901; *Tra due ombre*, 1907; *Niente*, 1922; *Mondo di carta*, 1909; *Il sonno del vecchio*, 1906; *La distruzione dell'uomo*, 1921.
- 6 *In silenzio*, 1923 *In silenzio*, 1905; *L'altro figlio*, 1905; *La morte addosso*, 1918 (col titolo *Caffè notturno*); *Va bene*, 1905; *Il giardinetto lassù*, 1897; *La maschera dimenticata*, 1918; *La balia*, 1903; *Il corvo di Mizzaro*, 1902; *La veglia*, 1904; *Lo spirito maligno*, 1910; *Alla zappa!*, 1902; *Una voce*, 1904; *Pena di vivere così*, 1920.

- 7 *Tutt'e tre*, 1924 *Tutt'e tre*, 1913; *L'ombra del rimorso*, 1914; *Il botto-
ne della palandrana*, 1913; *Marsina stretta*, 1901; *Il
marito di mia moglie*, 1903; *La maestrina Boccarmè*,
1899-1900; *Acqua e li*, 1897; *Come gemelle*, 1903;
Filo d'aria, 1914; *Un matrimonio ideale*, 1914; *Ri-
torno*, 1923; *Tu ridi*, 1912; *Un po' di vino*, 1923; *La
liberazione del re*, 1914; *I due compari*, 1912.
- 8 *Dal naso al cielo*,
1925 *Dal naso al cielo*, 1907; *Fuga*, 1923; *Certi obblighi*,
1912; *Ciàula scopre la luna*, 1912; *Chi la paga*, 1912;
Benedizione, 1910; *Male di luna*, 1913; *Il figlio cam-
biato*, 1902; *Lo storno e l'Angelo Centuno*, 1910; *Su-
perior stabat lupus*, 1912; *Nel dubbio*, 1906; *La coro-
na*, 1907; *Jeri e oggi*, 1919; *Nel gorgo*, 1913; *Musica
vecchia*, 1910.
- 9 *Donna Mimma*,
1925 *Donna Mimma*, 1917; *L'abito nuovo*, 1913; *Il capretto
nero*, 1913; *Sedile sotto un vecchio cipresso*, 1924; *Il
gatto, un cardellino e le stelle*, 1917; *La vendetta del ca-
ne*, 1913; *Rondone e Rondinella*, 1913; *Quando si
comprende*, 1918; *Un cavallo nella luna*, 1907; *Resti
mortalì*, 1924; *Paura d'esser felice*, 1911; *Visitare gl'in-
fermi*, 1896; *I pensionati della memoria*, 1914.
- 10 *Il vecchio Dio*,
1926 *Il vecchio Dio*, 1901; *Tanino e Tanotto*, 1902; *Al valor
civile*, 1902; *La disdetta di Pitagora*, 1903; *Quand'ero
matto...*, 1902; *Concorso per referendum al Consiglio
di Stato*, 1902; «*In corpore vili*», 1895; *Le tre carissi-
me*, 1894; *Il vitalizio*, 1901; *Un invito a tavola*, 1902;
La levata del sole, 1901; *Lumie di Sicilia*, 1900.
- 11 *La giara*, 1928 *La giara*, 1909; *La cattura*, 1918; *Guardando una
stampa*, 1905-06; *La paura del sonno*, 1900; *La lega
disciolta*, 1910; *La morta e la viva*, 1910; *Un'altra al-
lodola*, 1902; *Richiamo all'obbligo*, 1906; *Pensaci,
Giacomino!*, 1910; *Non è una cosa seria*, 1910; *Tiro-
cinio*, 1905; *L'illustre estinto*, 1909; *Il guardaroba
dell'eloquenza*, 1908; *Pallottoline!*, 1902; *Due letti a
due*, 1909.
- 12 *Il viaggio*, 1928 *Il viaggio*, 1910; *Il libretto rosso*, 1911; *La mano del
malato povero*, 1917; *Pubertà*, 1926; *Gioventù*,
1902; *Ignare*, 1912; *L'ombrello*, 1909; *Zafferanetta*,
1911; *Felicità*, 1911; *Spunta un giorno*; «*Vexilla re-
gis...*», 1897; *L'uccello impagliato*, 1910; «*Leonora,
addio!*», 1910; *Il lume dell'altra casa*, 1909; *Levia-
moci questo pensiero*, 1910.

- 13 *Candelora*, 1928 *Candelora*, 1917; *Il Signore della nave*, 1916; *La camera in attesa*, 1916; *Romolo*, 1917; *La rosa*, 1914; *Da sé*, 1913; *La realtà del sogno*, 1914; *Piuma*, 1916; *Un ritratto*, 1914; *Zuccarello distinto melodista*, 1914; *Servitù*, 1914; *Ho tante cose da dirvi...*, 1911; *Mentre il cuore soffriva*, 1917; *La carriola*, 1917; *Nel l'albergo è morto un tale*, 1917.
- 14 *Berecche e la guerra*, 1934 *Berecche e la guerra*, 1914; *Uno di piú*, 1931; *Soffio*, 1931; *Un'idea*, 1934; *Lucilla*, 1932; *I piedi sull'erba*, 1934; *Cinci*, 1932; *Di sera, un geranio*, 1934.
- 15 *Una giornata*, 1937 *Effetti d'un sogno interrotto*, 1936; *C'è qualcuno che ride*, 1934; *Visita*, 1935; *Vittoria delle formiche*, 1936; *Quando s'è capito il giuoco*, 1913; *Padron Dio*, 1898; *La prova*, 1935; *La casa dell'agonia*, 1935; *Il buon cuore*, 1937; *La tartaruga*, 1936; *Fortuna d'esser cavallo*, 1935; *Una sfida*, 1936; *Il chiodo*, 1936; *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, 1917; *Una giornata*, 1936.

Ci si allontana così dalla tradizione delle raccolte di novelle: le singole novelle diventano scaglie di un'esperienza frantumata, di un narrare senza centro, in cui le piú sotterranee ossessioni emergono volta per volta in uno spazio che non permette nessuna conciliazione e nessuna «conclusione». La forma narrativa piú immediata e tradizionale, nel momento stesso in cui viene inserita in un meccanismo globale, viene così confrontata con la frammentarietà dell'esperienza moderna, con l'impossibilità di ricavare dal narrare un modello di comportamento e una rassicurante prospettiva ideologica.

È impossibile dare qui indicazioni di lettura sulle singole novelle e sulla estrema varietà di casi che in esse si affacciano. In quasi tutto il suo sviluppo, questa produzione ha al centro l'ambiente siciliano e girgentino e quello piccolo-borghese romano (cfr. 10.4.2 e 10.4.5). Nelle novelle siciliane, si vedono spesso in azione, in personaggi di tutte le classi sociali, segni di allucinazione e di follia, di una violenza folclorica che sconvolge ogni equilibrio psichico, che crea gesti, comportamenti, situazioni stravolte, che si fissa in maschere grottesche (si ricordino *La patente*, *Ciaula scopre la luna*, *Male di luna*, *Il vitalizio*, *La giara*). Un analogo stravolgimento, anche se su un fondo meno colorito, piú grigio e senza spessore mitico, tocca ai personaggi del mondo romano, dalle esistenze arricchite in una monotona ripetitività: professori, impiegati, poveri diavoli che si ostinano a difendere un'immagine di sé di fronte a una società dominata da regole ferree (rappresentate da personaggi della grande borghesia, pieni di supponenza e di autoritarismo). Il caso o l'aggressività degli altri giocano a molti di questi personaggi, sia nell'ambiente siciliano che nel piú vasto orizzonte nazionale, beffe atroci e crudeli; le loro vite strozzate, percorse

da una «pena» squallida e come in tono minore, sembrano ridurre la follia a qualcosa di normale e di quotidiano. Nei loro legami familiari e nei loro rapporti personali si danno combinazioni paradossali e artificiose, strani scambi e raddoppiamenti: si creano coppie allucinanti, simmetrie e incastri, con una bizzarra insistenza sul tema del doppio (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 231), con gemelli, sosia, personaggi che si abbarbicano l'uno all'altro, ripetizioni di gesti e di situazioni (si ricordino *Pari*, *Nené e Niní*, *Tanino e Tanotto*, *La disdetta di Pitagora*, *Due letti a due*). Dietro tanti casi e comportamenti si affacciano i segni di fatti traumatici avvenuti in qualche momento originario, angosciosi richiami a un male iniziale da cui non è possibile liberarsi, fantasie di distruzione e di lacerazione (si ricordino *I nostri ricordi*, *Ritorno*, *Nel gorgo*). La morte è in agguato, e le stesse situazioni funebri, le stesse figure dei morti svelano una minacciosa vitalità, scatenando situazioni ed esplosioni paradossali (si ricordino *Notizie dal mondo*, *La berretta di Padova*, *La morte addosso*, *L'illustre estinto*). Spesso i personaggi sono irresistibilmente attratti da un senso di assoluto, trovano nella loro realtà mediocre qualche segno marginale che li porta «altrove», che li immerge nel flusso della vita che sfugge al loro essere normale (si ricordino *La vita nuda*, *Il treno ha fischiato...*, *Il viaggio*, *La realtà del sogno*).

Nelle novelle, la prosa di Pirandello, anche attraverso la lunga serie di correzioni e nuove redazioni, mostra nel modo piú netto il suo sviluppo a partire dal fondo di un linguaggio comune, di un «medio» italiano borghese e piccolo-borghese, legato a tutti gli svolgimenti della vita cittadina e della comunica-

GENERI E TECNICHE tav. 231

Il doppio

Presente nell'immaginario di tutti i tempi, con numerose manifestazioni nella narrativa e nel teatro, il doppio consiste nella presentazione di figure e situazioni raddoppiate, che si ripetono l'una nell'altra, che possono sovrapporsi e intrecciarsi in vari modi. Esso prende spunto dal carattere inquietante che nella stessa vita quotidiana si attribuisce all'apparizione di cose, persone, situazioni troppo simili tra loro, dalla sorpresa e dallo sgomento che suscitano le somiglianze troppo perfette o le circostanze che si ripetono tali e quali. La manifestazione piú semplice e piú antica del doppio è costituita dalle figure dei gemelli di cui ha fatto grande uso il teatro comico, a partire dai *Menaechmi* di Plauto, commedia basata sull'apparizione di due gemelli perfettamente uguali, che nella tradizione europea ha conosciuto un'infinità di imitazioni e variazioni. Se le figure dei gemelli si basano su un dato naturale e biologico, altre manifestazioni del doppio possono basarsi su finzioni di vario tipo, inganni, travestimenti, elementi casuali o di tipo magico: si può andare dalle apparizioni di un sosia (personaggio che, somigliando perfettamente a un altro, tende a sottrargli la sua persona e la sua esistenza: la parola deriva dal nome di un servo della commedia di Plauto *Amphitruo*, le cui sembianze vengono assunte dal dio Mercurio), alla trasformazione di un personaggio in un altro (come nella No-

segue

vella del Grasso legnaiuolo, cfr. 3.2.4), a forme di legame tra personaggi diversi, che non si somigliano direttamente, ma svolgono ruoli identici o complementari, non potendo esistere l'uno senza l'altro (può rientrare così nelle categorie del doppio anche il legame, spesso inestricabile, tra servo e padrone), a veri e propri raddoppiamenti e scissioni della stessa persona.

Il tema del doppio lascia di solito suggestioni e risonanze molto profonde, che certamente si collegano a motivi e strutture psicologiche di grande rilievo, che mettono in causa le stesse nozioni di identità della persona e di equilibrio dell'io (e che la psicoanalisi ha cercato di spiegare in modo circostanziato). Nella tradizione più antica è stato usato soprattutto nell'ambito del comico; ma in numerosi casi ha assunto caratteri sinistri, ambigui e minacciosi, che si sono affermati in maniera ossessiva nella letteratura moderna a partire dal Romanticismo (tra gli esempi più celebri *Der Sandmann*, L'uomo della sabbia, di E.T.A. Hoffmann; *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert L. Stevenson; *Il sosia* di Dostoevskij; *The Secret Sharer*, Il compagno segreto, di Joseph Conrad; *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello). Un uso eccezionale delle forme più inquietanti del doppio è stato fatto nel cinema, che con i suoi mezzi può ricavare da questo tema effetti particolarmente suggestivi.

Cfr. O. RANK, *Il doppio*, Sugarco, Milano 1987 [1914]; G. FERRONI (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Liguori, Napoli 1981.

zione giornalistica: evitando sia ricerche di preziosità letteraria sia formule di tipo espressionistico, essa sembra mirare piuttosto a un singolare svuotamento di quel linguaggio «comune» e quotidiano, sia scomponendone e frantumandone i diversi elementi, sia aprendo al suo intimo degli squarci tonali, come in una musica segreta che annuncia il silenzio e il vuoto di ciò che è «altrove» e non si può mai afferrare. Per tutto ciò è essenziale il lavoro che Pirandello compie sulla sintassi; ma molto interessante è anche il lessico, ricco di termini ibridi, in cui si mescolano caratteri colti e dialettali, aperture verso il linguaggio tecnico e burocratico.

Repertorio delle ossessioni, delle angosce, delle immaginazioni, delle risorse inventive di Pirandello, affascinante, magmatica e sterminata sperimentazione della moderna frantumazione del narrare, le novelle, nel loro insieme, costituiscono anche l'immagine più completa che la letteratura abbia dato dell'intera società italiana tra Otto e Novecento: esse mostrano che tra il mondo di miti, di passioni, di violenze della Sicilia arcaica e folclorica e il mondo sociale e ufficiale costruito dal nuovo Stato unitario, le maschere e gli artifici dell'Italia moderna, c'è un'allucinante solidarietà e continuità. Il presente moderno, urbano, burocratico, non è accelerazione verso un esaltante futuro, ma, come il più arcaico passato, è tutto tramato di gesti convulsi, deformi e sofferenti, che annaspiano accennando a un «altrove» che non si realizza in alcun modo.

10.4.10. La nascita del teatro pirandelliano

L'interesse di Pirandello per il teatro fu molto precoce: si trattava di una vera passione, che diede luogo a progetti, esperimenti, tentativi fin dalla sua prima giovinezza (e si ha notizia di molti testi andati perduti, tra cui alcune «scene drammatiche» dal titolo *Provando la commedia*, del 1891). Nel 1892 egli pubblicò l'atto unico *Perché* e lavorò all'altro atto unico *L'epilogo*; alla fine del 1895 compose il dramma *Il nibbio*. Ma queste prime opere, nonostante vari tentativi, non riuscirono per allora a giungere sulle scene: solo alla fine del primo decennio del Novecento, nel dicembre del 1910, mentre la sua opera narrativa viveva la fase più intensa, Pirandello debuttò sulla scena con la rappresentazione tenuta a Roma nel teatro di Nino Martoglio degli atti unici *La morsa* (nuovo titolo del precedente *L'epilogo*) e *Lumie di Sicilia*. Al 1911 risale la stesura di un nuovo atto unico, *Il dovere del medico*, rappresentato nel 1913. Ma l'esordio nel grande giro del teatro nazionale, anche se senza successo, si ebbe a Milano il 9 aprile 1915, con il dramma *Se non così...*, nuova versione del precedente *Il nibbio*. Più soddisfacenti risultati produsse in quegli anni il rapporto con Martoglio e con il teatro dialettale siciliano, nel quale in quel periodo otteneva grandi successi l'attore Angelo Musco (cfr. DATI, tav. 205): ne derivò un diretto impegno di Pirandello nella vita teatrale, che intorno al 1915 assunse quasi l'aspetto di una «conversione» dalla narrativa al teatro. In una prima fase, egli lavorò contemporaneamente al teatro in lingua e a quello in dialetto, anche preparando, per molte commedie, versioni diverse, dialettali e italiane (per un elenco e una cronologia delle opere teatrali pirandelliane, cfr. DATI, tav. 232).

Il diretto impegno di Pirandello nel teatro (e nella concreta vita della scena) costituì l'atto di nascita di un nuovo tipo di dramma, che sconvolgeva gli schemi del dramma borghese e si presentava con caratteri dissacranti e aggressivi, che rispondevano a un sotterraneo disagio: era quello stesso disagio che si esprimeva nella narrativa umoristica di Pirandello, intrecciandosi ambigualmente alla tragica sospensione in cui la cultura e la vita sociale italiana si trovavano per effetto della guerra. Mentre il teatro dialettale ha caratteri specifici (di cui si parlerà in 10.4.11), il teatro in lingua prodotto dal 1916 circa al 1920 appare guidato da un'attenzione esasperata ai meccanismi scenici, agli incastri tra finzioni e recitazioni diverse, apparenza e realtà, maschere e vita profonda e segreta: una attenzione che si lega a una coscienza (manifestata da vari scritti teorici, cfr. 10.4.7) delle complicazioni poste dal passaggio tra testo scritto e scena, tra parola e recitazione, tra forme e generi diversi, e a quel gusto della «scomposizione» umoristica di cui tante prove aveva già dato la narrativa di Pirandello. In questo teatro, i caratteri dei personaggi non si presentano secondo regole di organicità, di unità psicologica e personale, ma si scompongono in un conflitto tra maschere e ruoli diversi, in uno scontro tra le forme paradossali e distorte che ciascuno di essi è costretto ad assumere: la rappresentazione teatrale rivela come ogni atto di esistenza non sia che rappresentazione, come la vita stessa non sia che una costrizione al teatro, come ogni essere umano sia insidiato dalla duplicità, dalle maschere, da ciò che lo sguardo degli altri proietta su di lui. C'è una continua lotta, senza soluzione, tra le maschere, spesso grottesche, ridicole

Un interesse precoce

Il debutto teatrale

In lingua e in dialetto

La prima fase del teatro pirandelliano

Esasperazione dei meccanismi scenici

Maschere e ruoli

DATI tav. 232

Cronologia del teatro di Pirandello

Pirandello elaborò, rappresentò e pubblicò in tempi diversi le sue numerosissime opere teatrali. Per ciascuna opera si indicano qui le date della stesura, della prima rappresentazione e della prima edizione. L'autore raccolse una prima volta alcuni di questi testi in quattro volumi dal titolo *Maschere nude*, apparsi presso l'editore Treves tra il 1918 e il 1921; una serie di trentuno volumi (in genere con un solo pezzo per volume) sotto il titolo comune *Maschere nude* apparve inizialmente presso Bemporad e poi presso Mondadori tra il 1920 e il 1935; una raccolta di *Maschere nude* in dieci volumi, con i testi diversamente raggruppati, apparve presso Mondadori tra il 1933 e il 1938. Utilizzando il *Catalogo delle opere drammatiche di Pirandello* premesso al volume I dell'edizione delle *Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO, ne «i Meridiani» di Mondadori (1986), si indicano solo le opere originali di Pirandello, effettivamente realizzate e portate a termine, distinguendo versioni in lingua e versioni in dialetto (indicando esplicitamente queste ultime).

TITOLO	DATA STESURA	PRIMA RAPPRESENTAZIONE	PRIMA EDIZIONE
L'epilogo, poi nel '10 <i>La morsa</i> , atto unico	nov. 1892	Roma, 9 dic. 1910	1898
<i>Il nebbio</i> , in quattro atti, poi nel '15 <i>Se non cost...</i> , poi nel '19 <i>La ragione degli altri</i> , in tre atti	fine 1895	Milano, 19 apr. 1915	1916
<i>Lumie di Sicilia</i> , atto unico	1910?	Roma, 9 dic. 1910	1911
<i>Il dovere del medico</i> , atto unico	1911	Roma, 20 giu. 1913	1912
<i>Cecè</i> , atto unico	lug. 1913	Roma, 14 dic. 1915	1913
<i>Lumie di Sicilia</i> , versione siciliana	mag. 1915	Catania, 1° lug. 1915	
<i>Pensaci, Giacuminu</i> , in siciliano, tre atti	feb.-mar. 1916	Roma, 10 lug. 1916	
<i>All'uscita</i> , mistero profano	apr. 1916	Roma, 28 set. 1922	1916
<i>'A birritta cu 'i ciancianeddi</i> , in siciliano, due atti	ago. 1916	Roma, 27 lug. 1917	1988
<i>Liola</i> , in agrigentino, tre atti	ago.-set. 1916	Roma, 4 nov. 1916	1917
<i>'A giarra</i> , in agrigentino, atto unico	1916	Roma, 9 lug. 1917	1963
<i>Pensaci Giacominu!</i> ,	inizio 1917	Milano, 11 ott. 1920	1917

<i>Cost è (se vi pare)</i> , tre atti	apr.-mag. 1917	Milano, 18 giu. 1917	1918
<i>Il piacere dell'onestà</i> , tre atti	apr.-mag. 1917	Torino, 27 nov. 1917	1918
<i>L'innesto</i> , tre atti	set.-ott. 1917	Milano, 29 gen. 1919	1919
<i>La patente</i> , versione siciliana, atto unico	1917?	Torino, 23 mar. 1918	1986
<i>La patente</i> , atto unico	dic. 1917-gen. '18		1918
<i>Ma non è una cosa seria</i> , tre atti	1917-18	Livorno, 22 nov. 1918	1919
<i>Il berretto a sonagli</i> , due atti	estate 1918	Roma, 15 dic. 1923	1918
<i>Il giuoco delle parti</i> , tre atti	lug.-set. 1918	Roma, 6 dic. 1918	1919
<i>L'uomo, la bestia e la virtù</i> , tre atti	gen.-feb. 1919	Milano, 2 mag. 1919	1919
<i>Come prima, meglio di prima</i> , tre atti	1919	Venezia, 24 mar. 1920	1921
<i>Tutto per bene</i> , tre atti	1919-20	Roma, 2 mar. 1920	1920
<i>La signora Morli, una e due</i> , tre atti	1920	Roma, 12 nov. 1920	1922
<i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> , «commedia da fare»	ott. 1920-inizio '21	Roma, 9 mag. 1921	1921
<i>Ccu' i nguanti gialli</i> , versione siciliana di <i>Tutto per bene</i>	1921	Palermo, 9 set. 1921	
<i>Enrico IV</i> , tre atti	set.-nov. 1921	Milano, 24 feb. 1922	1922
<i>Vestire gli ignudi</i> , tre atti	apr.-mag. 1922	Roma, 14 nov. 1922	1923
<i>L'imbecille</i> , atto unico	?	Roma, 10 ott. 1922	1926
<i>L'uomo dal fiore in bocca</i> , dialogo	?	Roma, 21 feb. 1923	1926
<i>La vita che ti diedi</i> , tre atti	gen.-feb. 1923	Roma, 12 ott. 1923	1924
<i>Ciascuno a suo modo</i> , due atti e due intermezzi corali	1923	Milano, 22 o 23 mag. 1924	1924
<i>L'altro figlio</i> , atto unico	?	Roma, 23 nov. 1923	1925
<i>Sagra del Signore della nave</i> , atto unico	estate 1924	Roma, 2 apr. 1925	1924
<i>La giara</i> , atto unico	1925?	Roma, 30 mar. 1925	1925
<i>La salamandra</i> , sogno mimico per una danza di Massimo Bontempelli (cfr. 10.6.8)	1924	Torino, 7 mar. 1928	1960

segue

<i>Diana e la Tuda</i> , tre atti	ott. 1925- ago. '26	Zurigo, 20 nov. 1926	1927
<i>L'amica delle mogli</i> , tre atti	ago. 1926	Roma, 28 apr. 1927	1927
<i>Bellavita</i> , atto unico	1926	Milano, 27 mag. 1927	1928
<i>Liolà</i> , versione italiana	1927?	Roma, 12 nov. 1929	1928
<i>La nuova colonia</i> , prologo e tre atti	mag. 1926- giu. '27	Roma, 24 mar. 1928	1928
<i>Lazzaro</i> , tre atti	1928	Huddersfield, Inghilterra, 9 lug. 1929	1929
<i>Sogno (ma forse no)</i> , atto unico	dic. 1928- gen. '29	Lisbona, 22 set. 1931	1929
<i>Questa sera si recita a soggetto</i>	fine 1928- inizio '29	Königsberg, Germania, 25 gen. 1930	1930
<i>O di uno o di nessuno</i> , tre atti	apr.-mag. 1929	Torino, 4 nov. 1929	1929
<i>Come tu mi vuoi</i> , tre atti	?	Milano, 18 feb. 1930	1930
<i>La favola del figlio cambiato</i> , tre atti per musica	estate 1930- estate '32	Braunschweig, Germania, 13 gen. 1934	1933
<i>Sgombero</i>	lug.-ago. 1931	Taormina, 2 feb. 1931	1938
<i>Trovarsi</i> , tre atti	lug.-ago. 1932	Napoli, 4 nov. 1932	1932
<i>Quando si è qualcuno</i> , tre atti	set.-ott. 1932	Buenos Aires, 20 set. 1933	1933
<i>Non si sa come</i> , tre atti	lug.-set. 1934	Roma, 13 dic. 1935	1935
<i>I giganti della montagna</i> , incompiuto in tre parti elaborate in momenti diversi	apr. 1930- estate '33	Firenze, 5 giu. 1937	1931-34

o insensate, e la vita sofferente e disperata che esse nascondono: in questa lotta tutti si impegnano con una esasperata ansia di giustificarsi, di spiegare le proprie ragioni; i personaggi si scontrano con una dialettica puntigliosa, scavano nelle complicazioni e nelle pieghe dei loro rapporti con una sottigliezza ossessiva, con un cerebralismo incontenibile che non arretra di fronte a niente e che spesso ha attirato su di loro l'accusa di «disumanità». I loro movimenti portano all'estremo, corrodendoli e come facendoli esplodere dall'interno, alcuni degli schemi essenziali della stessa tradizione teatrale (come, in primo luogo, quello del «triangolo» marito-moglie-amante). Tutto sembra subire un'impegnativa meccanizzazione: in un impasto tra tragico e comico, tra sofferenza e ridicolo, si mettono in scena (per lo più con vicende ricavate da precedenti novelle) i rapporti di forza in cui si svolge la vita borghese e piccolo-borghese con-

temporanea, con una notevole presenza di elementi realistici, che nel processo teatrale acquistano però una sorta di spettrale peso simbolico. Così, sghembe e aggressive marionette, i personaggi si corrodono a vicenda, si ripartiscono i ruoli teatrali solo per affermare una finale, distruttiva insensatezza. A questo teatro si adatta molto bene la definizione di *grottesco*, usata per tutto un gruppo di esperienze drammatiche che esprimono i loro risultati più significativi proprio negli anni della prima guerra mondiale (cfr. 10.4.20). I drammi migliori sono ordigni di perfezione allucinante, fatti di pezzi incastrati con implacabile orologeria, animati da una spietata crudeltà strutturale e ideologica, con un dialogo incalzante e sinuoso che realizza sulla scena quel clima di «tortura» e di insopportabilità, costante nei rapporti di Pirandello col mondo e con la scrittura.

Tra questi testi si hanno vari drammi in atto unico, che presentano situazioni più concentrate, affidate all'analisi impietosa di un personaggio centrale; di tipo particolare, tra apparizioni di evanescenti fantasmi e più espliciti motivi mitico-simbolici, è l'atto unico del 1916, *All'uscita* (definito «mistero profano»); ad altri atti unici, legati a personaggi e situazioni siciliani si accennerà nel prossimo paragrafo.

Al centro dei drammi e delle commedie in tre atti vi sono quasi sempre complicazioni familiari, rapporti devianti e raddoppiati entro lo schema di partenza del «triangolo»: i personaggi si muovono all'interno della contraddizione tra i loro sentimenti e la posizione richiesta dai rispettivi ruoli vissuti nel rapporto matrimoniale; e dall'assunzione di questa contraddizione sorgono situazioni artificiose e paradossali. Qui possiamo dare solo brevissime indicazioni sui drammi più celebri.

Ebbe una prima versione e rappresentazione siciliana nel 1916 (ma cfr. DATI, tav. 232) la commedia in tre atti che presenta una delle prime tra le situazioni paradossali che caratterizzano questo teatro, *Pensaci Giacomino!*, animata da uno spregiudicato cinismo che fece scandalo, con la vicenda del vecchio professore che, per beffare lo Stato, prende per moglie una giovane dotata di amante e di figlio, a cui toccherà la sua pensione. Capolavoro di impetuosa aggressività, basato sull'acceleramento che i personaggi dei protagonisti, il signor Ponza e la suocera la signora Frola, subiscono dalla società di un'intera cittadina, alla ricerca della vera natura di un personaggio che si rivela inafferrabile, è *Così è (se vi pare)*, del 1917: con un furore che sa di inchiesta giudiziaria, tutti cercano di sapere se la moglie del signor Ponza è ancora la figlia della signora Frola, o è un'altra donna subentrata alla morte di quella, mentre ciascuno dei due la definisce secondo le proiezioni della presunta follia dell'altro; individuata e costretta a venire in scena, la donna vi appare velata, affermando di consistere solo nell'immagine che di lei hanno gli altri (con la celebre battuta: «Per me, io sono colei che mi si crede»). Ne *Il piacere dell'onestà* (1917), il personaggio di Baldovino si impone con un estremistico compiacimento della legalità, muovendo da una situazione tutta irregolare e immorale: prestatosi a sposare una donna solo per coprire il concepimento di un figlio illegittimo, egli si cala fino in fondo nel suo nuovo ruolo di marito, pretendendo un rispetto totale delle forme e l'allontanamento dell'amante su richiesta del quale ha sposato la donna. *Ma non è una cosa seria* (1918) si svolge sul caso di un matrimonio fatto per mera scommessa, in cui il ruolo matrimoniale modifica alla fine la situazione di indifferenza del marito verso la moglie.

Il capolavoro di questa prima fase del teatro pirandelliano è certamente *Il*

Nell'ambito
del grottesco

Gli atti unici

Le vicende
familiari

*Pensaci
Giacomino!*

Così è (se vi pare)

*Il piacere
dell'onestà*

*Ma non è una
cosa seria*

Il giuoco delle parti

giuoco delle parti (1918), dominato da Leone Gala, personaggio che vive il distacco dalla vita e la rinuncia ai sentimenti in una geometrica e astratta crudeltà. Separato dalla moglie Silia, ma continuando a sostenere formalmente la parte del marito, egli viene costretto da questo stesso ruolo a sfidare a un duello all'ultimo sangue un tale che ha offeso Silia, che in tal modo spera di sbarazzarsi definitivamente di lui: ma, fedele al carattere tutto formale del suo ruolo, egli costringe a sua volta l'amante della moglie a prendere il suo posto nel duello, nel quale resta ucciso. Il dramma è dominato da un effetto di vertiginosa astrazione, nell'assoluta e mortale estraneità tra la cerebralità del marito e la corporeità irrazionale della donna.

L'uomo, la bestia e la virtù

Oltre all'artificioso viluppo erotico e familiare de *L'innesto* (1919), va ancora ricordato lo scatenato «apologo» comico de *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), che si pone come la parodia di un rito di fecondazione (sotto la suggestione della *Mandragola* di Machiavelli, cfr. 4.2.10), con la costruzione di un inganno che costringe un marito, indifferente alla moglie, ad esercitare le funzioni del suo ruolo, per nascondere un concepimento frutto del rapporto di questa con l'amante.

Le commedie del 1920

Queste prospettive «grottesche» tendono a stemperarsi in un orizzonte sentimentale in *Tutto per bene* (1920), che segue il percorso verso la coscienza e la sincerità di un personaggio, Martino Lori, impiegato che ha sostenuto sempre il ruolo fittizio di marito e di padre, subalterno a un uomo d'autorità che era amante della moglie e padre della figlia. Al di là dell'impasto grottesco tra comico e tragico, le altre due commedie del '20 si costruiscono su personaggi femminili, che da una condizione di scomposizione o di sdoppiamento cercano ostinatamente di ritrovare una loro assoluta autenticità: in *Come prima, meglio di prima*, la donna afferma la propria dignità di madre al di là delle situazioni irregolari a cui il gioco dei ruoli sociali l'ha costretta; in *La signora Morli, una e due*, la protagonista vive il dramma del contrasto tra le immagini che ha offerto di sé in due vite e in due rapporti sentimentali diversi.

10.4.11. Il teatro dialettale.

Un essenziale esercizio drammatico

Dopo alcuni progetti degli anni precedenti, Pirandello si dedicò intensamente al teatro dialettale siciliano in tutta la prima fase della sua attività teatrale: il rapporto con Martoglio e con Musco arricchì in modo essenziale il suo senso della tecnica scenica, delle convenzioni e dei mezzi pratici necessari nell'esercizio drammatico, nella costruzione di efficaci rapporti con il pubblico. La produzione siciliana di Pirandello ebbe inizio nel 1915, su richiesta di Angelo Musco, con la versione siciliana di un atto unico già rappresentato nel 1910, *Lumie di Sicilia*, e si svolse poi, salvo poche eccezioni, con una serie di commedie redatte e rappresentate direttamente in siciliano, seguite in un secondo momento da versioni in lingua, poi più celebri e diffuse (cfr. DATI, tav. 232).

Rappresentare l'assurdo

Nel teatro dialettale Pirandello mostra un eccezionale interesse alle forme linguistiche, alle possibilità comiche e grottesche che ne scaturiscono; nello stesso tempo attinge più direttamente a tutto un fondo folclorico che fa emergere personaggi dotati di singolari manie, che tendono a monopolizzare l'at-

tenzione scenica. Dal sottile gusto per l'assurdo e per la finzione, latente nella cultura agrigentina, si svolgono qui situazioni in cui l'assurdo si pone come l'unico modo possibile di comunicazione tra i personaggi: sulla scena circola qualcosa di scatenato, di esaltato, di demoniaco che sembra ridursi o normalizzarsi nelle versioni in lingua, traducendosi in un orizzonte piccolo-borghese, più vicino a quello dei contemporanei drammi «grotteschi». Splendide e quasi automatiche immagini di una follia che risiede nelle cose stesse, nei rapporti tra gli uomini e le cose, nei sentimenti e nell'ambito sociale, sono alcune commedie, divenute poi celebri nella versione in lingua, e cioè soprattutto *'A birritta cu 'i ciancianeddi* (poi *Il berretto a sonagli*), centrata sulla figura del «cornuto» Ciampa, *La patente*, centrata sulla figura dello «iettatore» Chiàrchiaro, *'A giara* (poi *La giara*).

La follia delle cose

Ma il testo più strano, quasi enigmatico, resta *Liolà*, redatto inizialmente nel 1916 in dialetto agrigentino, con una vicenda modellata su uno dei capitoli iniziali del *Fu Mattia Pascal*: qui tutto un gioco di scambi e di raddoppiamenti emana dalla potenza di un protagonista dotato di una trionfante vitalità fecondatrice, che si afferma in modo cinico e disinvolto sulla passività e sull'ottusità degli altri personaggi, sullo sfondo di un mondo rurale esuberante, insieme gioioso e crudele. Al momento di iniziare la sua sofferta indagine teatrale su maschere, angosce, contraddizioni dei personaggi borghesi e piccolo-borghesi, Pirandello qui intende guardare a un originario mondo ancora greco e «paganico», in cui la rappresentazione, la finzione, la stessa violenza si trasformano in affermazione di potenza mitica, di accordo con le forze segrete di una natura che appare ancora superbamente incontaminata.

Liolà

10.4.12. I Sei personaggi e il «teatro nel teatro».

Dopo avere lavorato sulle strutture del dramma borghese con parodie, alterazioni dei rapporti e dei ruoli, scomposizioni dell'unità dei personaggi, Pirandello arrivò, col capolavoro dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, a una vera e propria frattura dell'organismo drammatico e scenico, che fa di quest'opera, scritta tra la fine del '20 e l'inizio del '21, uno dei cardini di tutto il teatro del Novecento. Essa nacque da un'insofferenza per le convenzioni della vita teatrale, in cui l'autore era penetrato a fondo con la sua precedente esperienza, e da un confronto tra le strutture del teatro e quel senso della vita autonoma del personaggio di cui si è parlato (cfr. 10.4.3). Una *Prefazione*, premessa nel 1921 alla prima edizione, mostra quanto l'opera fosse legata ai punti centrali di tutta la riflessione pirandelliana sul teatro, e in primo luogo al problema del passaggio tra forme diverse, alla difficoltà di realizzare sulla scena la «vita» autentica della creazione estetica (cfr. 10.4.7).

Un cap del N

Il teatro e i suoi meccanismi vengono qui messi violentemente a confronto con qualcosa che piove su di essi dall'esterno, dal mondo della fantasia (che è anche un mondo di traumi e di angosce non risolte): mentre una compagnia di attori sta provando *Il giuoco delle parti*, irrompono sulla scena sei spettrali figu-

Il te mec

re, i membri di una famiglia (il Padre, la Madre, la Figliastro, il Figlio, il Giovinetto, la Bambina), personaggi rifiutati dall'autore che li ha concepiti, i quali chiedono con insistenza al capocomico di mettere in scena il dramma che hanno vissuto, la loro vita autentica che nessun autore ha trasposto sul piano della forma artistica. Dopo molte resistenze, i personaggi (guidati dal Padre e dalla Figliastro, che più di tutti aspirano a veder la loro vicenda sulla scena) convincono la compagnia a prendere in considerazione la loro richiesta, provando a rappresentare la loro storia: ma ne derivano scontri tra i personaggi stessi, che raccontano e ripetono scene della loro vita, e gli attori, che cercano di rappresentarle con i loro mezzi teatrali. Vincolati da una loro vicenda triste e squallida, i personaggi cercano di riviverne alcune scene traumatiche: quella, al limite dell'incesto, dell'incontro tra il Padre e la Figliastro presso la mezzana madama Pace, interrotta dal grido disperato della Madre; e quella dell'annegamento della Bambina seguito dal suicidio del Giovinetto. Angosciose e insopportabili, queste scene sono vissute dai personaggi come qualcosa di «fissato» nell'eternità, che si ripete all'infinito nel loro essere, ma nei modi più diversi, dallo «strazio» assoluto della Madre (che trova la sua espressione nell'urlo con cui ella interrompe la scena tra il Padre e la Figliastro), all'intreccio di vergogna e aggressività, al gusto violento di mettersi alla gogna con cui vi ruotano intorno il Padre e la Figliastro. Alla finzione del teatro e dei suoi meccanismi, alle sue «forme» vuote, i personaggi oppongono così la loro volontà di vivere la loro «vita» autentica e disperata, in cui si ripete – sempre come nuova – l'angoscia di colpe da cui è impossibile sottrarsi. Ma questa «vita» autentica non può essere rappresentata in un flusso continuo, nel circolo illusorio della tradizionale comunicazione col pubblico: il dramma si può esprimere solo come frammentato, in un conflitto tra «forma epica» e «forma drammatica» (P. Szondi), non suggerendo l'illusione della realtà, ma rivelando i mezzi e i modi con cui le «scene» si costruiscono. E alla fine l'irruzione lacerante della «vita» (con la rappresentazione della morte della Bambina e del Giovinetto) finisce per disintegrare il testo drammatico e lo spazio teatrale, facendo sparire i personaggi con una sospensione che non è una «conclusione» e lascia l'opera aperta, lo spazio teatrale squarciato, gli attori estraniati. Aperta e insuperabile resta anche la contraddizione tra il desiderio di sincerità dei personaggi e l'ossessione con cui quella sincerità cerca di esibirsi sulla scena, di ripetersi e rappresentarsi: ne deriva un'inevitabile deformazione, la minaccia continua che quell'autenticità si trasformi in recitazione, in finzione.

Il conflitto tra la «vita» autentica e i meccanismi teatrali dà luogo qui a un'espansione del *teatro nel teatro*, che comporta una scomposizione critica e razionale delle strutture drammatiche tradizionali, aprendo la via al più rigoroso teatro d'avanguardia contemporaneo. Nella prospettiva del teatro nel teatro Pirandello operò direttamente in altri due testi che, insieme ai *Sei personaggi*, vennero a costituire una vera e propria «trilogia del teatro nel teatro», caratterizzata da diversi conflitti «tra gli elementi del teatro». Al conflitto dei *Sei personaggi* tra i personaggi stessi e la compagnia teatrale, *Ciascuno a suo modo* (1924) fece succedere un conflitto tra spettatori, autore e attori: si trattò di una

soluzione complicata e artificiosa, anche se con suggestivi scambi tra spazio del pubblico e spazio della scena. L'opera si fonda su una sorta di finzione preliminare che rappresenta il conflitto tra il mondo della scena, su cui viene dato un dramma a chiave, che allude a vicende di personaggi della realtà, e il mondo della realtà stessa, con la rappresentazione, in appositi «intermezzi», di ciò che succede nel corridoio del teatro, tra le reazioni del pubblico e quelle dei personaggi reali rappresentati nel dramma, che finiscono per dar luogo a incidenti e fanno saltare il terzo atto (questo mondo della realtà non è però quello «reale», ma è a sua volta «finto», inventato e messo in scena dall'autore; il testo pretende di prefigurare l'irruzione della realtà contro la finzione, ma si tratta di qualcosa che, a rigore, non può essere rappresentato).

Questa sera si recita a soggetto (1930) vuol rappresentare invece un conflitto «tra gli Attori divenuti Personaggi e il lor Regista»: il capocomico dottor Hinkfuss, abilissimo sperimentatore di forme teatrali, guida la compagnia dei suoi attori a una rappresentazione «a soggetto», con una improvvisazione basata su una novella di Pirandello, «*Leonora addio!*». Si propone così l'immagine di un teatro che cerca di realizzarsi da se stesso prescindendo da un testo drammatico e dalla presenza di un autore. In un gioco scenico virtuosistico, che si confronta con le tecniche più diverse (dalla letteratura alla musica, al cinema) e crea continue disintegrazioni dell'unità scenica (con rapporti e divaricazioni molteplici tra gli attori, i personaggi, gli spettatori), si segue il progressivo immedesimarsi degli attori con i personaggi, che culmina nella scena finale della morte di Mommina, con cui la prima attrice si identifica fino al punto di svenire in scena.

10.4.13. *La ricerca della tragedia.*

Con la rottura delle strutture sceniche tradizionali, operata dai *Sei personaggi*, Pirandello aveva portato al punto estremo quella passione della «scomposizione» che caratterizzava la sua narrativa e il suo precedente teatro; ma nello stesso tempo egli si sentiva spinto a costruire, partendo dal suo tormentato universo psicologico, forme estetiche stabili e assolute, capaci di contenere una «vita» autentica ed «eterna». Ai personaggi umoristici e «grotteschi» egli tendeva ora a sostituire dei personaggi drammatici e «tragici», le cui angosce risalivano a personalità difficili e problematiche, ma cariche di un loro valore, di una loro autenticità, in cui il pubblico avrebbe dovuto riconoscersi e riconoscere dei modelli, per quanto negativi essi fossero, di sofferta coscienza umana. Ai caratteri dissacranti e irriverenti del primo teatro pirandelliano, si sostituiva una nuova ricerca di intensità sentimentale e drammatica; all'analisi della contraddizione tra realtà e maschera si sostituiva una sempre più ossessiva ricerca del profondo senso vitale nascosto dietro le maschere, della lotta per l'affermazione di modi di essere personali, liberi e autentici. Venivano inoltre abbandonati quasi del tutto gli ambienti piccolo-borghesi, ai quali si preferiva ora il mondo della grande borghesia; alla scomposizione meccanica delle strutture

Questa sera si recita a soggetto

Gli attori, i personaggi e il regista

La seconda fase del teatro pirandelliano

Una nuova intensità sentimentale

L'autore, i personaggi e gli attori

Ripetizione di scene traumatiche

Autenticità di rappresentazione teatrale

Integrazione dello spazio teatrale

Composizione delle strutture drammatiche

Ciascuno a suo modo

situazioni del dramma borghese si sostituiva una sorta di sublimazione tragica. Il nuovo Pirandello, autore di successo, cercava la strada della tragedia borghese.

Verso la tragedia borghese

In questo orizzonte i risultati migliori appaiono quelli in cui i personaggi sono costretti a verificare l'impossibilità di raggiungere un'autenticità assoluta e definitiva, a scoprire come anche il tentativo di affermare il proprio io più profondo resti involupato nel gioco della menzogna sociale. Due opere del 1922, *Enrico IV* e *Vestire gli ignudi*, esprimono nel modo più intenso la ricerca di un destino tragico che viene smentita e contraddetta dalla meschina realtà dei rapporti sociali, dalla volgarità dello sguardo degli altri. *Enrico IV* si presenta, nel titolo e nei costumi scenici, come una tragedia storica; ma ben presto si scopre che si tratta solo di una tragedia della follia, che ha come protagonista un ricco personaggio dai sentimenti forti e intensi, che, in seguito a una caduta durante una cavalcata storica in cui era mascherato da Enrico IV, imperatore medievale, è divenuto pazzo, credendosi appunto Enrico IV e vivendo in una villa dove alcuni servitori in costume assecondano la sua follia. Vent'anni dopo quella caduta, vari personaggi (tra cui Matilde, la donna da lui amata al tempo dell'incidente) tornano a visitarlo, presentandosi a lui in costume, accompagnati da uno psichiatra: ma, dopo lunghe e tortuose discussioni e uno stragemma architettato dallo psichiatra nell'intento di guarirlo, Enrico IV rivela di essere da tempo rinsavito e di aver continuato a fingersi pazzo, per non tornare alla menzogna della vita normale e per non vedere le devastazioni che il tempo ha compiuto della sua esistenza. Pieno di risentimento verso quei visitatori che pretendono di riportarlo alla normalità, senza comprendere il senso della sua sofferenza, egli denuncia la loro falsa e ipocrita razionalità e trafugge con la spada uno dei visitatori, l'antico rivale Belcredi: questo atto lo richiude per sempre nella sua finzione storica, nell'universo della sua tragica follia. In questa tragedia lo scontro tra il mondo sublime della storia e quello volgare della quotidianità borghese si svolge con una moltiplicazione di piani scenici, con una sottile divaricazione tra tempi, immagini, livelli stilistici diversi: in ogni momento del dialogo vengono a intrecciarsi il piano della realtà e quello della finzione, quello del passato e quello del presente, quello della giovinezza e quello della vecchiaia, quello del dolore reale e quello delle illusioni della scienza, quello della serietà e quello del ridicolo. Personaggio di serietà assoluta, il falso Enrico IV può vivere la sua serietà tragica solo nel ridicolo della finzione della storia e nella follia.

Finzione storica e follia

Moltiplicazione dei piani scenici

Vestire gli ignudi

Al centro di *Vestire gli ignudi* è invece un personaggio femminile, la giovane Ersilia Drei, la cui vicenda si consuma nello studio dello scrittore Ludovico Nota che l'ha accolta, appassionandosi alla sua storia, dopo che è stata sottratta a un tentativo di suicidio. Ersilia ha raccontato di aver cercato di uccidersi perché scacciata dalla famiglia del console presso cui prestava servizio come istituttrice, ingiustamente accusata di aver causato la morte di una bambina; in seguito a questa vicenda, Ersilia è anche stata abbandonata dal fidanzato. Ma la storia raccontata da Ersilia viene contraddetta e modificata dall'arrivo di due uomini che l'hanno vissuta con lei, il fidanzato e il console, che si scopre essere stato il suo amante. Sottoposta all'aggressi-

va volontà di far luce sugli eventi, manifestata dai personaggi maschili, che la indicano come responsabile di tutte le colpe di un'esistenza che ella in realtà non ha mai potuto sentire come sua, e che le è sempre stata imposta dagli altri, Ersilia deve rinunciare all'«abito» rispettabile che le aveva offerto il suo mancato suicidio; ma sfugge al confronto con tutti quei «cani» che la assalgono, avvelenandosi e morendo, ora per davvero, «nuda» e sola.

10.4.14. Il «pirandellismo» di Pirandello.

Alcuni atti unici (in primo luogo, *L'uomo dal fiore in bocca*, 1923) intendono rivolgersi, nel modo più semplice e nitido, al di là di troppo complessi giochi teatrali, verso una contemplazione del fondo oscuro di sofferenza della condizione umana, del silenzio segreto che si nasconde dietro le apparenze e le false sicurezze della vita sociale. Nell'altro atto unico *Sogno (ma forse no)*, del 1931, un sogno-incubo svela in modo ambiguo la reale natura, sempre censurata, del rapporto tra una donna e il suo amante.

La sofferenza dell'uomo

Quasi tutti i drammi più ampi dell'ultima produzione pirandelliana presentano invece conflitti e rapporti carichi di tensione problematica, vissuti da personaggi dell'alta borghesia, impegnati a interrogarsi con ostinata passione sul senso dell'esistere, sull'aspirazione ad affermare una vita autentica nonostante la prigionia delle convenzioni sociali. In quasi tutti questi drammi di ambiente borghese si ricorre a situazioni macchinose, a effetti troppo artificiosi ed esteriori: e vi si respira una rarefatta aria intellettuale, sostenuta da alcuni temi ricorrenti, come quello del rapporto tra vita e forma e dei suoi diversi risvolti ideologici (Pirandello, anzi, vi insiste ora fino all'eccesso, stimolato dall'interpretazione che del suo teatro proponeva in un saggio del '22, il critico Adriano Tilgher, cfr. 10.6.22). La problematica più autentica e sofferta di Pirandello si approfondisce in un'insistente indagine sul contrasto tra la lucidità della coscienza e l'inesplicabilità dell'inconscio; ma finisce per adattarsi meccanicamente a ogni tema e a ogni circostanza. Si scade così molto spesso in un deterioro *pirandellismo*, fatto di ragionamenti contorti, di interpretazioni manierate e sofferenti di comportamenti umani, in cui la dialettica dei personaggi offre al pubblico una superficiale illusione di profondità intellettuale — e questi modelli di problematicità vuota ed esteriore.

L'ultima produzione

Una profondità illusoria

Accenniamo qui solo brevemente a questi drammi (non privi di spunti interessanti, ma troppo chiusi e prevedibili nella ripetizione dei loro schemi drammaturgici), che si succedono negli anni contemporaneamente ad altre forme teatrali di cui ci si parlerà nel paragrafo seguente. *La vita che ti diedi* (1923) tocca, in forme che vo- gliano essere a tutti i costi sublimi, ma non senza esagerazioni retoriche, la tematica della maternità e del suo legame con la morte. *Diana e la Tuda* (1926) svolge un'arteficiosa meditazione estetica sul rapporto tra la forma di una modella e quella di una scultura (e in parte ricorda *La Gioconda* di D'Annunzio, cfr. 9.6.11; tracce di consultati con D'Annunzio, anche nella presentazione di personaggi femminili dalla sensualità contraddittoria e aristocratica, sono del resto rinvenibili in tutta quest'ultima produzione di Pirandello). *L'amica delle mogli* (1926) rappresenta un singolare

Nel mondo dell'alta borghesia

Figure femminili

personaggio di «mediatrice» tra i sentimenti e i rapporti sociali degli altri. *O di uno o di nessuno* (1929) arriva a porre quasi in sospenso l'esistenza di un bambino che turba come un errore del destino i rapporti tra due amici. *Come tu mi vuoi* (1930) è basata su un contrasto tra personaggi femminili che cercano di identificarsi con una donna di cui sono scomparse le tracce. *Trovarsi* (1932) mette in scena il dramma dell'attrice Donata Genzi, alla ricerca di se stessa, al di là di quel suo io fittizio che si è venuto a creare per l'abitudine di lavoro sul palcoscenico. *Quando si è qualcuno* (1933) è dedicato (con evidenti risvolti autobiografici) alla figura di un grande scrittore che tenta di uscire dalla deformazione che la celebrità impone sulla sua immagine sociale e su tutta la sua vita. *Non si sa come* (1935) segue un nesso di desideri e di vibrazioni sensuali, in un'atmosfera carica di terrori e di attese inquietanti, che affonda negli spazi sconosciuti dell'inconscio.

10.4.15. Miti, complicazioni, invenzioni.

Contemporaneamente a questi drammi, in cui la tematica del riflesso, del rapporto tra lo sguardo degli altri e l'autenticità della persona si svolge fino all'esasperazione all'interno dello spazio borghese, Pirandello cerca la via di un grande spettacolo capace di riproporre valori universali, di imporsi come immagine della coscienza umana contemporanea, confrontata con antiche radici antropologiche, con perenni forme dell'essere collettivo. Materiali ricavati dall'originario patrimonio di leggende siciliane gli danno lo spunto per la costruzione di grandi affreschi folclorici, di spettacoli corali e affollati: è il caso della *Sagra del Signore della nave*, con cui si inaugurò il Teatro d'Arte di Roma nel 1925, e dei tre atti composti come «libretto» per l'opera del musicista Gian Francesco Malipiero (1882-1973), *La favola del figlio cambiato*, rappresentata nel 1934.

Ma al di là di questo fondo folclorico, e mostrando di accostarsi al lavoro di Bontempelli e alla sua ricerca di miti moderni (cfr. 10.6.8), Pirandello costruisce nuovi organismi mitici, sulla base di situazioni che alterano i consueti rapporti con la realtà, che chiamano in causa il sorprendente, il meraviglioso, il leggendario: ne deriva un teatro pieno di amplificazioni e di complicazioni, dietro cui si manifesta un proposito di edificazione ideologica, di trasmissione di valori ufficiali che pretendono di riassumere in sé la coscienza più piena del presente. Pirandello vi applica una grande abilità tecnica, un gusto virtuosistico per la costruzione spettacolare, un intellettualismo e una serietà a tutti i costi, affastellando situazioni macchinose e a effetto, motivi ideologici che, muovendo dall'originario fondo negativo e pessimistico pirandelliano, aspirano a soluzioni di tipo «costruttivo», che convergono spesso con l'ideologia fascista.

L'intenzione ideologica appare insopportabile e ridondante nei due testi esplicitamente designati come «miti», *La nuova colonia* (1928), una sorta di tragica utopia politica, che afferma severi valori sociali partendo da una condizione umana e naturale estremamente negativa, e *Lazzaro* (1929), che affronta il tema della resurrezione dei corpi, resa possibile dalla segreta trama spirituale sottesa alla realtà.

Di notevole interesse è invece il «mito» che si confronta direttamente con alcuni motivi essenziali dell'immaginario di Pirandello e con la sua ossessiva riflessione sulle diverse incarnazioni dell'arte come sintesi assoluta e autentica della «vita»: si tratta de *I giganti della montagna*, opera su cui l'autore lavorò a

lungo almeno fin dal 1930, e che non riuscì a portare a termine. Qui, attraverso una complicata costruzione mitica, si mette a confronto un repertorio di immagini arcaiche, che affondano nell'infanzia dell'autore, con un'inquietante interrogazione sulla condizione dell'arte nella società moderna: i «giganti» vi rappresentano infatti le forze del lavoro estranee e indifferenti al fascino dell'arte, ma che costituiranno necessariamente il pubblico di fronte al quale dovrebbe essere rappresentata l'opera di un autore morto per amore dell'attrice Ilse. Al centro della vicenda è il mago Cotrone, sorta di regista che ha a disposizione un'attrezzatura di fantasmi teatrali che si animano di una vita autentica e spettrale, e che lotta cercando di dar vita a un'impresa impossibile: rappresentare quel testo assoluto in cui è depositata la vita dell'autore. Il fascino dell'opera è nel suo continuo trascolorare di piani, nel suo proporre continuamente significati simbolici e allegorici, che sfumano in un'atmosfera indistinta, che si complicano e si riavvolgono su se stessi, senza che sia possibile afferrarli in una prospettiva chiara e definitiva: il mito dell'arte come assoluto vi appare qualcosa che si smentisce e svanisce nel suo stesso costituirsi; dal variare delle prospettive, dai numerosi effetti magici e teatrali, dal susseguirsi di apparizioni inquietanti e sinistre, affiora qualcosa di improbabile, come in un eccesso di volontà costruttiva che esplode su se stessa e non riesce a chiarire fino in fondo i suoi obiettivi e le sue stesse contraddizioni.

10.4.16. Pirandello, la politica, il fascismo.

Per tutto il lungo periodo che precede il suo grande successo teatrale, fino al 1920 circa, Pirandello mostra un atteggiamento che si potrebbe definire «antipolitico», in netta alternativa alla varia aspirazione degli intellettuali del primo Novecento a porsi come protagonisti dello sviluppo storico, a tracciare le linee di una vitalità aperta verso il futuro. Fedele a un originario e severo spirito risorgimentale, fortemente conservatore sul piano sociale (come i grandi letterati siciliani, fondamentali per la sua formazione letteraria), Pirandello guardò con radicale distacco al sistema di potere giolittiano e agli stessi intellettuali che vi si opponevano; estraneo alle tendenze prevalenti nella cultura di inizio secolo, nutrì una forte diffidenza verso l'idealismo, l'irrazionalismo, l'estetismo. Peraltro, anche per lui è essenziale il contatto con le ideologie della «vita» allora circolanti; ma, come si è visto, la sua ricerca della vita autentica si fonda su un pessimismo che svaluta il mondo sociale; e da questo pessimismo deriva una forza critica sia verso le illusioni degli intellettuali che sopravvivono le proprie parole e il proprio ruolo, sia verso le illusioni della politica e dell'organizzazione sociale. Attraverso i suoi personaggi, Pirandello vede la realtà della lotta ideologica contemporanea «da lontano», da una distanza che svela il valore relativo e parziale di ogni conflitto (e la cosa diventa particolarmente esplicita ne *I vecchi e i giovani*, cfr. 10.4.8). Egli, comunque, non abbandona mai una posizione di patriottismo conservatore, che lo porta a una piena adesione all'intervento dell'Italia nella prima guerra mondiale; ma anche in

L'arte
e la società
moderna

Il testo assoluto

Il fascino
dell'improbabile

Estraneità all'età
giolittiana

Patriottismo
conservatore

questa occasione egli mantiene uno spirito critico e un senso di distanza, che si fa particolarmente sentire nella lunga novella del 1915, *Berecche e la guerra*. E proprio a questa distanza critica nei confronti di quell'evento rovinoso (accentuata dalle complicazioni familiari e personali a cui si è accennato in 10.4.1) risale la forza di un romanzo come *Si gira...* e la vigorosa carica antiborghese delle opere teatrali scritte proprio negli anni della guerra.

Pirandello
e il futurismo

In questo stesso periodo Pirandello acquisisce d'altra parte un nuovo senso della modernità, della vitalità e dell'energia, avvicinandosi (specie nel suo lavoro teatrale) anche alle tendenze delle avanguardie. Pur nel suo bruciante distacco dalle cose, egli giunge a credere in un movimento vitale che si impone nel caos e nella contraddizione; il suo nazionalismo e il suo spirito di conservazione sociale si intrecciano ambiguamente con questa aspirazione al movimento e all'energia, e lo portano a vedere nel fascismo una specie di compimento degli ideali risorgimentali, una sintesi tra modernità e tradizione, che pare promettere una realizzazione, per l'intera società, di quei valori vitali che il grigio mondo dell'Italia postunitaria aveva umiliato e cancellato. L'adesione ufficiale di Pirandello al fascismo nel settembre del 1924, in un momento di brutale spinta repressiva, volle essere una specie di definitivo rifiuto del mondo dell'Italia liberale giolittiana: nel fascismo egli credette di vedere, nel momento stesso in cui la sua opera diventava celebre a livello mondiale, il movimento della «vita» che distruggeva le «forme» consunte di una realtà sociale fatta di maschere e menzogne. Oscillando tra il punto di vista del fascismo conservatore e quello del fascismo novecentista e modernista (cfr. 10.2.13) egli si lasciò in parte coinvolgere dall'ambizione di porsi come letterato ufficiale, rappresentante di una moderna cultura italiana che doveva essere del tutto diversa da quella che aveva dominato all'inizio del secolo (e del sistema di potere fascista egli si servì per ottenere appoggi istituzionali per i suoi progetti teatrali). Certi aspetti più schematici delle sue opere e alcuni testi «ufficiali» degli anni Venti furono pienamente assorbiti dalla cultura del fascismo, e un certo pirandellismo, come gusto esteriore di problematicità intellettualistica, come banalizzazione di sottili schemi dialettici, entrò anche a far parte del patrimonio culturale fascista, sovrapponendosi e combinandosi con i più complicati modi dell'attualismo gentiliano (cfr. 10.2.12).

Rifiuto
del modello
sociale liberale

Tra fascismo
conservatore
e fascismo
novecentista

Autore ufficiale

Distacco
dal fascismo

Accettazione
della finzione

Ma l'adesione di Pirandello al fascismo comportava una vera e propria contraddizione con il senso della sua opera precedente, con la sua negazione delle illusioni, delle maschere, delle finzioni sociali; e il suo pessimismo radicale manteneva una forza distruttiva che non poteva conciliarsi troppo facilmente con l'ordine repressivo del regime (nonostante qualche tentativo fatto in questo senso da alcuni personaggi a lui vicini). Egli stesso dovette rendersi conto ben presto di quanto il fascismo si risolvesse in vuota ufficialità, in volgare parata e messa in scena. Nel corso degli anni Trenta il suo giudizio sul fascismo si modificò certamente in maniera notevole (come, tra le righe, mostra la novella *C'è qualcuno che ride*, del 1934), ma egli preferì evitare qualsiasi rottura, si piegò con sotterraneo nichilismo alle forme e ai rapporti ufficiali, pur disprezzandoli profondamente. La sua vita era del resto, ancora una volta, distante: egli fuggiva da se stesso e dalla sua maschera ufficiale con la sua tumultuosa attività, i suoi rapporti internazionali, i suoi viaggi senza fine.

10.4.17. *L'ultima narrativa pirandelliana.*

Mentre si confronta con il pubblico teatrale, con le tecniche, gli artifici, le convenzioni della comunicazione spettacolare, Pirandello riduce notevolmente la sua produzione narrativa, facendone lo strumento per un'indagine più interna e segreta, ricca di sottili sfumature, nelle pieghe più nascoste e ombrose della realtà: attraverso di essa egli cerca ora più ostinatamente di avvicinarsi a quella «vita nuda», a quella verità intima e autentica, di cui nelle altre opere (e in gran parte della precedente produzione narrativa) aveva spesso affermato l'inafferrabilità. Questa ricerca acquista ora un nuovo effetto di vuoto e di silenzio, come a voler andare al di là di quel confronto con la corporeità e l'apparenza visiva che si imponeva in ogni momento dell'esperienza teatrale.

Ricerca
di una verità
più segreta

Tensioni verso le prospettive più diverse, che ne rendono particolarmente varia e difficile l'interpretazione, si incontrano nell'ultimo romanzo pirandelliano, *Uno, nessuno e centomila*; la lunga elaborazione, che aveva preso avvio già intorno al 1910, aveva portato alla pubblicazione di alcuni brani nel 1915 e variamente continuò, proprio in mezzo alla più ricca produzione teatrale, fino alla prima edizione sulla rivista «La Fiera letteraria», con prefazione di STEFANO LANDI (1895-1972, nome d'arte usato dal figlio di Pirandello), tra il dicembre '25 e il giugno '26. Il testo narrativo raggiunge qui un'estrema disintegrazione: in un ininterrotto monologo, fatto di riflessioni, divagazioni, fratture, digressioni, un personaggio che riassume in sé i tratti di molti altri personaggi pirandelliani, Vitangelo Moscarda, dissolve ogni consistenza della realtà narrativa e della sua stessa persona parlante, ricorrendosi in primo luogo al modello di Sterne, e oscillando tra una corrosiva comicità e un malinconico furore intellettuale: come suggerisce lo stesso titolo, l'unità del soggetto parlante svanisce nel nulla e nello stesso tempo si moltiplica in infinite possibilità, regolate dallo sguardo degli altri. Ma nel suo dissolversi (che spesso è giustificato con capziosi ragionamenti, che percorrono anche gli schemi più convenzionali del pirandellismo), questo soggetto pare affidarsi a una realtà vitale che è al di là della sua stessa parola, che si afferma nel vuoto e nel silenzio, in segni oscuri, in echi lontani che lo portano quasi a morire e rinascere «vivo e intero», versato nelle cose.

Uno, nessuno
e centomila

Nichilismo
e vitalità

Questo romanzo è una specie di antiromanzo e si può avvicinare a fondamentali esperienze (come quelle di Proust, Joyce, Svevo) che si impongono proprio negli anni Venti, basate su una voce narrante in prima persona che, riflettendo tutto all'interno del proprio punto di vista, dissolve la tradizionale concatenazione dei fatti. Ma esso presenta anche molti limiti, incertezze, cadute di tono, e forte vi è il rischio di ricavare in modo troppo esteriore dalla disintegrazione narrativa un modello di vitalità positiva, una specie di esaltazione del flusso indistinto e indeterminato della realtà.

Verso
l'antiromanzo

Questo rischio è invece quasi del tutto assente nelle ultime novelle, scritte negli anni Trenta e raccolte nei due ultimi volumi delle *Novelle per un anno*, *Berecche e la guerra* (1934) e *Una giornata*, apparso postumo nel 1937. Queste ultime novelle pirandelliane sembrano quasi scavate nel vuoto, come laceranti squarci che balenano dall'esistenza pubblica dell'autore, dalla sua immersione nella vita dello spettacolo e nei rapporti sociali: in esse la realtà, privata di ogni

Le ultime novelle

traccia della sua consistenza normale, è sottoposta all'assalto di forze segrete e distruttive, che paiono emergere dal silenzio. La lingua stessa tende a liberarsi da ogni peso, si allontana sempre più dal tortuoso argomentare che caratterizza i contemporanei personaggi teatrali, riduce al minimo i riferimenti ambientali: i luoghi e gli oggetti assumono immediatamente un aspetto strano e inquietante, da cui emergono gesti immotivati e distruttivi (si ricordino *Di sera, un geranio*; *Vittoria delle formiche*; *La casa dell'agonia*; *Il chiodo*). Gli stessi personaggi perdono spessore, come esalando in quei gesti, assediati da una realtà che sorge dal nulla e che nel nulla inevitabilmente rientra. Nella novella finale *Una giornata*, che significativamente suggella tutta l'opera di Pirandello, l'autore, come «prosciolto dai personaggi, e perfino dalla tentazione dei personaggi» (G. Debenedetti), riassume tutta la sua vita e la sua opera vastissima, non conclusa, in un punto di nulla, nel percorso breve e immotivato di un'esistenza di «uomo solo» compiuta come nello spazio di una giornata, in cui non gli è data nemmeno la possibilità di capire quanto gli accade, in cui tutto è fatto da una forza inesplicabile che lo muove per portarlo a una finale immobilità. Qui l'avventura della letteratura si risolve in un non sapere, lo scorrere del tempo e i movimenti nello spazio si comprimono in un lampo che non permette alcuna visione sicura. Le diverse età e generazioni, i diversi aspetti dell'esistenza individuale e sociale si sovrappongono e si annullano: tutte le scomposizioni, le contraddizioni, le maschere si dileguano in una solitudine angosciosa e definitiva.

10.4.18. Pirandello e la vita della scena.

L'opera teatrale di Pirandello ha avuto un'importanza eccezionale non solo per la scrittura drammatica, ma anche per la tecnica della scena. Nell'elaborazione dei suoi testi drammatici, l'autore siciliano ha prestato sempre grandissima attenzione agli apparati, alle convenzioni, alle tecniche dello spettacolo. Per questo, costruendo i suoi testi teatrali, Pirandello si interroga quasi ossessivamente sulla loro reale rappresentabilità: i dialoghi dei personaggi sono sempre accompagnati da *didascalie* assai precise, ricche di particolari sulla disposizione degli oggetti e della scena, tendenti a dare indicazioni sui gesti, i movimenti, le espressioni degli attori-personaggi. Con questa cura estrema per le *didascalie* (che spesso occupano uno spazio amplissimo entro testi drammatici in cui pure il dialogo raggiunge un'eccezionale densità) Pirandello indica, già sulla pagina scritta, una specie di regia ideale, un'immagine assoluta e definitiva della vita del dramma, come lo vede la sua fantasia di autore.

Nello stesso tempo egli ha una precisa coscienza del carattere effimero e provvisorio di ogni rappresentazione teatrale e del ruolo autonomo che per lo spettacolo svolgono gli attori e chi ne dirige le azioni e i movimenti. Fin dai primi contatti con Musco e con il teatro siciliano, egli è attentissimo al lavoro degli attori, alle loro doti caratteriali e alle loro risorse tecniche. I suoi testi più originali esibiscono e scompongono le stesse strutture della rappresentazione teatrale; e i drammi del «teatro nel teatro» (cfr. 10.4.12) mettono addirittura in scena il farsi

della rappresentazione. Il suo sconvolgimento delle forme della scrittura drammatica nasce proprio da un'esperata attenzione agli aspetti materiali e tecnici, extraletterari, della teatralità: in questo egli si mostra singolarmente attento ad alcune delle sperimentazioni del teatro futurista (cfr. 10.3.11 e 10.4.19) e delle altre avanguardie teatrali europee. Secondo queste prospettive sperimentali, lo spazio scenico non è semplicemente riproduzione di uno spazio naturale, ma si caratterizza in due orizzonti tra loro opposti e convergenti: da una parte come spazio artificiale, in cui sono possibili tutte le scomposizioni, le esibizioni delle convenzioni e dei mezzi tecnici, le interruzioni e gli scambi col pubblico, dall'altra come spazio misterioso, in cui può manifestarsi una sotterranea realtà psichica, con effetti allucinatori, apparizioni di fantasmi, dilatazioni dei tempi.

Pirandello definisce in modo sempre più chiaro questi spazi alternativi allo spazio naturale, assumendosi in proprio il controllo della scena, con una vera e propria attività di *regista*, legata a quello sviluppo del teatro di regia che è un fenomeno essenziale nel teatro europeo del primo Novecento (cfr. PAROLE, tav. 233). Dopo essere più volte intervenuto nel lavoro delle compagnie impegnate a rappresentare le

PAROLE tav. 233

Regia/Regista

Modellate sui termini francesi *régie* (derivato da *régir*, "reggere, amministrare") e *régisseur*, queste parole entrano in uso tra gli anni Venti e Trenta, per indicare tutte le attività rivolte alla rappresentazione di un testo drammatico, coordinate tra loro per fornire uno spettacolo organico e coerente. *Regista* sostituisce così il vecchio termine *capocomico* (cfr. PAROLE, tav. 173) e viene usato anche per il cinema, dove indica il responsabile del film nella sua globalità, colui che ne regola e sistema tutti gli aspetti (affidati alla collaborazione di arti e tecniche diverse) e che in primo luogo dirige le riprese e i movimenti delle macchine. Il concetto di *regia* si lega a una concezione dello spettacolo come organismo dotato di una significazione autonoma, opera d'arte globale. Per ciò che riguarda il teatro, il suo valore non viene identificato semplicemente nella traduzione scenica di un testo drammatico, ma nell'uso globale che il regista riesce a fare dei diversi linguaggi, costruendo una realtà in cui si manifesta prima di tutto il suo personale intento espressivo. In Europa il *teatro di regia* si sviluppa in modo molto intenso già all'inizio del Novecento, con l'attività di alcuni grandi registi come André Antoine (1858-1943), Konstantin Stanislavskij (1863-1938), Adolphe Appia (1862-1928), Edward Gordon Craig (1872-1966), Jacques Copeau (1879-1949). Uno svolgimento estremo se ne avrà nella ricerca di un teatro assoluto, capace di dare tutto se stesso nell'immediatezza della sua presenza scenica, da parte di Antonin Artaud (1896-1948) e del suo *Théâtre de la cruauté* (Teatro della crudeltà), fondato nel 1935. In Italia, dopo l'esperienza di Pirandello, la tradizione del teatro di regia sarà riscoperta a partire dagli anni Sessanta (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 281).

Il teatro tra artificio e mistero

L'attività di regista

sue opere, egli inaugura un'intensissima attività registica assumendo, nel 1925, la direzione del Teatro d'Arte di Roma: in questo contesto egli costruisce una specie di didattica della recitazione, che chiede agli attori una forma di «partecipazione» con i personaggi (in parte vicina al metodo del grande regista russo Konstantin Stanislavskij). Anche dopo la chiusura dell'attività del Teatro d'Arte nel 1928, Pirandello continua variamente a occuparsi dei problemi della regia, fino a un'ultima prova di tipo «ufficiale» che lo avvicinò addirittura all'autore che in origine più aveva detestato, dirigendo *La figlia di Jorio* di D'Annunzio (cfr. 9.6.11), rappresentata a Roma nell'ottobre del 1934.

L'attenzione di Pirandello per la tecnica dello spettacolo lo portò anche a lavorare direttamente per il cinema: dietro l'esperienza del mondo cinematografico rivelata da *Si gira...* (cfr. 10.4.8) c'era già una sua collaborazione ad alcuni soggetti per film; ma, una volta raggiunta la celebrità, egli fu sollecitato più direttamente a collaborare per il cinema. La sua opera teatrale costituì un punto di riferimento essenziale per lo sviluppo di vari elementi del nuovo linguaggio cinematografico. Numerosi furono non solo i film tratti dalle sue opere teatrali e narrative (cfr. DATI, tav. 234), ma anche gli scenari che egli elaborò personalmente: uno scenario tratto dai *Sei personaggi*, composto nel 1929, in collaborazione con Adolf Lanz, per un film che non fu realizzato; lo scenario *Gioca, Pietro!*, scritto nel 1932 in collaborazione con il figlio Stefano (da cui fu tratto il film *Acciaio* di Walter Ruttmann, 1888-1942). Del cinema (e della registrazione sonora) egli si servì d'altra parte come mezzo tecnico all'interno dei suoi spettacoli teatrali.

DATI tav. 234

Pirandello nel cinema

Ecco un elenco dei film tratti da opere narrative o teatrali (soprattutto da novelle) di Pirandello, durante la sua vita (ma va ricordato che i film variamente ispirati a testi pirandelliani sono stati numerosi anche in seguito). Insieme alla data e al titolo del film (accompagnato, quando è diverso, da quello del testo da cui è tratta la sceneggiatura), si riporta il nome del regista (e talvolta qualche altro dato di rilievo).

- 1919 *Lumie di Sicilia*, Mario Gargiulo.
 1920 *Il lume dell'altra casa*, Ugo Gracci.
Ma non è una cosa seria, Augusto Camerini, sceneggiatura Arnaldo Frateili e Augusto Camerini.
 1921 *Il viaggio*, Gennaro Righelli.
La rosa, Arnaldo Frateili, sceneggiatura di Stefano Landi (cfr. 10.4.17) e Arnaldo Frateili.
Lo scaldino, Augusto Genina.
 1925 *Il fu Mattia Pascal*, Marcel L'Herbier, Parigi.

1926 *Enrico IV*, Amleto Palermi, Berlino.

1930 *La canzone dell'amore*, Gennaro Righelli, con Elio Steiner e Dria Paola, sceneggiatura di Gennaro Righelli e Giorgio Simonelli, dalla novella *In silenzio*. È il primo film sonoro italiano; se ne girarono anche una versione francese, diretta da Jean Cassagne e una versione tedesca, diretta da Constantin David.

1932 *As you desire me*, George Fitzmaurice, con Greta Garbo ed Erich von Stroheim, da *Come tu mi vuoi*.

1935 *Ma non è una cosa seria*, Mario Camerini, con Elisa Cegani e Vittorio De Sica, sceneggiatura di Mario Camerini, Mario Soldati, Ercole Patti (lo stesso regista girò anche una versione tedesca).

1936 *Pensaci Giacomino!*, Gennaro Righelli, sceneggiatura di Guglielmo Giannini, con Angelo Musco.
Il fu Mattia Pascal, Pierre Chenal, con dialoghi dello stesso Pirandello, con Pierre Blanchard, Irma Gramatica, Isa Miranda; versioni italiana e francese.

10.4.19. Tendenze del teatro del primo Novecento.

Non ci sono nel teatro italiano del primo Novecento esperienze drammaturgiche che possano accostarsi a quella di Pirandello: questi appare come una specie di gigante solitario, in mezzo a una fitta schiera di scrittori drammatici di medio livello, che non riescono mai a produrre risultati veramente convincenti e duraturi. Più ricca e intensa (ed essenziale per lo stesso Pirandello) fu senza dubbio l'attività scenografica e registica, il lavoro sulle forme immediate dello spettacolo. Da questo punto di vista lasciò importanti risultati l'azione esercitata dal futurismo nel campo del teatro: il teatro fu veicolo essenziale per la concezione futurista dell'arte come evento in movimento, come diretta esperienza vitale; e le «serate» futuriste furono fenomeni spettacolari che agirono in modo sconvolgente sulle tradizionali strutture della rappresentazione, turbando i rapporti tra la realtà e l'artificio, tra la scena e il pubblico, tra il serio e il comico, tra la parola, il gesto, la musica, la danza, il rumore (cfr. 10.3.8 e sgg.). La sperimentazione futurista si consumò rapidamente, nell'immediatezza dei singoli eventi, con iniziative memorabili come quelle del Teatro Sintetico, che prese avvio nel 1915, e del Teatro della Sorpresa (il cui manifesto fu pubblicato nell'ottobre 1921); e notevoli furono le sperimentazioni sul piano della scenografia, per opera degli artisti futuristi (qui va ricordata almeno l'attività di ENRICO PRAMPOLINI, 1894-1956, i cui principi ispiratori sono esposti nel manifesto *Scenografia e coreografia futurista*, 1915). Senza il teatro futurista sarebbero

Pirandello
e gli altri

Sperimentazione
futurista

comunque inconcepibili le soluzioni più estreme della drammaturgia pirandelliana: esso lasciò un patrimonio di invenzioni, di nuovi schemi ed effetti spettacolari, raccolti tra l'altro da un intelligente uomo di teatro come ANTON GIULIO BRAGAGLIA (1890-1960), soprattutto nell'attività svolta tra il '22 e il '36 nel teatro degli Indipendenti di Roma, il primo vero teatro stabile italiano. Nel clima tumultuoso degli anni Dieci e Venti, proprio per l'impulso dato dal futurismo e in genere dalle avanguardie, si assistette a un nuovo tipo di scambi tra il teatro di cultura e il teatro di varietà (ma cfr. 10.3.9 e GENERI E TECNICHE, tav. 204), rinverdendo le più antiche tradizioni dei saltimbanchi e dei comici dell'arte: e di qui nacque una nuova comicità, incarnata in figure di attori dai caratteri assolutamente originali e personali, creatori di macchiette e di brevi testi legati alla loro persona. Primo fra tutti il grande ETTORE PETROLINI (1886-1936), dalla comicità beffarda e raggelata, surreale e dissacratrice, malinconicamente nichilista.

Teatro di cultura
e teatro
di varietà

Ettore Petrolini

I drammaturghi

Rosso
di San SecondoTendenze
generali

Ambizione lirica

Storicità
di maniera

Il grottesco

Per ciò che riguarda più direttamente la drammaturgia, a parte gli autori che solo episodicamente si sono cimentati con testi teatrali, a cui si accenna nei paragrafi a loro espressamente dedicati, ci limitiamo qui a fare i nomi di Svevo, di Bontempelli e di Rosso di San Secondo. Mentre per il teatro di Svevo e di Bontempelli rinviando rispettivamente a 10.5.12 e a 10.6.8, del siciliano PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO (1887-1956) ricordiamo che fu amico di Pirandello e autore anche di una ricca produzione narrativa: nel teatro si impegnò con particolare vigore soprattutto a partire dal 1918, con testi che intendono fornire una sorta di immagine «media» delle più varie tendenze del teatro europeo contemporaneo, con una forte tensione lirica e simbolica. Illuminate a tratti da accensioni dolorose, le sue opere danno voce a personaggi condannati a soffrire nel rapporto con gli altri, governati da una forza negativa che domina la natura e la società, esibendo spesso un'ambizione problematica troppo voluta e sovraccarica. Viaggiatore inquieto, alla ricerca di contatti soprattutto con le culture nordeuropee, Rosso di San Secondo risente di un diretto rapporto con l'espressionismo tedesco (cfr. 10.1.7 e PAROLE, tav. 226), che lo porta a una ricerca di eccesso e ad aperture di tipo visionario; la sua opera più strana e interessante può essere considerata *La bella addormentata* (1919).

Se si dà uno sguardo alla fitta produzione di medio livello (a parte il teatro dialettale, a cui si ritornerà in 11.2.21), rappresentata da altri numerosissimi autori, si possono comunque distinguere alcune tendenze e linee generali, che non corrispondono a «scuole», ma piuttosto a «generi» (tanto che vari autori scrivono spesso opere riconducibili a tendenze diverse). Schematicamente si possono ricordare (ma per gli autori, cfr. DATI, tav. 235):

1. un teatro di poesia, che si confronta dapprima con i modelli dannunziani, ma si svolge in chiavi molto varie, sempre comunque con una forte ambizione lirica;

2. un teatro storico, anche questo con radici dannunziane, ma con molte varianti, che fanno emergere soprattutto un Medioevo di maniera o un Rinascimento estetizzante, oppure mettono in scena ambigue mascherate come quella dell'*Enrico IV* di Pirandello;

3. un teatro grottesco, su cui si dà un ulteriore cenno al paragrafo seguente;

4. un teatro intimista, rivolto all'indagine di sentimenti privati, di complicazioni e sfumature sentimentali;
5. un teatro problematico, che ripropone le forme del dramma borghese toccando problemi di attualità, spesso con consumata perizia scenica;
6. un teatro pirandelliano, che segue i temi e gli schemi più esteriori di Pirandello.

Indagine
dei sentimentiIl dramma
borghese

Pirandellismo

10.4.20. *Il teatro «grottesco».*

Fu designata con il termine di *teatro grottesco* la drammaturgia che si sviluppò, per opera di autori diversi (che non costituirono comunque un gruppo o una «scuola»), negli anni della prima guerra mondiale, assorbendo parzialmente (e mettendola alla portata del grande pubblico) quella spinta alla disgregazione delle tradizionali strutture teatrali che era stata avanzata prepotentemente dal futurismo. Rompendo gli schemi lineari del dramma borghese, gli

Scomposizione
e schematizzazione

DATI tav. 235

Drammaturgia italiana del Novecento

Essendo impossibile orientarsi in breve nella fittissima produzione drammaturgica di questo secolo (per un quadro più generale, cfr. 10.4.19; 11.2.20 e sgg., 12.2.11), elenchiamo qui semplicemente una serie di autori e di testi più noti (rinviando però, quando se ne parla più diffusamente in questa storia letteraria, ai paragrafi relativi ed escludendo il teatro dialettale, per cui cfr. DATI, tav. 205, e quegli autori anche importanti la cui produzione teatrale è soltanto occasionale). Neppure è possibile identificare ciascun autore con precise «tendenze» (anche quelle elencate in 10.4.19 per il teatro del primo Novecento sono valide solo schematicamente, perché molti autori si muovono tra tendenze diverse e molti altri sfuggono a definizioni troppo concise).

Per informazioni e distinzioni più precise, cfr. P. PUPPA, *Itinerari nella drammaturgia del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, IX. *Il Novecento*, Garzanti, Milano 1987, tomo II, e G. ANTONUCCI, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma 1988.

GABRIELE D'ANNUNZIO (cfr. 9.6.11)

SEM BENELLI (1877-1949)

Tignola (1908); *La cena delle beffe* (1909).

NINO BERRINI (1880-1962)

Il beffardo (1919).

ERCOLE LUIGI MORSELLI (1882-1921)

Glauco (1919).

FILIPPO TOMMASO MARINETTI (cfr. 10.3.11)

LUIGI PIRANDELLO (cfr. 10.4.10)

segue

- LUIGI CHIARELLI (1884-1947)
La maschera e il volto (1916, cfr. 10.4.20); *Chimere* (1920).
- ENRICO CAVACCHIOLI (1886-1954)
La campana d'argento (1914); *L'uccello del paradiso* (1918, cfr. 10.4.20); *Quella che l'assomiglia* (1919).
- LUIGI ANTONELLI (1882-1942)
L'uomo che incontrò se stesso (1918, cfr. 10.4.20); *La fiaba dei tre maghi* (1919).
- PIER MARIA ROSSO DI SAN SECONDO (cfr. 10.4.19)
- ITALO SVEVO (cfr. 10.5.12)
- MASSIMO BONTEMPELLI (cfr. 10.6.8)
- ALBERTO SAVINIO (cfr. 10.6.15)
- DARIO NICCODEMI (1874-1934)
La nemica (1916); *La maestrina* (1917); *L'alba, il giorno e la notte* (1921).
- CESARE VICO LODOVICI (1885-1968)
La donna di nessuno (1919); *L'incrinatura* (1937).
- FAUSTO MARIA MARTINI (cfr. anche 9.8.7)
Il fiore sotto gli occhi (1921).
- ETTORE PETROLINI (cfr. 10.4.19)
Chicchignola (1931).
- UGO BETTI (1892-1953)
La padrona (1927); *Frana allo scalo Nord* (1932); *Il paese delle vacanze* (1942); *Ispezione* (1942); *Corruzione al palazzo di giustizia* (1949, scritta nel '44); *Lotta fino all'alba* (1949).
- MARIO FEDERICI (1900-1975)
Chilometri bianchi (1939).
- DIEGO FABBRI (1911-1980)
Orbite (1940); *Inquisizione* (1950); *La bugiarda* (1954); *Processo a Gesù* (1955); *Figli d'arte* (1958).
- BENIAMINO JOPPOLO (1906-1963)
I carabinieri (1947, edito solo nel '59); *Le acque* (1957).
- VITALIANO BRANCATI (cfr. 11.3.7 e 11.3.8)
- DINO BUZZATI (cfr. 10.6.20)
La famosa invasione degli orsi in Sicilia (1965).
- ENNIO FLAIANO (cfr. 11.3.10)
- PIER PAOLO PASOLINI (cfr. 11.5.4)
- GIUSEPPE PATRONI GRIFFI (n. 1921)
D'amore si muore (1958); *In memoria di una signora amica* (1963); *Metti una sera a cena* (1967); *Prima del silenzio* (1979).
- FRANCO BRUSATI (n. 1922)
La fastidiosa (1963); *Pietà di novembre* (1966); *Le rose del lago* (1974).
- DARIO FO (cfr. 12.2.11)
- GIOVANNI TESTORI (cfr. 11.5.13)
- CARMELO BENE (cfr. 12.2.11)

autori «grotteschi» ne scomponavano le situazioni, ne schematizzavano i movimenti e le figure: i loro personaggi si ponevano come «marionette», estranee alla normale coerenza psicologica, con comportamenti distorti e artificiosi, in un impasto di tragico e di comico, vicino al metodo dell'umorismo pirandelliano (come si è visto in 10.4.10, la prima fase del teatro di Pirandello offre i risultati più validi di tutta questa produzione «grottesca»).

Marionette
 tragicomiche

Imponendosi sulle scene nazionali proprio mentre imperversa la guerra, questo teatro non mostra nessun segno esplicito di quella realtà distruttiva, ma certo la situazione bellica costituisce la sottile e oscura radice, respinta e non detta, del senso di malessere che da esso emana. È come se la realtà lontana della guerra provocasse una sproporzione della visione, una deformazione interna all'ottica della realtà borghese, su cui questi autori si accaniscono a lavorare: peraltro molti di loro continueranno ancora a lungo, soprattutto negli anni Venti, a svolgere gli schemi teatrali messi a punto in quei primi anni, perdendo però ogni spinta critica e risolvendosi in valori morali esteriormente costruttivi ed edificanti. Le opere più notevoli di questo teatro risalgono al suo primo periodo: ricordiamo il dramma che fu considerato iniziatore del metodo grottesco, *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, rappresentato a Roma il 29 maggio 1916, e tre drammi del 1918, quello di Luigi Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso* (con l'originale situazione dell'uomo anziano che in un'isola incontra il suo sé venticinquenne), quello di Enrico Cavacchioli, *L'uccello del paradiso* (per questi autori cfr. DATI, tav. 235), e quello di Rosso di San Secondo (che sfiorò solo parzialmente l'esperienza del teatro «grottesco», ma cfr. 10.4.19), *Marionette, che passione!*

L'eco
 della guerra

Alcune
 realizzazioni