

*Istituto Professionale di Stato per l'Industria e
l'Artigianato
MORETTO
Via Luigi Apollonio, 21 BRESCIA*

***Approfondimenti sull' opera teatrale
di Pirandello con particolare
riferimento a:***

- Il berretto a sonagli*
- Sei personaggi in cerca
d' autore*
- Enrico IV*

a cura di

Ferraglio Paolo

della classe 5E1

Brescia giugno 1993

- Introduzione al teatro Pirandelliano

Pirandello laureatosi in filologia a Bonn, in Germania, traspose nella sua produzione (poesie, racconti, romanzi, saggi, teatro) le inquietudini connesse alla generale crisi di valori in cui si dibatteva la società del primo Novecento. Il Verismo, il Positivismo, la fiducia nelle scienze ,avevano fatto credere che ci si potesse impadronire della realtà ed esprimerla oggettivamente. L'intellettuale di inizio secolo, invece, è preso da una crisi profonda: si rende conto che non può più avere la funzione presso la società di interprete del reale, perché non esiste un'unica possibilità di realtà. La realtà non si può cogliere nella sua unicità, si può al massimo intuire nelle sue varie forme: è sfaccettata, contraddittoria, caotica. E' soprattutto relativa all'osservatore. Einstein, in campo fisico, parla di relatività; Freud, in psicoanalisi, parla di inconscio, e sostiene che nella psiche umana non tutto si può comprendere semplicemente con la ricerca razionale. A Pirandello interessa proprio questa frantumazione del reale, e quindi dell'individuo, che è una parte del reale. I suoi temi sono quelli della maschera e del volto nudo, dell'essere e del sembrare. La rigidità e la staticità delle leggi che governano la società, cozzano contro la tragica, conflittuale condizione dell'uomo, che ha mille volti diversi, mille personalità. Per sopravvivere nella realtà sociale, l'unica possibilità è forse quella della follia, vera o apparente, a cui molti suoi personaggi sono costretti. Nelle opere di Pirandello nessun personaggio possiede una personalità fissa e immutabile, perché l'uomo è condannato alla frantumazione di sé in infinite immagini diverse, nessuna delle quali riesce a rifletterlo totalmente. Egli cambia di attimo in attimo, e anche nel medesimo istante si sdoppia tra ciò che appare "fuori" e ciò che è "dentro". Nemmeno la sua apparenza esterna ha un unico volto, perché muta sempre a seconda dell'osservatore. E persino a tu per tu con se stesso, l'uomo non è in grado di leggersi con una sola chiave: nessuno sa mai chi è veramente. Il genere artistico più consono a queste tematiche è proprio il teatro, regno tradizionale di maschere e di volti, di personaggi che fingono di essere le persone che sembrano. Conformemente alla sua poetica, secondo la quale il compito dell'arte è quello di "*denudare le maschere*", Pirandello chiamò il suo teatro "*teatro dello specchio*", perché in esso si rappresenta la vita nuda, cioè senza maschera, con le sue reali verità e amarezze, che palpitano dolorosamente

sotto il velo dorato delle ipocrisie e delle convenzioni sociali, così che chi assiste, si vede come in uno specchio così com'è, e diventa migliore. Pirandello, dice Munafò, *"credeva nella forza del teatro, come Machiavelli in quello dello Stato, che potesse correggere la tristizia degli uomini"*. Alla base quindi del teatro di Pirandello, c'è questa forte esigenza morale di strappare gli uomini dalle menzogne, perché il mondo si rinnovi secondo giustizia, verità e libertà. Pirandello scrisse molti drammi, contribuendo in modo fondamentale al rinnovamento del teatro in Europa. Egli ovviamente si stacca dal teatro ottocentesco, veristico, che si illudeva di riprodurre oggettivamente scene tratte dalla realtà. Pur mantenendone le strutture basilari, soprattutto all'inizio della sua carriera, le stravolge e le rende grottesche. Così dei tipici triangoli borghesi marito-moglie-amante, divengono dei congegni angosciosi e assurdi in cui ogni cosa perde il senso che comunemente aveva, e viene vista da un lato inedito, deformante. Del resto Pirandello fu costretto a vivere la triste esperienza della guerra che, come elemento sconvolgente la società e scatenante passioni, contribuì a trascinare Pirandello all'adesione al teatro, attività che egli aveva intrapreso contro voglia e senza convinzione. Da questo periodo si fa strada in lui la concezione del personaggio che chiede all'autore di essere fatto vivere nell'eternità dell'arte per superare le contingenze dell'esistenza. Ecco dunque già in parte convinto dell'utilità del teatro e così nel luglio del 1916, dopo il fortunato esito di "Pensaci Giacomino !" Pirandello scriveva al figlio Stefano : *"...La commedia Pensaci, Giacomino ! ha avuto una serie di repliche con esito felicissimo e correrà certo la penisola trionfalmente. Musco è entusiasta della parte.... Ho preso l'impegno di scrivergli un'altra commedia per il prossimo Ottobre, e spero di mantenerlo, benché il teatro, come tu sai, mi tenti poco...."*. Ciò dimostra che il teatro costituì, in qualche misura, lo sbocco naturale dell'arte pirandelliana. Non solo perché all'epoca in cui Pirandello si dedicò principalmente alla composizione drammatica, cioè gli anni intorno alla prima guerra mondiale, le novelle contenevano già un impianto teatrale fatto di intensi, quasi frenetici dialoghi; ma anche perché tutto lo sviluppo della sua tematica artistica conteneva un elemento di "teatralità".

Non va tralasciato il concetto cardine del suo pensiero estetico, cioè quello dell'umorismo (così com'egli lo aveva elaborato nel saggio "L'umorismo" del 1908) inteso come il "sentimento del contrario": non la risata facile della commedia borghese, ma il ghigno beffardo per la disponibilità

di ogni presunto valore a essere visto al contrario, per l'impossibilità di comunicare dei contenuti che vengono intesi in modo corrente, per la mancanza di frontiere logiche tra pazzia e sanità mentale. Il suo pensiero era sfociato dunque nel convincimento che la vita fosse una "buffonata", una finzione molto simile a quella che si svolge sul palcoscenico. Con la trilogia del *"teatro nel teatro"*, poi, Pirandello giunge a superare radicalmente, oltre ai contenuti, anche le forme del teatro tradizionale. In *"Sei personaggi in cerca d'autore"* (1921), *"Ciascuno a suo modo"* (1924) e *"Questa sera si recita a soggetto"* (1930) una rappresentazione apparentemente "vera" è inserita in un'altra rappresentazione. Ad esempio, nel primo dei drammi citati, sei personaggi giungono in un teatro dove si sta provando la messinscena de *"Il gioco delle parti"* (che è un testo sempre di Pirandello), chiedendo alla compagnia che venga rappresentata la loro storia. In *"Ciascuno a suo modo"* gli attori recitano una trama "realmente accaduta", e tra il pubblico vi sono i "veri" protagonisti di quel caso, i quali s'interporranno all'azione recitata salendo sul palcoscenico. *"Questa sera si recita a soggetto"* tratta di un conflitto tra attori e regista in merito alla rappresentazione in questione. Come si vede, nella trilogia del "teatro nel teatro" sono presi in esame i rapporti tra i vari elementi che concorrono alla finzione teatrale: attori e regista come in quest'ultimo caso, attori e spettatori in *"Ciascuno a suo modo"* e attori e personaggi nei "sei personaggi". Nel teatro di Pirandello i personaggi, più che agire, ragionano, e, principalmente, parlano: si sforzano, invano, di "farsi intendere", in un mondo in cui il dialogo è impossibile perché vita e teatro continuano a contaminarsi, e la verità non si sa più dove sia. Anche se inizialmente non fu capito, e fu uno choc per il pubblico impreparato di inizio secolo, dal primo dopoguerra il teatro pirandelliano iniziò a riscuotere quel successo che dura tuttora e che valse al suo autore fama internazionale, suggellata già dall'assegnazione, nel 1934, dal premio Nobel.

- Il berretto a sonagli

Il titolo originario è "*A birra cu' i ciancianeddi*", in siciliano, come tutto il testo nella stesura del 1917, quando la commedia venne rappresentata a Roma dall' attore Angelo Musco; successivamente, come per altri testi in dialetto, lo stesso Pirandello scrisse la versione italiana. .

La signora Beatrice Fiorica scopre che suo marito ha una relazione segreta con la giovane moglie del suo uomo di fiducia, lo scrivano Ciampa; sconvolta dalla scoperta del tradimento non pensa ad altro che a vendicarsi, organizzando con il delegato di polizia Spanò (anch' egli legato alla famiglia da vincoli di riconoscenza) una trappola con la quale i due amanti possano venire colti in flagrante. Ciampa è a conoscenza della situazione, che sopporta perché ama sua moglie e perché vuol salvare le apparenze, perciò, quando la signora Beatrice gli ordina, con una scusa, di andare a Palermo mentre il marito è assente, Ciampa cerca di farle dire quello che ha scoperto e che cosa ha intenzione di fare. Beatrice, sprezzante, insiste nella sua richiesta e Ciampa le spiega come ci si deve comportare con gli altri, cercando di agire civilmente e non seguendo i propri impulsi, per non turbare e sconvolgere la dignità altrui. E' questo il passaggio più significativo per cogliere la tematica della "*maschera*" e per capire come Pirandello, in tono grottesco e paradossale, metta in bocca a Ciampa la sua analisi spietata della società borghese, delle sue convenzioni, della necessità per ciascuno di rappresentare una parte senza alcuna libertà di essere se stesso. All' aprirsi del sipario nel secondo atto si viene a sapere che la tresca è stata scoperta. Il cavalier Fiorica (che non compare mai sulla scena) è stato fermato dalla polizia e sarà poi rilasciato accomodando la cosa, e tutto potrebbe essere messo a tacere: anche la madre di Beatrice e il fratello Fifi cercano di fare capire alla signora Fiorica il suo errore nell'aver voluto lo scandalo, e, con l'intervento del delegato Spanò, la convincono che il tradimento non c'è stato, fino a che Beatrice, pentita, è disposta a farsi perdonare dal marito dello scandalo da lei provocato. Ma nessuno ha fatto i conti con Ciampa, il quale, tornato da Palermo, scopre tutto quanto è accaduto durante la sua assenza. La disperazione lo ha ridotto in uno stato pietoso, nel colloquio con Beatrice esprime tutto il suo dolore, facendo comprendere che la libertà di uno non può calpestare la dignità di un altro, che il comportamento sprezzante di Beatrice ha impedito a lui di confrontarsi e affrontare insieme il comune dolore. Nel

crescendo dello sfogo Ciampa passa dai toni dolorosi a quelli aspri del rancore per non essere stato tenuto in considerazione da nessuno, fino alla fredda e spietata conclusione che lui, con le sue mani, ammazzerà i due amanti. Tutti intervengono per calmarlo, perché hanno capito il dolore e la disperazione che lo sconvolgono, fino a quando una battuta di Fifi che dice, per persuaderlo, *"Ma se lo scandalo è stato per una pazzia !"*, apre la sconvolgente soluzione del dramma: Ciampa rinuncia alla vendetta e accetta di salvare la reputazione di tutti, compresa la sua, a condizione che Beatrice si dichiari pazza e venga rinchiusa in manicomio. Solo attraverso la condizione di pazza, Beatrice può essere libera di dire e di fare ciò che vuole, e nel contempo liberare gli altri dal peso della verità. Con *"un' orribile risata, di rabbia, di selvaggio piacere e di disperazione ad un tempo"* Ciampa conclude la commedia.

Il tema centrale è quello della "maschera" che ciascuno è tenuto ad assumere nei rapporti sociali, tema importante nel teatro pirandelliano, che dà il titolo alla raccolta di tutte le commedie, *"Maschere nude"*. Secondo Pirandello la società costringe gli individui ad apparire rispettabili, obbedendo a precisi codici di comportamento; ma, in realtà, nessuno intende infierire sulle debolezze umane, soffocare le passioni, impedire rapporti extraconiugali: tutto è permesso purché si salvino le apparenze, ed ognuno possa mostrare tranquillamente *"il pupo"*, il burattino rispettabile che s'è costruito e che gli altri impongono.

-Sei personaggi in cerca d'autore

E' la commedia più discussa di Pirandello. Quando fu rappresentata per la prima volta, a Roma, al teatro Valle, il 10 maggio 1921, suscitò violente polemiche per l'incomprensione del pubblico, che si trovava per la prima volta davanti a un'opera così nuova e provocatoria. Insieme con altre due commedie, *"Ciascuno a suo modo"* e *"Questa sera si recita a soggetto"*, forma la cosiddetta trilogia del "teatro nel teatro" perché si tratta di un dramma da rappresentare, cioè non fatto, ma in "fieri", concepito nel suo farsi. Il dramma da rappresentare è quello di un padre sorpreso, in una casa equivoca, in intimità con la figliastra, che si prostituisce per la miseria in cui vive. E' il dramma della frantumazione o pluralità dell'io che appare "uno", ma è, in realtà, "tanti". L'autore che ha concepito questo dramma, si rifiuta di scriverlo, ma i sei personaggi ideati (il padre, la madre, il figlio di 22 anni, la figliastra di circa 18 anni, il giovanetto sui 14 anni e una bambina di quattro), girano per il mondo alla ricerca di un autore che faccia vivere sulla scena il loro dramma. Arrivano in teatro, mentre una compagnia si appresta a provare il secondo atto de *"Il giuoco delle parti"* dello stesso Pirandello e, dalla conversazione con il capocomico, si intuisce la loro storia. Il padre e la madre nei primi anni del loro matrimonio, hanno un figlio, che è tenuto a balia in campagna, per la debole costituzione della madre, la quale non accetta questa decisione del marito e nutre del rancore verso di lui, fino a tradirlo col suo segretario. Il padre, sapendo ciò, allontana prima il segretario, poi la moglie che insieme formano una nuova famiglia, la quale si accresce di tre figli (la figliastra del dramma, che ora ha circa 18 anni, il giovinetto di 14 anni, la bambina di 4 anni). Il padre aiuta dapprima la nuova famiglia, e spesso si reca all'uscita della scuola ad attendere la figliastra, ma poi ne perde le tracce, perché essa si trasferisce in altra città. Dopo molti anni, essendo morto il segretario, la famiglia ritorna in città e la madre è costretta dalla miseria a lavorare di cucito per conto di Madama Pace, che ufficialmente gestisce una sartoria, ma in realtà dirige una casa di appuntamenti per incontri fra uomini facoltosi e ragazze di famiglie borghesi. Il dramma scoppia quando la madre sorprende con orrore il padre (l'ex marito) tra le braccia della figliastra, diventata "cliente" di Madama Pace, ignari l'uno dell'altra. Il padre si difende, dicendo

che la madre e la figliastra non hanno il diritto di insolentirlo, per un atto compiuto in un momento di debolezza.

Ognuno di noi, che si crede "uno", è in realtà "tanti", e perciò non può essere giudicato tutto intero in un solo atto. Segue nel secondo atto la prova dell'incontro tra il padre e la figliastra nella casa di Madama Pace, e la constatazione dell'impossibilità per gli attori di professione di rivivere il dramma dei personaggi nella sua verità. Il terzo atto comprende: lo sdegno del figlio legittimo, quando il padre decide di accogliere in casa la moglie ed i figliastri, il dolore della madre, profondamente attaccata al figlio legittimo e ai figliastri, tutta protesa a riunire insieme la famiglia divisa, l'affogamento della bambina nella vasca ed il suicidio del giovinetto con un colpo di pistola. Verità o finzione? C'è chi grida verità, c'è chi grida finzione. Per i sei personaggi è verità, per gli altri, gli attori, è finzione. Anche qui, pirandellianamente, ciascuno giudica a suo modo. Il dramma rappresenta il tentativo di Pirandello di uscire dalla disperazione e dalla frantumazione della personalità, aggrappandosi a uno dei miti, in questo caso l'arte, *"che ridarebbe all'uomo la sua identità e la sua stabilità"*. I sei personaggi in cerca d'autore vanno appunto in cerca di un autore *"che fissi per sempre in un' opera d'arte la loro singola identità e la stabilizzi in eterno presso tutti i lettori presenti e futuri. Quindi l'arte secondo Pirandello, ridarebbe all'uomo quell'unità e quella pace che la vita gli sottrae"* (Bortone).

- Enrico IV

Il protagonista è un patrizio romano che, durante una caccia mascherata nel costume dei tempi di Enrico IV e di Matilde di Canossa, mentre, nelle vesti dell'imperatore, cavalca accanto alla marchesa Matilde Spina, che impersona la marchesa di Toscana, viene disarcionato a bella posta da Belcredi, suo compagno di cavalcata e rivale nell'amore per la marchesa Spina. Cadendo batte il capo a terra, perde la memoria e diventa pazzo, fissato nell'idea di essere veramente Enrico IV. I parenti assecondano la sua demenza, confinandolo in un castello umbro, trasformato in reggia come quella di Goslar, con la sala del trono, i cortigiani ed i gendarmi in costume. Dopo dodici anni improvvisamente guarisce, ritorna in sé e si accorge dei mutamenti intervenuti in questi anni: la donna da lui amata, la marchesa Spina, si è sposata, ha avuto degli amanti, l'ultimo dei quali è quel Belcredi che un giorno lo disarcionò. Vive pervaso dal timore che ritornando a vivere tra gli altri, di essere scostato, temuto, deriso come pazzo, fissato per sempre nella "forma" in cui è stato chiuso per tanti anni, perciò decide di simulare la pazzia agli occhi degli altri, per poterli meglio studiare nelle loro ipocrisie e nelle loro vere "follie". E così, nello stato di questa finta pazzia, egli passa altri otto anni. Un giorno arrivano al castello la Marchesa Spina, ormai vedova, con la figlia Frida ed il fidanzato di questa, il marchese Carlo di Napoli, nipote di Enrico IV, che ha promesso alla madre, sorella di Enrico, di far tutto il possibile per guarire lo zio. Accompagnano la comitiva Belcredi, amante della marchesa, ed un medico psicanalista il quale propone, per guarire il paziente, di operare lo "scrollo", ossia di produrre nell'infermo Enrico IV un forte trauma, una forte emozione, mediante la ricostruzione della tragica cavalcata. Durante questa ricostruzione Frida, che somiglia molto alla madre, appare nelle stesse vesti della marchesa Matilde di Canossa, le stesse che indossava la madre durante la mascherata. Enrico IV, che pazzo non è, al vedere Frida viene ripreso dal demone della passione, l'afferra e grida che sarà sua. Interviene allora Belcredi per strappargliela, ma viene trafitto mortalmente da Enrico IV, il quale ora si assiede sul trono, pazzo "*per forza*" e "*per sempre*", per coprire il delitto con la maschera della pazzia. Nel rifiuto di Enrico IV a tornare alla normalità, c'è il rifiuto della vita con le sue assurdità, le sue ipocrisie, le sue buffonate, le sue passioni, le sue vanità, le sue menzogne.

BIBLIOGRAFIA:

- "Poesia e teatro" Corbellini/Malacarne ed. Thema*
- "Teatro e testo" De Paolis/Marini ed. Paradigma*
- "Storia del teatro italiano del novecento" Antonucci ed. Studium*
- "Guida al 900" Guglielmino ed. Principato Milano*
- *"Maschere nude" Borzi/Argentino ed. Newton*
- *"Itinerari" Trerè/Gallegati ed. Buratti Firenze*