

Quale teatro? – Capitolo 4: Illustratori, attori e traduttori

scritto da Pirandelloweb.com

Di Pietro Seddio

L'attore, secondo Pirandello, non potrebbe giudicare veramente l'opera che interpreta e non riuscirebbe, poi, a dare piena vita al suo personaggio; dovrebbe, infatti, spogliarsi della propria individualità e sentire il personaggio come l'autore lo ha sentito, l'autore che, già, di per sé, ha dovuto compiere uno sforzo per immedesimarsi nel personaggio da lui creato.

Quale teatro? Secondo Luigi Pirandello

Per gentile concessione dell' Autore

««« [Cap. 3: Teatro nuovo e Teatro vecchio](#)

[Cap. 5: La Quarta Parete](#) »»»

[Indice Tematiche](#)



Luigi Daniele Crespi – caricatura, *Il becco giallo*, 1926

Quale teatro? Secondo Luigi Pirandello

Capitolo 4

Illustratori, attori e traduttori

In questo quarto capitolo si cercherà di evidenziare il pensiero dell'Autore nei confronti degli illustratori, attori e traduttori, così da riuscire ad avere una idea il più possibile vicina alla nostra sete di comprendere già sapendo che questo altro aspetto fa parte di quella impostazione teorica e pratica che ebbe ad inserire nel contesto della sua produzione letteraria e in questo caso a quella specificatamente teatrale.

Conoscendo il suo attaccamento a quanto creava, non poteva non fare delle profonde riflessioni relative a questa altra "faccia" che faceva parte dell'intera struttura creativa del suo essere autore ed è per questo che ogni suo scritto assume

un valore particolare, e seppur a volte dissociato, rimane collegato a tutta la sua produzione e al suo pensiero, a volte considerato disarticolato, e che invece più articolato di così non si poteva pretendere.

E lui ne fu consapevole anche perché immaginava che ogni suo scritto sarebbe stato oggetto di studio e a volte anche di contestazione.

Ma il siculo non si lasciò mai intimorire, nemmeno quando Benedetto Croce lo attaccò pesantemente allorquando pubblicò il suo testo "L'Umore", o quando l'onorevole Amendola lo definì "accattone", avendo avuto notizia che il Maestro aveva inviato un telegramma a Mussolini chiedendo l'iscrizione al Partito Fascista qualche giorno dopo l'assassinio di Matteotti.

Era consapevole delle sue azioni, dei suoi gesti, del suo pensiero e su questa granitica roccia riuscì a costruire il suo grande monumento letterario. Sembra strano, ma oggi le sue ceneri riposano all'interno di un grande masso granitico, non distante dalla sua casa natia, laggiù al "Caos"

Pirandello si affaccia nel panorama letterario italiano scrivendo poesie, saggi, romanzi e novelle. E' sotto l'influenza del Verismo che egli matura con i temi propri della sua produzione narrativa. Quegli stessi temi che si incontrano nelle sue novelle, nelle quali, però, si riscontrano anche elementi che assumono già valore simbolico particolare. Si assiste, infatti, in questo periodo, ad un contrasto dei personaggi che generalmente vivono esperienze contraddittorie tra realtà esterna ed interiorità. Le ambientazioni, poi, di certe novelle vengono decisamente rivissute dai personaggi in chiave psicologica, come, ad esempio, in *Ciaula scopre la luna*, dove il paesaggio esprime un'angoscia esistenziale di valenza universale.

Parallelamente a questa produzione narrativa, Pirandello

comincia a porsi degli interrogativi sull'arte e sulle tecniche di esecuzione dei moduli artistici, narrativi o teatrali che siano. Già nel saggio *L'azione parlata*, l'autore agrigentino riconosce la specifica differenza tra narrazione e azione scenica. Pirandello, in questa fase, pur intuendo (ma non definendo) una teoria del teatro, è già consapevole dei limiti degli autori di teatro che, a quel tempo, concepivano la scena in termini romantici.

Da qui ha origine il suo atteggiamento polemico nei confronti della "letteratura" nel teatro, di cui era caratteristica quella unità di linguaggio tra i vari personaggi che smentiva la "azione parlata", cioè il dialogo/contrasto tra situazioni, sentimenti e caratteri diversi e persino opposti.

Parlando dell'arte, Pirandello la identifica con la vita: "Non il dramma fa le persone, ma le persone il dramma". Chiara è la polemica nei confronti del teatro di D'Annunzio, costruito come una finzione, laddove i personaggi sono trasportati dall'opera narrativa nella dimensione del teatro, perdendo in questo modo la loro "identità drammatica". Pirandello trova l'identità artistica dei personaggi completamente fuori da ogni retorica precostruita.

Successivamente, solo attraverso le esperienze teatrali, svilupperà il concetto della dicotomia personaggio/attore, mostrando, però, di avere scelto definitivamente il teatro come forma d'arte necessaria alla verifica di quella che era stata soltanto un'impostazione teorica. Attraverso la prassi teatrale, avrebbe cercato di risolvere anche il problema dell'interpretazione del dramma da parte degli attori.

Nel saggio del 1908, dal titolo *Illustratori, attori e traduttori* lo scrittore manifesta la sua disapprovazione nei confronti della figura dell'attore, appunto, il quale opera una mediazione necessaria, ma "illecita", tra autore e pubblico. L'attore viene definito come "una soggezione inovviabile":

“Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, si introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore”.

L'attore, secondo Pirandello, non potrebbe giudicare veramente l'opera che interpreta e non riuscirebbe, poi, a dare piena vita al suo personaggio; dovrebbe, infatti, spogliarsi della propria individualità e sentire il personaggio come l'autore lo ha sentito, l'autore che, già, di per sé, ha dovuto compiere uno sforzo per immedesimarsi nel personaggio da lui creato. Pirandello, in sostanza, vorrebbe che non l'attore fosse il protagonista del dramma, ma il personaggio variamente interpretato, che, in questo modo, potrebbe vivere di una sua multiforme vita, secondo le diverse situazioni ed “emozioni”.

Egli ritornerà sull'argomento nel 1922, nella conferenza dal titolo *Teatro nuovo e teatro vecchio*, tenuta a Venezia. Citando l'esempio di Goldoni, ribadisce il concetto della perenne attualità del teatro, quando esso si richiami alle mutevolezze e all'umanità perenne della vita. Goldoni, appunto, allontanandosi dai moduli delle maschere della commedia dell'arte, ancorava i personaggi strettamente ai caratteri umani e alle loro vicende, mostrando di fare “teatro nuovo”.

Pirandello, dal 1916 in poi, inizia la vera carriera teatrale e abbandona ogni postulato teorico per dedicarsi, quasi unicamente, alla prassi del lavoro scenico e alla composizione drammatica. Le resistenze che in un primo tempo mostrò di avere nei confronti del teatro (al quale “fu tirato per i capelli”, come scrisse Diego Fabbri) testimoniano tale atteggiamento critico per una forma d'arte che, pur sempre, aveva variamente rappresentato l'etica del mondo borghese. Poi, invece, riscoprì il teatro come il luogo più adatto per rappresentare la frantumazione dei miti che reggevano la morale borghese.

Egli continuerà, da questo momento, a proporre e riproporre, in modo a volte martellante e ossessivo, la problematica riguardante l'identità/opposizione tra personaggio e attore: identità/opposizione che poi è rimasta irrisolta. A proposito di tale contraddittorio rapporto tra autore ed interpreti, il Nostro introduce, nel saggio sopra citato, l'idea della tecnica come parte vitale del processo creativo. Soltanto con la tecnica gli attori possono avvicinarsi al livello dei personaggi.

Pirandello traspose le sue teorie sulla recitazione della produzione teatrale, specialmente nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Ciascuno a suo modo* e in *Questa sera si recita a soggetto*, opere queste che rappresentano la trilogia del "teatro nel teatro".

Attraverso le numerose didascalie, poste a commento dei vari intermezzi e atti teatrali, "suggeriva" ai possibili registi (ovvero capocomici, come si chiamavano in quel tempo) il modo concreto migliore per resuscitare il testo scritto e rivitalizzare il dramma che in esso era racchiuso. Il teatro è dinamismo e contraddizione. Il testo scritto dell'autore (testo che ormai risultava essere un fatto compiuto) non poteva essere riprodotto sulla scena senza quei necessari cambiamenti di natura tecnico-scenica ed interpretativa che avrebbero dovuto consegnare il dramma alla dimensione propria del teatro, alla vita.

Il problema che Pirandello sollevò, rivolgendosi soprattutto al pubblico, fu quello di spezzare le barriere artificiali della comunicazione teatrale (la cosiddetta "quarta parete") per coinvolgere lo stesso e restituire al teatro il senso della rappresentazione, "mettendo in scena" la vita e i suoi multiformi aspetti. L'attore, così facendo, si viene a trovare in una condizione di inferiorità nei confronti del personaggio, come appare chiaramente in *Sei personaggi*, finisce con l'essere esso stesso un personaggio, come avviene in *Questa sera si recita a soggetto*. Così assistiamo ad una

vera e propria sopraffazione operata sugli attori, i quali si trovano coinvolti in mezzo a due forze dispotiche: i fantasmi dei personaggi che pretendono di impadronirsi di loro e il regista che li invita ad essere aperti e ricettivi.

E' nel "personaggio" che Pirandello mostra di ricercare la chiave di volta del suo sistema di simbolizzazione della vita. Dichiarandosi contrario al concetto di "arte simbolica", intesa come rappresentazione allegorica e quindi "favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica, né effettiva", Pirandello intende liberare il personaggio dalla struttura realistica, cioè dalla vita finzione, che è una condanna esistenziale e, perciò, limita resistenza piena del personaggio. In questo modo, cioè, la "vita" rappresenta un ostacolo all'esplicitarsi della "forma del personaggio" come piena e compiuta realizzazione della "fantasia dell'autore".

E' chiaro che siamo di fronte ad un vero e proprio annientamento della funzione teatrale intesa come rappresentazione mimetica del personaggio: egli, lungi dall'essere "manipolato" o reinventato dalle tecniche teatrali dell'attore, è, invece, restituito integralmente alla sua forma artistica, alla fantasia che lo ha creato rendendolo autonomo da ogni azione predeterminata, da ogni "movimento imposto".

Nella distinzione tra personaggio e autore c'è, comunque, l'implicita dissoluzione del ruolo dell'attore, tradizionalmente utilizzato come intermediario tra personaggio e autore. E', quindi, logico pensare che non c'è più posto per l'attore, in una situazione di questo tipo, se non nel caso in cui esso diventi personaggio, cioè annienti se stesso, il suo ruolo, per dissolversi nel personaggio.

Questo è, in fondo, ciò che Pirandello vuole significare quando nella prima scena, gli Attori della Compagnia col Direttore Capocomico, col suggeritore e i macchinisti, vengono allontanati traendosi in disparte. I Sei Personaggi non

debbono essere confusi con gli Attori della Compagnia.

Nelle didascalie, introdotte dallo stesso autore nella commedia, si precisa, infatti, che la disposizione degli uni e degli altri dovrà essere indicata "come una diversa colorazione luminosa per mezzo di appositi riflettori".

Ma il mezzo più efficace ed idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i Personaggi maschere espressamente costruite d'una materia che per il sudore non s'afflosci e non pertanto sia lieve agli Attori che dovranno portarle... s'interpreterà, così, anche il senso profondo della commedia.

I personaggi non dovranno, infatti, apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori, così scrive Pirandello.

E' interessante, soprattutto, la figura del Capocomico che, secondo Pirandello, non deve essere più considerato come un capo degli attori, ma un intermediario tra l'autore e gli attori stessi: in questo caso, egli tiene a sottolineare l'assoluta fedeltà che richiede la parte, soprattutto per quanto riguarda i suggerimenti didascalici dell'autore.

Mentre gli Attori sono, in fondo, degli automi (anche se ambiscono ad interpretare la loro parte, in un certo modo, ma sostanzialmente condizionati dalle loro stesse vocazioni drammatiche, o addirittura dai loro limiti artistici), il Capocomico è l'elemento della coscienza artistica, o quanto meno della "intelligenza del testo", in quanto, di fronte alle banali prevaricazioni degli Attori, e alla loro sostanziale inscienza del testo, egli si preoccupa di individuare ciò che è vivo liberandolo da ciò che è ripetitivo e, quindi, privo di ogni vitalità.

Se si confrontano, infatti, le didascalie, poste con una certa dovizia nel testo, e le decisioni o i suggerimenti che il

Capocomico viene assumendo nella sua opera di “regista” nei confronti degli Attori, si potrà capire come, in realtà, Pirandello giudichi il Capocomico come l'unico capace di “mediare” l'Autore e quindi di fare realizzare il dramma pienamente.

Da ciò emerge chiaramente il fatto che Pirandello ha inteso privilegiare e “rappresentare” la psicologia dei personaggi, a scapito della figura dell'attore. In seguito, però, come ho accennato prima, l'autore agrigentino ripenserà al ruolo dell'attore e lo individuerà nella pratica del suo teatro, ritrovando l'attore, appunto, come personaggio vivo e autonomo (autonomo persino dal suo autore). Solo così l'attore può rientrare con piena legittimità nel suo ruolo: diventa personaggio, cioè inventa se stesso di fronte alle stesse macchinazioni fisse e irripetibili dell'autore.

La cosiddetta trilogia pirandelliana del “teatro nel teatro”, già citata, è imperniata su questo concetto dell'attore/personaggio e del teatro/vita.

Piace, però, a questo punto, soffermare l'attenzione un po' sull'opera teatrale che, più delle altre, nella Trilogia, sottolinea tale interessante scoperta, operata da Pirandello, sul ruolo dell'attore nel suo teatro. Ci si riferisce a *Questa sera si recita a soggetto*, del 1930.

La rappresentazione prende origine da un pretesto scenico (l'asserita anonimità dell'autore della commedia), dal quale si sviluppa un dialogo, piuttosto vivace, tra il Capocomico e il pubblico.

Dopo avere precisato il senso vero del “recitare a soggetto” e formulato il concetto di “fissità artistica”, il Capocomico introduce l'esile trama dell'opera, nella quale si assiste alla rappresentazione di un sacrificio doloroso e ineluttabile. Si tratta, infatti, del sacrificio e del martirio cui sono condannati i personaggi di Pirandello, i

quali hanno tutti bisogno di un luogo chiuso, di prova, in cui essere giudicati e, sovente, massacrati.

Gli attori, dunque, recitando a soggetto e, verso la fine della rappresentazione, senza più neanche servirsi delle direttive del Capocomico, vivono realmente il dramma dei personaggi da essi interpretati, fino a sentirlo come il proprio dramma, quasi fino a morirne (vedi la Prima Attrice, nel ruolo di Mommina). Attraverso la rappresentazione del tema della gelosia e dell'onore intaccato, la scena finale del dramma, si sviluppa come in un tribunale, "perché il vero teatro", come dice Giovanni Macchia, "è un tribunale dove si ascolta e poi si giudica".

Pirandello riesce, inoltre, mirabilmente ad eliminare lo "spazio" ed il "luogo" propri del teatro, annientando i ruoli e dilatando lo spazio teatrale fino al coinvolgimento del pubblico ("rappresentazione simultanea nel ridotto del teatro e sul palcoscenico").

L'azione viva e vitale degli attori e del pubblico, che con essi interagisce, contrasta, così, con l'azione formale del teatro. Sembra quasi che Pirandello raccolga l'intuizione di Shakespeare per cui "tutto il mondo è teatro e tutti gli uomini e le donne non sono che attori".

Si assiste, in definitiva, a questa nuova possibilità scenica per l'attore che, da un lato, rappresenta se stesso e, dall'altro, rimuove l'opera d'arte dalla fissità artistica, sciogliendone la forma in movimenti vitali e dandole una vita diversa e varia a seconda della rappresentazione e dell'attore stesso. La vita del teatro è, per Pirandello, la vita stessa dei personaggi rigenerati nell'azione teatrale.

Il vecchio teatro, in *Questa sera si recita a soggetto*, ne esce a pezzi. La finzione, che era tutto, si frantuma sul volto di un attore che simula la morte, mentre prova una gran voglia di ridere. "Il teatro appare per quello che è: un luogo

dove recitare una parte". Che questa problematica pirandelliana sia, ancora oggi, fertile di sviluppi sul piano tecnico e rappresentativo lo dimostra il fatto che diversi registi del nuovo teatro novecentesco (da Reinhardt a De Lullo, da Castri a Patroni Griffi) hanno ben inteso il suggerimento di Pirandello reinventando la vita del suo teatro, o modificando alcune parti dello stesso testo per scoprirne invenzioni e situazioni nuove, per sottrarre i drammi dall'archivio della memoria, prolungandone l'esistenza attraverso l'esperienza diretta della vita.

Dopo l'iniziale avversione per il teatro, accusato di riproporre un mero surrogato delle drammaturgie ideate, Pirandello approda alla regia teatrale, divenendo una delle figure più difficili da delineare nel panorama teatrale italiano novecentesco.

L'inadeguatezza della messinscena nei confronti del testo e l'impossibilità dell'attore di riproporre integralmente il personaggio da lui interpretato, porteranno Pirandello a una riflessione sulla discrasia tra testo e teatro che si rifletterà nelle sue opere cosiddette meta-teatrali come "Questa sera si recita a soggetto". Nonostante il suo intempestivo interesse nei confronti del teatro, Pirandello è da considerare, assieme al collega D'Annunzio, una personalità di rilievo all'interno del panorama italiano sia drammaturgico che registico di inizi Novecento, data la sua duplice natura di drammaturgo e direttore di scena ("regista di se stesso").

A differenza dei grandi registi d'oltralpe come Antoine e Stanislaskij, solamente interpreti e non autori dei testi drammaturgici da loro inscenati, Pirandello è dapprima creatore delle drammaturgie destinate a essere rappresentate, perciò si accorge ben presto del "tradimento" che un testo subisce nel momento in cui viene riproposto da altri interpreti, i quali non possono che riproporre un mero surrogato dell'opera pensata dall'autore: il teatro tradisce inesorabilmente il significato dell'opera originaria; del

resto Pirandello in passato (quando ancora era forte la sua avversione per la messinscena) nell' "Illustratori, attori e traduttori" (1907) aveva asserito che il teatro "non è una forma d'arte ma una degradazione dell'opera pensata, progettata e scritta dall'autore".

Tutto questo in un periodo dove in Italia il termine "regista" non era ancora associabile a una figura ben precisa, soprattutto a causa del sistema capocomicale che lasciava spazio allo stravolgimento del testo teatrale a opera del grande attore (tra i massimi esponenti Eleonora Duse ed Ermete Zacconi). Sia il sistema capocomicale sia l'impossibilità oggettiva dell'attore di rappresentare con esattezza le visioni immaginifiche del drammaturgo spingono Pirandello a intervenire in maniera sempre più concreta nella messinscena dello spettacolo.

Nonostante il suo scetticismo giovanile sia andato scemando, grazie anche all'incoraggiamento del suo attore prediletto Nino Martoglio, permane però la sua convinzione che il capocomicato novecentesco non sia idoneo a rappresentare degnamente il lavoro immaginativo dello scrittore, escludendo da questa massima solo la Commedia dell'Arte, poiché priva di un testo scritto modificabile. Significativo l'episodio in cui Marco Praga mette in scena il pirandelliano "Se non così": nonostante il palcoscenico sfoggi un'attrice del calibro della Gramatica, l'autore rimane deluso dell'intero spettacolo e decide di ritirare il testo dalla circolazione.

La sua sfiducia nei confronti del capocomicato lo porterà nel '25, durante la direzione del Teatro d'Arte da lui stesso fondato, ad apportare sensibili modificazioni alla struttura del palco e alla scenotecnica: copre la buca del suggeritore, amplia il palco verso la platea, abolisce le luci della ribalta (atte a illuminare esclusivamente il bordo palco) favorendo un'illuminazione in profondità e utilizza luci colorate che possano enfatizzare le sfumature psicologiche della recitazione.

Gli schemi del palcoscenico adatti a una recitazione declamatoria ed enfaticizzata "da grande attore" vengono erosi per lasciare spazio a un nuovo teatro confacente al teatro antirealista e alle storie senza tempo del drammaturgo agrigentino.

E' dal bisogno di esprimere in scena ciò che il testo suscita, dalla consapevolezza che gli attori non coincidono con i suoi personaggi, è dalla dicotomia tra atmosfere e paesaggi ricostruiti dallo scenografo e immaginati che nasce in Pirandello l'esigenza di assommare il ruolo di direttore di scena (regista) al suo status di scrittore e drammaturgo.

Attraverso l'esperienza diretta sul campo, la sua produzione artistica viene suggestionata dalle difficoltà che il mestiere di direttore di scena gli riserva, sino a farle trasparire tra le pieghe delle sue opere, in maniera eclatante in quelle opere cosiddette meta-teatrali: "Sei personaggi in cerca d'autore", "Ciascuno a suo modo" e "Questa sera si recita a soggetto" ne sono un esempio eclatante.

"Questa sera si recita a soggetto" ha inizio con il personaggio di Dottor Hinckfuss, il regista di una compagnia teatrale che fornisce le indicazioni sulla struttura di una commedia che il pubblico sta per vedere; la spiegazione di Hinckfuss prosegue precisando che gli attori avrebbero recitato a soggetto prendendo spunto da un'opera di Pirandello, sottolineando infine il proprio compito consisteva nell'aiutare gli attori nell'interpretazione e guidare il pubblico nella comprensione dello spettacolo.

Nel corso della rappresentazione viene sviscerato un ambiguo rapporto regista-attore, dove un inascoltato Hinckfuss riesce con difficoltà a gestire la disobbedienza e il disinteresse dei suoi attori: dietro la maschera di questi personaggi teatrali non è difficile evincere il reale disagio nutrito da Pirandello nei confronti degli attori con cui si è trovato a lavorare nel corso della sua carriera registica.

Ma il pessimistico quadro di "Questa sera si recita a soggetto" mostra un'altra sfumatura interessante nell'epilogo della vicenda: nell'atto di inscenare un finto malessere, un attore della compagnia di Inckfuss è colto da un reale malore, che costringe il regista ad interrompere repentinamente lo spettacolo scusandosi col pubblico in sala.

Questo insolito finale permette a Pirandello di mettere in scena uno dei leitmotiv della sua produzione drammaturgica, ossia la difficoltà dell'attore di interpretare perfettamente il testo teatrale, non solo per difetto (ne è un esempio "Sei personaggi in cerca d'autore") ma anche (come in "Questa sera si recita a soggetto") per eccesso di immedesimazione da parte dell'attore nel personaggio: senza il sapiente intervento del regista Hinckfuss associabile all'autore stesso del testo l'attore è impossibilitato a concludere degnamente l'evento teatrale.

Pirandello scrisse molte opere teatrali che hanno come protagonisti vari personaggi tutti diversi tra di loro. Fra le sue commedie più famose vi sono "Liolà", dove il protagonista è un contadino, la tragedia "Enrico IV" che nella tragedia è un finto imperatore.

In tutta la sua vita, Pirandello scrisse tante altre opere teatrali, oltre alle due già dette, i cui protagonisti sono piccoli borghesi o uomini comuni che cercano di essere sé stessi, anche se molte volte recitano una parte che non gli piace. I casi umani trattati da Pirandello sono molto vari e diversi e lui cerca di dimostrare le ragioni dei loro comportamenti. Pirandello nella sua produzione teatrale forse è riuscito ad anticipare in Italia la filosofia dell'Esistenzialismo francese che stava nascendo in Germania e in Francia.

Ma egli, dato che descrive la relatività dei casi umani che sono comuni a tutte le epoche e a tutte le società si può definire uno scrittore universale e quindi immortale e forse

ha anticipato addirittura la nostra società attuale postmoderna, la quale nell'ultimo scorcio del secolo scorso e nel primo decennio del nuovo secolo è diventata socialmente molto più frammentata e frammentaria, culturalmente più disorganica e disunita, politicamente molto più divisa e autonoma.

Il genio letterario e teatrale di Luigi Pirandello aveva intravisto tutto questo e, con le sue commedie e tragedie, lo ha portato sulle scene del suo teatro, facendo emergere e mettendo in risalto, sempre di più, la frammentarietà dello spirito umano e la relatività dei casi umani, estremi e curiosi che popolano la vita di tutti i popoli e le civiltà del mondo.

Pirandello è stato, secondo me, così, il precursore della società postmoderna e, addirittura, della società postcontemporanea.

Lo stesso espresse la sua visione sociale di vita, sia nelle novelle che nelle opere teatrali dove la sua Weltanschauung viene dispiegata in modo completo a partire dai primi atti unici del 1910 fino all'ultima grande tragedia del 1936, "I giganti della montagna". Pirandello spiega e chiarisce in modo chiaro la sua visione di vita già nei due saggi del 1908 "L'umorismo" e "Arte e Scienza".

Alla base della sua filosofia c'è il relativismo, quella concezione filosofica che afferma che un giudizio è solo soggettivo quindi valido per chi lo esprime. Il relativismo si contrapponeva al positivismo che affermava che la verità sta nella realtà.

Mentre, Pirandello, affermando il relativismo esaltava il soggettivismo, in un primo momento distinse ed espresse il relativismo psicologico (soggettivo) di cui "Il fu Mattia Pascal" è il romanzo più riuscito in forma letteraria.

A base del suo soggettivismo psicologico, Pirandello cita

continuamente lo psicologo francese, Alfred Binet, il quale in un'opera di psicologia del 1892, *Les Altérations de la personnalité*, aveva affermato che ogni uomo ha un io che si frantuma nel corso della propria vita: la nostra personalità si modifica col tempo. Secondo Binet, infatti, la personalità non è una entità fissa, permanente ed immutabile; è una sintesi di fenomeni che varia con gli elementi che la compongono e che è in via di continua ed incessante trasformazione.

Pirandello fa sue queste idee e presenta nei suoi personaggi uomini che hanno un io frammentato e spezzato come nel "Il fu Mattia Pascal". Questa concezione mutabile dell'io era stata già affermata da un grande filosofo francese Biagio (Blaise) Pascal che aveva detto: non c'è uomo che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo.

In un secondo tempo, Pirandello, allargò il relativismo riportandolo nella società e definendolo relativismo sociale. Le opere teatrali del periodo del relativismo sociale sono: "Il Piacere dell'onestà" (1917), "Il giuoco delle parti" (1918) e tante altre.

In un terzo momento Pirandello allargò ed ampliò ancor di più il relativismo portandolo da sociale ad assoluto intendendo dire che non vi sarà mai una verità certa per tutti cioè nessuno riuscirà mai a conoscere la verità assoluta di come stanno le cose effettivamente.

Il dramma che esprime meglio il relativismo assoluto è, a detta dei critici, la Signora Frola e il signor Ponza, suo genero. La caratteristica principale del relativismo sociale di Pirandello è espresso in queste commedie assurde, paradossali, ambigue, curiose, strane che suscitano nello spettatore amarezza, rabbia, incredulità e gioia.

Nel 1921 Pirandello lasciò la commedia e scrisse tragedie tra cui la famosa "Sei personaggi in cerca d'autore". Questa fase

finì nel 1926, quando cominciò a scrivere altre tre commedie di tipo mitico, storico e surrealista, definite dallo stesso Pirandello: Miti. Oltre a queste commedie, Pirandello scrisse altre tragedie sul teatro stesso che aggiungono molto anche al relativismo teatrale e sociale.

Si può affermare tranquillamente che questo grande Autore ha saputo descrivere molto bene il mondo della società moderna italiana e di quella internazionale della sua epoca e del suo periodo storico. Pirandello ha descritto il mondo dei disagiati, il mondo degli alienati, il mondo dei piccoli borghesi, ma anche quello primitivo dei contadini e quello di personaggi che cercano il loro autore. Ha visto e intravisto l'attuale società postmoderna già molti anni fa perché ha saputo intuire il relativismo filosofico odierno, la pluralità delle ideologie, la frammentarietà delle classi sociali, la disgregazione dell'individuo.

Da tutte le opere di Pirandello, le novelle, i romanzi, le commedie e i drammi, emerge la visione di vita di Pirandello conosciuta come "pirandellismo".

Descrive i personaggi e le loro storie sempre in situazioni particolari, assurde, inconsuete, paradossali, quasi inverosimili e quasi incredibili. Egli analizza il carattere, le fobie, i ragionamenti di alcuni personaggi penetrando dentro la loro psiche e la loro personalità mettendo a nudo la loro essenza interiore e chiarendo di volta in volta il perché essi agiscono in quel modo e non in un altro. Certe volte i drammi dei personaggi scadono nell'umorismo o nel ridicolo ma essi sono soltanto la facciata della tragedia che stanno vivendo, come nella famosa novella "L'ombra del rimorso" (1914, VII volume) poi trasposta da Pirandello nell'atto unico "Bellavita" (1926).

Pirandello stesso distingue persona da personaggio, le persone sono quelle vere, sono gli uomini che soffrono e gioiscono nella loro vita; mentre i personaggi sono le persone che

agiscono in pubblico e recitano molte parti che non gli piacciono o che magari odiano.

La grandezza artistica e letteraria di Pirandello consiste nel fatto che egli sa descrivere molto bene i personaggi e le loro situazioni in cui vivono.

Egli sa mettere a nudo le passioni e le tragedie delle persone, ma sa anche cogliere la loro meschinità o la loro generosità di uomini di tutti i ceti sociali: dai contadini più poveri ai borghesi più ricchi, dai piccoli borghesi ai nobili più blasonati.

La commedia, nella quale Pirandello fa emergere e mette in rilievo l'amore è la bella e sentita commedia "L'innesto" del 1917 nella quale la protagonista fa accettare a suo marito un figlio non suo per amore di lei. Ecco le battute finali della commedia.

"Laura. Ma a ciò che io ho voluto, con tutta me stessa, per te, e che devi volere anche tu! È mai possibile che tu non ci creda. Giorgio. Sì, sì... nel tuo amore, credo. Laura. E dunque, che vuoi di più, se credi nel mio amore? in me non c'è altro! Sei tu in me, e non c'è altro! Non c'è più altro! Non senti. Giorgio. Sì, sì. Laura. Ah, ecco! Il mio amore! Ha vinto! Ha vinto! Il mio amore!"

La commedia rappresenta, il trionfo dell'amore ed è, anche, un inno alla vita, dal momento che il nascituro troverà una casa e una famiglia accogliente e il bambino sarà cresciuto ed educato con l'affetto e con l'amore dei genitori.

E' giusto pensare (e sono tanti i critici ad essere d'accordo) che la bravura di Pirandello, la bellezza e il fascino delle sue opere letterarie e teatrali consistano nel fatto che Pirandello sia un gran maestro nel descrivere il passaggio, la trasformazione e la metamorfosi in maniera lineare, avvincente, senza soluzione di continuità, di molti aspetti della vita sociali che vanno: dalla realtà alla fiction; dalla

vita alla forma; dalla realtà alla finzione; dalla parte propria alla parte altrui; dalla Ragione alla pazzia; dalla regolarità della vita borghese alla disperazione della vita piccolo borghese; dal benessere sociale al malessere sociale; dalla lucidità suicida al labirinto della vita; dal senso della vita al non-senso della vita, dalla fiction alla realtà.

Infine, si reputa e si afferma che Pirandello abbia saputo cogliere e rappresentare l'autenticità degli uomini nel loro essere violenti, brutali, assassini, perfidi, falsi, tratteggiandone la loro umana natura, dandone una visione completa di essa.

Forse per comprendere meglio queste considerazioni sembra opportuno citare uno scritto redatto dallo stesso Autore allorquando venne rappresentata la sua opera: "La Sagra del Signore della Nave", che riscosse fin da subito un grande successo.

"E' un affresco violentissimo nel quale ho voluto rappresentare quanto c'è di tragico nella bestialità umana; e la rappresentazione del peccato e della penitenza di questo armento umano che ha in sé qualcosa di bestiale... E' l'intera visione della vita e dell'umanità che piange dopo aver peccato, sintesi tragica e comica ad un tempo".

Pirandello ha saputo, così, ben descrivere, secondo me, la complessità dell'uomo moderno, la quale non è stata meno inferiore dell'uomo postcontemporaneo, ma diversa e determinata da un'altra cultura scientifica; invece, l'attuale società postcontemporanea è diversa, ma non inferiore, di quella che seguirà la nostra attuale società. La prossima società post-postcontemporanea, che è già alle porte, sarà dominata e caratterizzata da un'altra e più intensa conoscenza scientifica e tecnologica.

In altre parole, lo Zeitgeist dell'uomo moderno di Pirandello era diverso dallo zeitgeist dell'uomo postcontemporaneo di

oggi, il quale sarà diverso da quello dell'uomo post-postcontemporaneo, che già appare all'orizzonte aperto e già tracciato da noi, uomini e donne dell'attuale contemporanea.

Pietro Seddio

**Quale teatro?
Secondo Luigi Pirandello**

Quale Teatro? – Indice



[Quale teatro? Secondo Luigi Pirandello](#)

Di Pietro Seditto. Scopo di questa analisi quella di entrare nella mente dell'autore arrogandoci il diritto di formulare, molto probabilmente, una semplice ma complessa domanda: quale teatro intese sviluppare durante la sua carriera letteraria, già sapendo che per molto tempo dichiarò pubblicamente che mai a...



[Quale teatro? – Capitolo 1: Pirandello e il dialetto](#)

Di Pietro Seditto. Ma forse la scelta, come dice lui, del "pretto vernacolo" riflette la volontà di Pirandello di voler polemizzare contro "quell'ibrido linguaggio tra dialetto e lingua italiana", che egli definisce "dialetto borghese" o "forma interna", che egli ravvisa nel dialetto "arrotondato" di Verga...



[Quale teatro? – Capitolo 2: L'azione parlata](#)

Di Pietro Seditto. C'è, per Pirandello, un luogo in cui la sfera dell'arte e quella della 'vita' si intersecano e sembra si sovrappongano fin quasi a coincidere: è il luogo in cui si produce la rappresentazione di sé e del mondo da parte degli uomini...



[Quale teatro? – Capitolo 3: Teatro nuovo e Teatro vecchio](#)

Di Pietro Seditto. I problemi del tempo non esistono dunque per chi crea. Esistono per quegli uomini, senza dubbio degni del più grande rispetto perché illuminati e illuminatori, ma che non hanno qualità veramente creative nel proprio spirito; questi sì, li assumono davvero dal tempo...



[Quale teatro? – Capitolo 4: Illustratori, attori e traduttori](#)

Di Pietro Seditto. L'attore, secondo Pirandello, non potrebbe giudicare veramente l'opera che interpreta e non riuscirebbe, poi, a dare piena vita al suo personaggio; dovrebbe, infatti, spogliarsi della propria individualità e sentire il personaggio come l'autore lo ha sentito, l'autore che, già, di per sé...



[Quale teatro? – Capitolo 5: la quarta Parete](#)

Di Pietro Seditto. Il problema che Pirandello sollevò, (come già riferito) rivolgendosi soprattutto al pubblico, fu quello di spezzare la barriera artificiosa della comunicazione teatrale (la cosiddetta "quarta parete") per coinvolgere il pubblico e restituire al teatro il senso della rappresentazione, "mettendo in scena" la...



[Quale teatro? – Capitolo 6: Pirandello e la Maschera](#)

Di Pietro Seditto. La maschera non è altro che una mistificazione pirandelliana, simbolo alienante, indice della spersonalizzazione e della frantumazione dell'io in identità molteplici, e una forma di adattamento in relazione al contesto e alla situazione sociale in cui si produce un determinato evento. Quale...



[Quale teatro? – Capitolo 7: Pirandello e i Fantasma](#)

Di Pietro Seditto. Le misteriose tematiche riguardanti lo Spiritismo, diffusosi a macchia d'olio negli Stati Uniti d'America e in Europa dalla metà dell'Ottocento, non potevano che stimolare l'estro creativo di Luigi Pirandello, che proprio da bambino era rimasto affascinato dai racconti sugli "Spiddi" narratigli dalla...



[Quale teatro? – Capitolo 8: Pirandello e le didascalie](#)

Di Pietro Seditto. La funzione che svolgono le didascalie è proprio quella di dare delle istruzioni, dei suggerimenti al regista sulla messinscena di un'opera. L'autore del testo teatrale infatti non sempre può eseguire la preparazione e l'allestimento di una rappresentazione teatrale, anzi ciò accade...



[Quale teatro? – Capitolo 9: la sua scrittura drammaturgica](#)

Di Pietro Seditto. Sembra quanto mai opportuno entrare ancor di più nell'idea nei confronti della scrittura che l'Autore seppe tenere presente ed anche sviluppare in modo quasi completo tanto da possedere, alla fine della sua vita, una poderosa opera letteraria che non tanti possono a lui...



[Quale teatro? – Capitolo 10: Pirandello e la sua tematica](#)

Di Pietro Seditto. Spiega, l'Autore, sapientemente, che un comico fa ridere perché all'apparenza mostra al pubblico il contrario di quello che dovrebbe essere e qui è netta la differenza tra comicità ed umorismo perché l'umorista, per contro, spinge l'uomo a riflettere sul motivo del contrario...



[Quale teatro? – Capitolo 11: I Personaggi](#)

Di Pietro Seditto. L'uomo non ha una "sua" realtà da opporre alla crisi dei suoi rapporti, alla mistificazione del mondo sociale: la stessa Legge di alienazione lo corrompe fin nell'intima ragione del suo esistere: ed egli resta sospeso in una dispersione di apparenze, nella relatività...



[Quale teatro? – Conclusioni](#)

Di Pietro Seditto. Leggendo le pagine dei romanzi e delle novelle non è difficile intuire la vocazione drammatica di Pirandello: si percepisce un dinamismo, una concretezza fuori dell'ordinario. Come se i nervi fossero scoperti, il personaggio freme, si esaspera, contrasta. Il dialogo dà subito scintille...

Indice Tematiche

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

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)