

Il Teatro di Luigi Pirandello – Il teatro moderno e Pirandello

scritto da Pirandelloweb.com

L'umorismo pirandelliano, nel superamento del comico attraverso il tragico, che pur continua a racchiudere il primo, disvela, attraverso il riso, la sofferenza della vita, permettendone, non certo la giustificazione, ma, quanto meno, una sorta di decifrazione.

Il Teatro di Luigi Pirandello

Sommario

[Elenco delle opere in versione integrale](#)

[Introduzione al Teatro di Luigi Pirandello](#)

[Fasi del teatro Pirandelliano](#)

[La prima fase del teatro Pirandelliano](#)

Il teatro moderno e Pirandello

[I personaggi Pirandelliani](#)



Il teatro moderno e Pirandello

L'ultimo periodo del teatro pirandelliano – che, da *Uno, nessuno e centomila* giunge sino ai *Giganti della montagna* – nasce da una crisi profonda dello scrittore e della sua arte. L'individuo pirandelliano, il personaggio, scopre la sua inadeguatezza nell'affrontare la realtà; l'isolamento soggettivistico in cui opera lo conduce continuamente allo scacco, anzi a una sconfitta che si verifica ancor prima della lotta. Nella *Favola del figlio cambiato*, e ancor più nei *Giganti della montagna*, la coerenza ideologica dell'arte pirandelliana si dissolve nell'ambiguità, in una sorta di grandioso sdoppiamento: mentre si eleva l'elegia all'individualità destinata a sparire, condannata da forze cieche e brutali che la frantumano, entrano in gioco, come protagonisti, entità collettive, personaggi corali ai quali spetta l'ultima parola.

Nello stesso tempo, si scioglie la contrapposizione fra arte e vita. La distinzione classica tra tragedia e commedia cade, insieme alla regola delle "tre unità", già con Shakespeare, ma è con la seconda metà del '700, e più ancora con l'800, che il testo teatrale si configura nei termini di *dramma moderno* o *dramma borghese*.

L'esigenza romantica di adeguare l'arte alla vita si esercita anche nel teatro, così come la concezione di realismo moderno si esprime anche nell'azione scenica: personaggi di ceto medio – basso diventano cioè protagonisti di testi teatrali in cui si affrontano vicende "serie e problematiche", determinando quella "commistione degli stili" di cui parla l'autore di *Mimesis*, che già con il teatro di Molière avevamo visto affacciarsi nella forma di un ancor semplice *accostamento di stili*. Il teatro di Goldoni, riformando la Commedia dell'Arte, e ispirandosi a Molière, continua su questa strada nell'ottica di un Teatro che trae alimento dal Mondo, come dice l'autore veneziano.

Con il teatro ottocentesco di Ibsen e Čechov, il dramma perde anche il suo carattere performativo (l'*hic* e il *nunc*) e l'efficacia dialogica, proponendo personaggi che spesso rievocano il passato o sono prigionieri di una condizione di incomunicabilità.

Dopo Pirandello, il teatro di Bertolt Brecht (anni '30 – '40) assume caratteri narrativi e didascalici ancora in contrasto con la tradizionale valenza performativa del testo drammatico, mentre *il Teatro dell'Assurdo* degli anni '50 condivide con le innovazioni di Brecht l'effetto dello straniamento, perseguendo però altri obiettivi: non più lo scuotimento delle coscienze e la stimolazione dell'intelligenza storico-sociale del pubblico, bensì la libera creazione dissacrante e demistificante del reale nei suoi riti e convenzioni, lo "choc", come dirà Ionesco, dello spettatore messo di fronte all'assurdità grottesca della vita sociale.

Pirandello e la commedia tragica o "tragicommedia"

Il teatro di Pirandello denuncia a sua volta l'inattuabilità della distinzione tra tragedia e commedia.

Nell'articolo *Menzogna del sentimento dell'arte* del 1890, Pirandello scrive che i Greci "poterono serenamente contemplare ogni errore, cui deve sempre fatalmente seguire una catastrofe. Noi sentiamo troppo, soffriamo troppo: la nostra vita è per se stessa drammatica, però non possiamo avere la serenità di concepire il dramma, da che noi stessi vi siamo impigliati".

L'irrisolubilità della sofferenza, la sua ingiustificabilità e, al contempo, la sua costante coesistenza con la vita dell'uomo contemporaneo, dice Pirandello, non permettono più la tragedia classica: il teatro tragico greco, segnato dal sublime mitico e eroico, attraverso la catastrofe e la conseguente catarsi, compiva infatti un atto purificatorio permettendo allo spettatore di "dare conto" della vicenda

tragica e tornare alla vita ricomposto nelle sue passioni e paure. Perduta l'armonia dei Greci, che dominava la sofferenza, l'uomo contemporaneo, invece, vive una quotidiana tragicità senza però catarsi.

La vita di ogni giorno, cioè, si muove in un gorgo di sofferenza tanto da rimanerne irretita: sgombrato il campo da ormai impossibili sublimità liberatorie, l'uomo consuma i suoi giorni in storie spesso banali, al di là delle talvolta apparenti eccentricità, certo dimesse per estrazione sociale e ambiente, oscurate da una pena soffocante che strozza in gola il grido di dolore. A chi, poi, sarebbe ormai possibile levare tale grido? Non certo agli dèi che non esistono più. Già con le sue prime prove teatrali, Pirandello testimonia il superamento, da un lato del teatro antico, dall'altro del teatro borghese a lui precedente.

La morsa, atto unico del 1910, è la storia, consueta alla commedia borghese dell'800, di un adulterio, del cosiddetto "triangolo borghese". Giulia e Andrea, protagonisti dell'opera, benché la scoperta, fatta da Andrea, del tradimento di lei non sia uscita dalle mura di casa, vivono un dramma inespresso e teso in un inarrestabile crescendo: Andrea non deve difendere il suo onore davanti all'opinione pubblica ignara, né dice alla moglie di sapere, ma le sue sempre più incalzanti e feroci allusioni stringono Giulia in una morsa soffocante che la porterà al suicidio. Il dolore, quindi, in Pirandello, non è né giustificabile nell'armonia dei Greci, né è attenuato nella malinconica sofferenza della commedia borghese dell'800.

L'ironia tragica e l'umorismo

In un articolo del '20, *Ironia*, Pirandello riflette sul suo umorismo e sul grottesco:

“...sissignori, anche una tragedia, quando si sia superato col riso il tragico attraverso il tragico stesso,

scoprendo tutto il ridicolo del serio, e perciò anche il serio del ridicolo, può diventare una farsa. Una farsa che includa nella medesima rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, ma non come elementi sopramessi, bensì come proiezione d'ombra del suo stesso corpo, goffa ombra di ogni gesto tragico”.

L'umorismo pirandelliano, nel superamento del comico attraverso il tragico, che pur continua a racchiudere il primo, disvela, attraverso il riso, la sofferenza della vita, permettendone, non certo la giustificazione, ma, quanto meno, una sorta di decifrazione.

Tragedia e commedia si scambiano i ruoli in una rappresentazione dai toni talvolta grotteschi. E' ancora il triangolo borghese ad essere oggetto di riscrittura denunciando i fantasmi dei convenzionalismi sui quali poggia la società;

Del 1916 è *Pensaci Giacomino!*, commedia in cui il vecchio professor Toti decide di sposare la povera ragazza Lillina, incinta del giovane Giacomo, non solo e non tanto per bontà e pietà, quanto per prendersi una rivalsa sulla società e lo Stato che, con i suoi magri proventi, non gli avevano permesso di farsi una famiglia: adesso, quando Lillina resterà vedova, lo Stato dovrà devolvere la sua pensione alla giovane. Ma il ruolo di marito lo rivestirà Giacomino mentre il vecchio professore non si cura delle corna che, dice, sono “segnate al passivo in precedenza! Ma non per me: se n'andranno in testa alla mia professione di marito, che non mi riguarda se non per l'apparenza. Io anzi vedrò di far tanto che il marito, come marito, le abbia”.

Stessa tematica, ma esito opposto nel *Berretto a sonagli* (1916) in cui Ciampa, il marito tradito, sopporta serenamente l'adulterio fin tanto che tutti ne sono all'oscuro, ma, di fronte allo scandalo, pretende che la moglie sia dichiarata pazza pur di salvare il suo “pupo”, il suo burattino che deve

ricoprire il ruolo di marito rispettabile.

Ne *Il gioco delle parti* del '18 Leone Gala, il marito abbandonato dalla moglie, pare accettare i suoi tradimenti in forza di un assoluto controllo razionale sui sentimenti, svuotandosi di ogni passione nel rispetto maniacale dei ruoli, il suo e quello dell'amante. Ma l'equilibrio così raggiunto, lo consegna ad una solitudine fredda e disperata senza vie d'uscita.

Il Teatro dopo il '21

I *Sei personaggi in cerca d'autore* del '21, *Ciascuno a suo modo* del '24 e *Questa sera si recita a soggetto* del '29, costituiscono la trilogia del Teatro nel teatro, o dei "drammi da fare".

Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* i personaggi, rifiutati dal loro autore che non ha voluto portarne a compimento la realizzazione, giungono inaspettati, tra lo sconcerto generale, sulle scene di un teatro dove un capocomico sta provando con i suoi attori un dramma proprio di Pirandello. Vivi di una vita "eterna ed immarcescibile", quella dell'arte, i sei personaggi chiedono, implorano dagli attori la loro realizzazione: condannati all'incompletezza della loro trama, il Padre, la Madre, il Figlio, la Figliastro, il Ragazzo e la Bambina sperano che gli attori possano comprenderli e dar loro vita sulla scena. Ma personaggio ed attore non sono mai identificabili, e il divario tra ciò che il personaggio, ormai vivo di vita propria, una volta uscito dalle mani dell'autore, sente di essere, e ciò che l'attore rappresenta, è incolmabile. La frantumazione dell'*io* in *centomila*, tocca qui anche la realizzazione artistica, rendendo impossibile la messa in scena del dramma.

Sempre del '21 è l'*Enrico IV*, dramma della lucida pazzia di chi sa che il vero pazzo è colui che "si maschera di ciò che gli par d'essere e non è", e non colui che ha compreso

l'assoluta inautenticità di ogni esistenza.

Ma la maschera che Enrico IV si è imposto ricoprendo un ruolo già tracciato dalla storia e, quindi, protetto dall'imprevedibilità del fluire della vita ancora non vissuta, non regge all'ondata inarrestabile del bisogno di vivere: il protagonista, infine, è travolto dalla "fame" di vita e si slancia su Frida, la figlia della donna un tempo amata. Come per Leone Gala, così per Enrico IV il controllo sulla vita raggiunto o a costo di un'assoluta razionalità, o con la fuga dall'imprevedibilità della vita stessa, è destinato al fallimento: entrambi rimangono abbandonati all'asfittica fissità della loro forma.

Il dramma *Ciascuno a suo modo* vede l'intersecarsi di tre piani prospettici: quello della vita reale, costituito dal tradimento di Amelia Moreno con il barone Aldo Nuti, ai danni del di lei fidanzato, il pittore Giacomo La Vela che per questo si è ucciso, quello della rappresentazione scenica della vicenda reale cui assistono i veri protagonisti della storia sopravvissuti, e, infine, quello degli spettatori. Durante la rappresentazione cui stanno assistendo, Amelia e Aldo si levano indignati nel vedere gli attori che li impersonificano abbracciarsi: non può essere, dato l'odio che li anima l'uno per l'altro, ritenendosi responsabili della morte del La Vela.

Ma una volta sul palco, dove sono saliti per manifestare il loro dissenso, sono come catturati dalla malìa della finzione e si abbracciano a loro volta. L'arte, commenta uno spettatore, facendosi interprete del pensiero dell'autore, ha anticipato la vita, l'ha prevista. Realtà e finzione, ancora una volta nell'opera di Pirandello, si scambiano i ruoli e mettono in crisi la rappresentazione teatrale tradizionale; l'intreccio dei diversi piani, persone reali, attori e spettatori, porta a compimento quelle innovazioni drammaturgiche che i Futuristi del primo novecento avevano introdotto, infrangendo la netta distinzione tra platea e

palcoscenico.

La terza commedia della trilogia del teatro nel teatro, *Questa sera si recita a soggetto* (1929), affronta il problematico rapporto tra attori e regista, con il coinvolgimento del pubblico. Nel '25 Pirandello aveva assistito, in Germania, ad una messinscena del suo *Sei personaggi*, a cura del regista tedesco di scuola espressionista Max Reinhardt, ed è proprio contro tale tipo di regia che Pirandello si scaglia in un articolo del '29 sulla rivista *La fiera letteraria*, e nella commedia ora esaminata, attraverso la figura del regista Hinkfuss (il dottore zoppicante?). La regia tedesca del periodo espressionista prevedeva l'eliminazione di qualsiasi elemento naturalistico, scenografie essenziali ed astratte, ed una recitazione, da parte degli attori, spersonalizzata e straniante. Il testo dell'autore, poi, perdeva valore a vantaggio della libera e soggettiva interpretazione datagli dal regista.

Pirandello, rispetto a queste posizioni, condivideva il rifiuto per le scenografie sovraccariche ed eccessivamente decorative, così come la libertà della messinscena attuata dal regista, ma, a patto che quest'ultimo, sia pure ora con rappresentazioni più essenziali, ora più dettagliate ed articolate, esprimesse lo spirito dell'opera, non lo stravolgesse.

La "trovata" scenica non doveva essere completamente distaccata dal testo, fine della rappresentazione, bensì strumento interpretativo, illuminante lo spirito del testo. Agli attori, poi, Pirandello raccomandava di "sentire interiormente, immedesimarsi nel personaggio" .

La terza commedia della trilogia del teatro nel teatro, *Questa sera si recita a soggetto* (1929), affronta il problematico rapporto tra attori e regista, con il coinvolgimento del pubblico. Nel '25 Pirandello aveva assistito, in Germania, ad una messinscena del suo *Sei personaggi*, a cura del regista

tedesco di scuola espressionista Max Reinhardt, ed è proprio contro tale tipo di regia che Pirandello si scaglia in un articolo del '29 sulla rivista *La fiera letteraria*, e nella commedia ora esaminata, attraverso la figura del regista Hinkfuss (il dottore zoppicante?). La regia tedesca del periodo espressionista prevedeva l'eliminazione di qualsiasi elemento naturalistico, scenografie essenziali ed astratte, ed una recitazione, da parte degli attori, spersonalizzata e straniante. Il testo dell'autore, poi, perdeva valore a vantaggio della libera e soggettiva interpretazione datagli dal regista.

Pirandello, rispetto a queste posizioni, condivideva il rifiuto per le scenografie sovraccariche ed eccessivamente decorative, così come la libertà della messinscena attuata dal regista, ma, a patto che quest'ultimo, sia pure ora con rappresentazioni più essenziali, ora più dettagliate ed articolate, esprimesse lo spirito dell'opera, non lo stravolgesse. La trama della commedia si dipana sul contrasto, tra attori e regista, sulla maniera di mettere in scena una novella di Pirandello, *Leonora, addio*, che il regista Hinkfuss vuole rappresentare come spettacolo a soggetto, ovvero senza copione prestabilito. Fin dalle prime battute, dalla platea, dalla galleria, gli spettatori intervengono chiedendo che si ponga fine alle liti che si sentono sul palcoscenico, dietro il sipario chiuso. Il regista gioca con le scenografie, riducendo il testo della novella, carico invece di passione e pietà, a quadri spettacolari. D'altro canto gli attori reclamano un testo scritto da seguire, non l'improvvisazione, e reclamano la possibilità di esprimere il loro talento e la loro passione.

La vicenda da rappresentare racconta della gelosia morbosa di Nico Verri per la moglie Mommina di cui vuole dimenticare un passato troppo libero nella casa della madre che amava dare facile accoglienza a giovani ufficiali. Nico Verri, bruciato dal pensiero della vita passata di Mommina, prima che fosse

sua, la chiude in casa, impedendole di truccarsi e perfino di pettinarsi. Ma un giorno, nel paese giunge una sorella di Mommina, venuta con una compagnia di attori per recitare *Il Trovatore*. I ricordi della giovinezza spensierata riaffiorano in lei e, mentre sta cantando alle sue due bambine la romanza *Leonora, addio*, sopraffatta dalla pena, muore. L'attrice che impersona Mommina sotto la guida del regista Hinkfuss, partecipa con tale forza alla vicenda del suo personaggio da cadere a terra colta da malore. Gli attori accorrono tutti premurosi e l'attore brillante, rivolgendosi al regista, dice: "Ecco le conseguenze! Ma noi non siamo qua per questo, sa! Noi siamo qua per recitare, parti scritte, imparate a memoria. Non pretenderà mica che ogni sera uno di noi ci lasci la pelle!" Di contro al senso di pietà che l'autore Pirandello esprime per il suo personaggio, e per l'attore che in esso si è identificato, c'è la freddezza del regista che aveva presunto di poter fare a meno dell'autore.

La "tragedia in tre atti" *Diana e la Tuda* del '26, ripropone il tema tipico della poetica pirandelliana consistente nel dualismo *forma - vita*. L'antico mito di Pigmalione rivive qui rovesciato nella figura del giovane scultore Sirio Dossi che sacrifica la vita, la giovane modella Tuda, alla forma, alla perfezione eterna ed astratta dell'arte, la statua di Diana. Nel sogno di immortalare la bellezza pura, lo scultore estenua, sottoponendola a pose continue, la giovane Tuda, e la sposa solo per averla sempre a disposizione nel suo atelier. A tale inumano comportamento si oppone il vecchio maestro Nono Giuncano che ripudia tutta la sua passata esistenza, spesa a rincorrere la perfezione di statue "immobili e perfette", fino ad arrivare a distruggere ogni sua opera in nome della perfettibilità della vita.

Ma anche il desiderio di Giuncano è destinato al fallimento: quando Tuda, resasi conto della sua condizione di puro strumento nelle mani dello scultore che l'ha sposata senza mai esserle marito, gli offre il suo amore, Giuncano teme di

contaminare con il suo corpo ormai “logoro e vecchio” la bellezza e perfezione della vita che è in lei ancora giovane. Tuda, rifiutata da entrambi per opposte ragioni, si slancia verso la statua di Diana che l’ha immortalata nell’arte, quasi volesse identificarsi con essa. Dossi, temendo che voglia distruggere la ragione della sua vita di artista, minaccia di ucciderla, ma Giuncano, che pure aveva permesso che Tuda estenuasse la sua vita per dare alimento all’arte, ora si ribella e, prendendo Dossi alla gola, lo strangola. Il sogno di entrambi si rivela irrealizzabile, sia quello di chi ha voluto ridurre la vita a pura ed eterna forma perfetta, sia quello di chi ha inseguito, nella disperazione di una vecchiaia inarrestabile, la pienezza della vita pura.

Diverso il modo di trattare il rapporto arte – vita nella commedia *Trovarsi* del '32. Pensata per Marta Abba, la figura della protagonista, Donata Genzi, è quella di un’attrice consumata che ha deciso di votarsi all’arte superando le angustie di un’unica esistenza possibile e vivendo, invece, la molteplicità delle innumerevoli possibili vite date all’attore. L’arte è “l’unica possibilità di vivere tante vite (...) Perché finzione? No. E’ tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione”;

e ancora, dirà l’attrice, “Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare! E allora soltanto **ci si trova**”. Qui l’arte non è la *forma* che uccide la *vita*, bensì una forma di vita più alta, molteplice e creativa.

Il Teatro di miti

Chiudiamo questa sintesi sull’opera teatrale di Pirandello con un cenno al teatro di miti rappresentato dalle tre commedie *La nuova colonia* (1928), *Lazzaro* (1928) e l’incompiuto *I giganti della montagna*.

L’autore che aveva smascherato la verità attraverso la denuncia dell’inconsistenza relativistica delle apparenze,

torna ora all'Assoluto della coscienza archetipica dei miti intesi quali verità profonde ed ancestrali del senso della vita: ne *La nuova colonia* il desiderio di instaurare su un'isola vulcanica la giustizia sociale, fallisce in un apocalittico cataclisma a cui sopravvive un unico valore, quello della maternità.

In *Lazzaro* il mito celebrato è quello della religiosità, della fede, ma non fondata su precetti rivelati e rinuncia, bensì sulla percezione della sacralità della vita suggellata dalla scoperta di un Dio che è l' "eterno presente della vita".

L'opera incompiuta *I giganti della montagna*, infine, riflette sul mito dell'arte: puro spirito, rappresentato dal mago Cotrone, e pura materialità, rappresentata dai giganti, sono entrambi lontani dall'arte dell'attrice dai capelli fulvi , Ilse.

La sua rappresentazione della *Favola del figlio cambiato* davanti al popolo, pur piena di umanissimi sentimenti, non è capita dalla folla che, con brutale violenza, uccide Ilse, facendola a pezzi. "La tragedia della poesia in questo brutale mondo moderno", come Pirandello definisce questa sua opera in una lettera a Marta Abba, si conclude con una sorta di rito dionisiaco che, attraverso lo smembramento dell'arte, pare preludere ad un'ipotetica rinascita.

[««« Elenco delle opere in versione integrale](#)

[««« Introduzione al teatro di Pirandello](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)