

IL TEATRO DI PIRANDELLO

*“Pupi siamo, caro signor Fifi! Lo
spirito divino entra in noi e si fa pupo.
Pupo io, pupo lei, pupi tutti”*

LE FASI DELLA PRODUZIONE TEATRALE

La produzione teatrale pirandelliana si sviluppa in un arco temporale che va dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino alla morte dello scrittore (1936). È articolabile in 4 fasi:

1. Il teatro siciliano
2. Il teatro del grottesco
3. Il metateatro
4. Il teatro dei Miti

LA FASE SICILIANA

Nel 1910 scrive *L'epilogo* e *Lumière di Sicilia*, di ambientazione siciliana. Sono testi di impronta naturalistica in cui tuttavia si affaccia già la contrapposizione tra la vita degli istinti e gli obblighi della società. Seguono le commedie più famose *Liola* (in agrigentino) e *Pensaci, Giacuminu* (poi riscritta in italiano col titolo *Pensaci, Giacomino*).

IL TEATRO DEL GROTTESCO (1)

Commedie più significative:

- *Così è (se vi pare)* (1917)
- *Il giuoco delle parti* (1918)

IL TEATRO DEL GROTTESCO (2)

Nella seconda fase si fa dominante l'aspetto corrosivo nei confronti delle convenzioni borghesi. Attraverso l'irrigidimento di ruoli e situazioni è messo in scena il rovesciamento paradossale del dramma borghese, generalmente basato su vincoli familiari, adulteri e triangoli amorosi e ambientato nello spazio convenzionale del salotto, applicando i principi umoristici.

IL TEATRO DEL GROTTESCO (3)

- Il salotto diventa una sorta di “**stanza della tortura**” (G. Macchia), il luogo oppressivo in cui si celebra il processo dei personaggi, dove non c'è possibilità di catarsi (secondo i principi dell'umorismo)
- La parola molto più dell'azione svolge un ruolo determinante, ma è un parola che non comunica, che gira a vuoto intorno ad una verità inafferrabile perché cangiante e moltiplicata in rapporto ai punti di vista.
- Ricompaiono i personaggi-filosofi: per es. Leone Gala de *Il giuoco delle parti*

IL METATEATRO (1)

Tra il 1921 e gli anni '30 si infittisce la produzione di commedie destinate a sconvolgere il linguaggio drammatico tradizionale e a imporne uno nuovo per molti aspetti rivoluzionario:

- *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921)
- *Enrico IV* (1922)
- *Ciascuno a suo modo* (1924)
- *Questa sera si recita a soggetto* (1930)

IL METATEATRO (2)

- La caratteristica del metateatro, come si vede bene in *Sei personaggi in cerca d'autore*, è quella di svolgere, *attraverso* il teatro, una riflessione *sul* teatro. Al centro del teatro c'è il disagio del teatro, ovvero la difficoltà di dare corpo alla fantasia dell'autore nelle forme tangibili e mutevoli della rappresentazione teatrale. Il dramma dei personaggi consiste nel conflitto **tra arte e vita, tra finzione e realtà.**

IL METATEATRO (3)

Si inaugura il linguaggio innovativo del teatro.

Tra le innovazioni più significative figurano:

- a. La scomparsa della quarta parete
- b. La messa a nudo dell'illusione teatrale e dei suoi strumenti tradizionali
- c. La rottura della linearità del tempo
- d. La struttura aperta e l'impossibilità del dramma

a. La scomparsa della quarta parete

- Salta la barriera ideale tra palco e pubblico, la “quarta parete”, che nel teatro tradizionale manteneva l’illusione della scena.
- Il pubblico non è più protetto dalla sua funzione di spettatore, ma coinvolto in una dimensione inquietante, che mostra tutto ciò che dovrebbe essere nascosto.

b. La messa a nudo dell'illusione teatrale

- C'è una radicale trasformazione dello spazio teatrale: il **palcoscenico**, non più luogo dell'illusione scenica, dove accade qualcosa che è percepito come doppio della realtà, **svela ora tutte le sue finzioni.**
- Vanno in scena tutte le liti degli attori
- Gli strumenti del teatro (**oggetti, luci, sipario** etc.) sono utilizzati **in modo straniato**: si mostrano alla vista degli spettatori per quello che sono realmente, parte integrante di un linguaggio artificiale.
- Il sipario è aperto e **il teatro mette a nudo se stesso** davanti allo spettatore.

c. La rottura della linearità del tempo

- Gli spettatori sono continuamente coinvolti nella rappresentazione.
- Quest'ultima viene spesso sconvolta dall'irrompere ambiguo della vita sotto forma di casualità, di incidente, di imprevisto.
- Il **tempo** dell'azione scenica, nel teatro tradizionale continuo e lineare, qui è **frammentato** a causa di frequenti interruzioni.

d. La struttura aperta e l'impossibilità del dramma

- I drammi del metateatro pirandelliano non conoscono una vera e propria conclusione: lo spettatore ne esce turbato, i dubbi non vengono sciolti, la realtà resta sospesa e moltiplicata.
- In questo modo Pirandello sperimenta l'impossibilità del tragico nell'arte moderna. Il conflitto è innescato, ma non risolto e il pubblico è intenzionalmente privato del momento della catarsi, fine educativo della tragedia per Aristotele.
- Il fine del dramma moderno è piuttosto quello di portare allo scoperto l'urto tra verità e finzione, di consegnare allo spettatore un nuovo sguardo, che gli consenta di percepire maschere e illusioni dentro e fuori la scena teatrale. Di fronte allo spettatore si rappresenta una commedia da fare nella quale i personaggi si chiedono se il teatro possa rappresentare la vita.

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

- Con questa opera, Pirandello concretizza quanto aveva immaginato nel saggio del 1899 *L'azione parlata*: “dalle pagine scritte del dramma i personaggi, per prodigio d'arte, dovrebbero uscire, staccarsi vivi, semoventi”.
- Con essa si giunge, attraverso il contrasto tra vita e teatro, ad un'ambivalenza del rapporto realtà/finzione.

UNA DOPPIA TRAMA (1)

- La trama si sviluppa su un **duplice piano**:
 - a. una vicenda di **primo livello**, che si basa sull'espedito del "teatro nel teatro": in un teatro un gruppo di attori sta provando *Il giuoco delle parti* di Pirandello.
 - b. una vicenda di **secondo livello**: sei figure misteriose fanno irruzione sulla scena che dicono di essere sei personaggi creati dalla mente di un autore che li ha concepiti e si è poi rifiutato di portare a termine il dramma di cui sono protagonisti.

Primo segmento-atto

Ciascuno dei Sei personaggi in cerca d'autore comincia a raccontare la propria storia personale. Il Padre, dopo aver avuto un Figlio, lascia che la Madre se ne vada con l'amante (il segretario che viveva in casa con loro), «uomo a lei più affine». La Madre e l'amante mettono al mondo tre figli: la Figliastro, il Giovinetto, la Bambina. Alla morte dell'amante, la Madre torna incittà. Qui il caso gioca un tiro maligno ai personaggi principali: la Figliastro, giovane e bella, cade nella rete di Madama Pace, che, dietro la copertura di una casa di mode, gestisce una casa di appuntamenti. Il Padre, in cerca di piacere, incontra nella casa la Figliastro che non conosce. Tra i due non vi è alcun rapporto, poiché – grande colpo di scena! – sopraggiunge la Madre che vuole sottrarre la Figliastro dalle grinfie di Madama Pace. Con orrore scopre il Marito con la Figliastro. Inorridito e vergognoso, travolto dalle spietate accuse della Figliastro che lo ritiene ipocrita, meschino e vizioso, il Padre decide di riprendere con sé la Madre e l'intera famiglia. Il Figlio, che non accetta la nuova realtà familiare, reagisce contro gli improvvisi intrusi e li tratta sgarbatamente.

Secondo segmento-atto

Dopo aver presentato la loro vicenda, i sei personaggi persuadono il capocomico a rappresentarla. Via via che si fanno i primi tentativi, i personaggi dichiarano il loro disagio: essi non si riconoscono nei modi, negli atteggiamenti degli attori perciò si riprendono la scena e si riappropriano dei loro ruoli. Le prove procedono fino al momento clou: l'ingresso in scena della madre evita che si consumi il semi-incesto. A questo punto per un equivoco cala il sipario mentre il Capocomico dà sfogo al suo disappunto per l'ennesima, inattesa, interruzione.

Terzo segmento-atto

La famiglia è di nuovo riunita mentre ognuno dei personaggi ha motivo di rancore verso gli altri. Nel frattempo il palcoscenico, eliminate le suppellettili e gli oggetti necessari per inscenare lo stanziamento di madama Pace, ospita una piccola vasca da giardino. Nell'ultima scena la tragedia raggiunge il suo culmine con la morte per affogamento della Bambina nella fontana e il suicidio del Giovinetto con un colpo di pistola. Nello scompiglio generale gli attori si chiedono se i due sono morti davvero.

Il dramma dei conflitti bloccati

Nell'opera abbiamo un **triplice conflitto**:

1. Tra **Personaggi e Autore**
2. Tra **Attori e Personaggi**
3. Tra **Personaggi stessi**

Sono **conflitti bloccati** che paiono non avere risoluzione. Ognuno è chiuso nella propria visione e assegna alle parole un significato diverso da quello altrui.

Il dramma dei conflitti bloccati (2)

IL PADRE *Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!»*

Una tragica incomunicabilità

Una tragica incomunicabilità si estende dalla vicenda umana dei personaggi al loro rapporto con gli attori, ovvero tra il legittimo diritto ad esistere autonomamente dal proprio creatore e il non potersi riconoscere nella finzione teatrale. In sostanza, la vita non può essere bloccata nella rappresentazione teatrale.

Il metateatro come proseguimento dell'umoristico e del grottesco

L'impianto del testo è critico contro la letteratura drammatica del tempo, ancora attardata su "drammoni" intrisi di un romanticismo deteriore. Il rifiuto dell'autore di scrivere quel dramma indica proprio l'impossibilità di scrivere quel tipo di drammi. Pirandello vuole proprio proporre una stira dei procedimenti romantici, *"in quei miei personaggi tutti così incaloriti a sopraffarsi nella parte che ognuno d'essi ha mentre io li presento come personaggi di una'altra commedia che essi non sanno, così che quella loro esagitazione passionale, propria de procedimenti romantici, è umoristicamente colta, campata sul vuoto"*.

In conclusione...

- I Sei personaggi sono la storia di una rappresentazione teatrale che non si può fare per due motivi:
1. Perché l'autore si rifiuta di scrivere il dramma dei personaggi. Nella *Prefazione* afferma che ha mostrato agli spettatori “*la sua fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso*”.
 2. Perché gli attori non sono in grado di dar forma all'idea concepita dall'autore.

Temi cari alla “*filosofia*” pirandelliana

Grazie al metateatro, Pirandello allude a tre motivi centrali della sua *Weltaanschauung*:

1. L'impossibilità di comunicare
2. Il *rapporto verità-finzione*. Vissuta dall'interno la finzione dei personaggi è realtà. Per questo al termine le ombre della Bambina e del Giovinetto non compaiono più: nella loro realtà, quella fantastica, sono morti; e difatti, mentre gli attori gridano “Finzione! Finzione!”, i personaggi ribattono: “Ma che finzione. Realtà, realtà, signori, realtà!”. E su questo conflitto si chiude il dramma.
3. Il *conflitto vita-forma* o meglio “*il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile*”

I Personaggi, la Fantasia e la creazione artistica

Pirandello riflette sul tema delle *visite dei personaggi*, come già aveva fatto in opere precedenti, nella Prefazione all'edizione del 1925, dove ritroviamo proprio la servetta Fantasia. Qui Pirandello tocca il punto nevralgico della genesi della creazione artistica:

Dalla *Prefazione* ai *Sei Personaggi*

Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana. Posso soltanto dire che, senza sapere d'averli punto cercati, mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro, quei sei personaggi che ora si vedono sulla scena. E attendevano, lì presenti, ciascuno col suo tormento segreto e tutti uniti dalla nascita e dal viluppo delle vicende reciproche, ch'io li facessi entrare nel mondo dell'arte, componendo delle loro persone, delle loro passioni e dei loro casi un romanzo, un dramma o almeno una novella. Nati vivi, volevano vivere.

ENRICO IV

La tragedia in tre atti, rappresentata nel 1922, occupa una posizione centrale nel *corpus* delle *Maschere nude*, la raccolta di tutte le opere teatrali di Pirandello. Il personaggio (la “maschera”) viene mostrato “nudo”, cioè inerme e incapace di opporre resistenza alla frammentazione dell’identità cui è soggetto: è quindi sul palcoscenico che si riesce finalmente a mostrare la falsità delle convenzioni, i giochi di ruolo, l’incomunicabilità che mina ogni sana relazione umana.

Maschere Nude

Il contrasto tra il volto e la maschera non è più ancorato a nessuna certezza, sia pure di totale pessimismo - come avveniva nell'Ottocento - ma dà luogo al sentimento dello scacco e dell'impotenza, alimenta una sensazione di casualità, imprevedibilità, relatività delle vicende umane; la condizione dell'uomo è quella dell'alienazione.

Alienazione (1)

“Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l’innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c’è qualcos’altro, a cui l’uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d’impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l’impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s’aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?”

da *L’Umorismo*

Alienazione (2)

“In certi momenti di silenzio interiore, in cui l’anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita e in sé stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell’umana ragione. Lucidissimamente allora la compagine dell’esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo, e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza impassibile e misteriosa, poiché tutte le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d’immagini si sono scisse e disgregate in essa. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si sprofondasse negli abissi del mistero”.

da *L’Umore*

Trama (1)

La tragedia inizia con il racconto dell'antefatto. Un nobile del primo '900, di cui non viene mai fatto il nome, partecipa ad una festa in maschera travestito da Enrico IV. Egli ha scelto di vestire i panni di quel sovrano per poter stare vicino alla donna amata, Matilde di Spina, mascherata da Matilde di Canossa. All'evento partecipa anche il barone Belcredi, suo rivale in amore, che disarciona da cavallo Enrico IV, il quale cade battendo violentemente la testa. A seguito del trauma subito, Enrico IV si convince di essere davvero il personaggio storico di cui portava le vesti. Credendolo pazzo, tutti lo assecondano ed il nipote di Nolli cerca di alleviare le sue sofferenze per dodici anni ricostruendo l'ambientazione in cui aveva vissuto il vero sovrano. Trascorso questo tempo, Enrico guarisce e si accorge che era stato Belcredi a farlo cadere intenzionalmente per toglierlo di mezzo e poter sposare la donna contesa da entrambi. Infatti, dopo l'incidente, Matilde era scappata con Belcredi, si erano sposati ed avevano avuto una figlia.

Trama (2)

Enrico decide di continuare a fingersi pazzo per riuscire a sopportare in qualche modo il dolore che gli procura la presa di coscienza della realtà. Dopo venti anni dall'incidente, si ritorna al presente, come all'inizio. Matilde con Belcredi, la loro figlia, Frida, e uno psichiatra fanno visita ad Enrico. Lo psichiatra è molto incuriosito dal suo caso, e, per farlo guarire, consiglia di ricostruire l'ambientazione di venti anni prima e di ripetere la caduta da cavallo. Durante la messa in scena, Enrico si trova davanti la figlia della donna che ama da sempre e per la quale è costretto a fingersi pazzo. La giovane Frida è identica alla madre, quando aveva la sua età, ed Enrico non può fare a meno di abbracciarla. Belcredi non tollera che Enrico si avvicini alla figlia, ma, quando tenta di opporsi, Enrico sguaina la spada e lo ferisce a morte. Per sfuggire alla realtà di dolore, che per di più lo costringerebbe anche ad un processo e alla prigione, Enrico si rassegna a vivere per sempre fingendosi pazzo.

Preferii restar pazzo...

« Preferii restare pazzo e vivere con la più lucida coscienza la mia pazzia [...] questo che è per me la caricatura, evidente e volontaria, di quest'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci involontarii quando senza saperlo ci mascheriamo di ciò che ci par d'essere [...] Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! - Il guaio è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia. [...] La mia vita è questa! Non è la vostra! – La vostra, in cui siete invecchiati, io non l'ho vissuta! »

La forma e la follia

All'atto del rinsavimento, egli si è rifiutato cioè di rientrare nella vita per non subire delusioni. Ma poiché di una forma c'è bisogno per esistere, egli decide di assumerla coscientemente, la sua "parte": così può vendicarsi della brutalità della vita e tentare anche di salvarsi dalla vanificazione, cui soggiace ogni realtà. Tuttavia, anche quella parte è una finzione, la quale se può alimentare in lui l'illusione della propria autonomia non può però impedire che la vita per suo conto continui a scorrere.

In conclusione...

Con Enrico IV ricompare la grande figura, cara a Pirandello, dell'eroe estraniato dalla vita, il *forestiere della vita*, come aveva detto ne *Il fu Mattia Pascal*, dotato di superiore consapevolezza, che guarda dall'alta la miseria della commedia mondana. È un *raisonneur* che applica un altro esempio di "filosofia de lontano". Ma come tutti i personaggi pirandelliani non è disumano nella sua purezza intellettuale: è turbato anch'egli da passioni, appetiti, rimpianti che lo legano alla vita. Il gesto finale è la manifestazione di una debolezza, un'ultima incapacità a vivere.