

Il Teatro di Luigi Pirandello – Fasi del teatro Pirandelliano

scritto da Pirandelloweb.com

Il personaggio pirandelliano è il risultato della scomposizione della persona romantica e borghese, del frantumarsi di quella unità psicologica e morale in un mosaico di apparenze ingannevoli.

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](#)



Fasi del teatro Pirandelliano

- **L'esordio "verista" (1910-1917).** La prima produzione è legata a situazioni e modi del verismo regionale, con una precisa attenzione verso il dialetto: appartengono a

questa fase *Lumie di Sicilia* (1910), *Pensaci, Giacomino!* (1916), *Liolà* (1916) e *Il berretto a sonagli* (1917).

- **Il relativismo gnoseologico e i drammi della parte (1917-1922).** Il relativismo gnoseologico debutta sulla scena con *Così è (se vi pare)* (1917); sulla stessa linea è possibile indicare anche *Il piacere dell'onestà* (1917), *Il giuoco delle parti* e *Ma non è una cosa seria* (1918) per lo smascheramento delle convenzioni e dei falsi perbenismi e *Enrico IV* (1922) per la denuncia, fra pazzia e finzione, dei "ruoli" esistenziali.
- **Il "teatro nel teatro" (1921-1930).** Questa fase, che ha inizio con *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), è completata da *Ciascuno a suo modo* (1924) e da *Questa sera si recita a soggetto* (1930); la trilogia si prolunga, in un certo senso, rovesciandosi, in un'ultima opera teatrale, *I giganti della montagna*, la cui elaborazione, iniziata nel 1930, rimase incompiuta.
- **La stagione dei "miti" (1928-1936).** Appartengono a questa stagione *La nuova colonia* (1928), *Lazzaro* (1929) e *I giganti della montagna* (1930), testi che Pirandello stesso definisce "miti" per l'argomento e l'ambientazione in dimensioni favolose e senza tempo.

Angoscia e incomunicabilità esistenziale

Il tema di una vita angosciata che, in taluni casi, si esplica nella impossibilità di comunicazione, che sottende in modo più o meno evidente, a tutta la produzione letteraria e maggiormente teatrale di Pirandello, costituisce un addentellato quasi inevitabile alla dialettica inesauribile tra vita e forma, che è alla base del **relativismo gnoseologico**

.

La dialettica tra vita e forma

La realtà è perpetuo movimento vitale, un eterno divenire,

incessante trasformazione da uno stato all'altro, flusso continuo, incandescente e indistinto, come lo scorrere di un magma vulcanico. Tutto ciò che si stacca da questo flusso e assume "forma distinta e individuale" si irrigidisce e comincia, secondo Pirandello, a morire. Così avviene per la personalità umana: noi siamo parte indistinta nell'eterno fluire della vita, ma tendiamo a cristallizzarci in forme individuali, a fissarci in una realtà che noi stessi ci diamo o ci danno gli altri o il contesto sociale, in una personalità che vogliamo coerente e unitaria, ma che in realtà è pura illusione che scaturisce solo dal sentimento soggettivo che noi abbiamo del mondo. Ciascuna di queste forme, secondo cui siamo tanti individui diversi a seconda della visione di chi ci guarda, è una costruzione fittizia, una **maschera**, sotto la quale non c'è un volto definito, immutabile, ma un fluire indistinto e incoerente di stati in perenne trasformazione.

Giustificazione storica alla dialettica tra vita e forma

Questa teoria della frantumazione dell'io in una miriade di stati incoerenti, in continua trasformazione, senza un punto di riferimento fisso, è un dato storicamente giustificato: nella civiltà novecentesca entra in crisi sia l'idea di una realtà oggettiva, organica, univocamente interpretabile con gli schemi della ragione sia l'idea classica dell'individuo creatore del proprio destino e dominatore del proprio mondo, che era rimasta alla base della cultura della borghesia ottocentesca nel suo momento di ascesa. È questo infatti il periodo dell'instaurarsi del capitale monopolistico che annulla l'iniziativa individuale, dell'espandersi della grande industria e dell'uso delle macchine che meccanizzano l'esistenza dell'uomo. In una prima fase, questi processi inducono a rifiutare la realtà oggettiva e a chiudersi gelosamente nella soggettività, ma poi anche questa progressivamente finisce per sfaldarsi: l'io si disgrega, si smarrisce, si perde, i suoi confini si fanno labili, la sua consistenza si sfalda e si frantuma in una serie di stati incoerenti, nel naufragio di tutte le certezze.

Il teatro della tortura

Pirandello é uno degli interpreti più acuti di questi fenomeni: la presa di coscienza di questa inconsistenza dell'io suscita nei personaggi pirandelliani smarrimento e dolore. L'avvertire di non essere "nessuno", l'impossibilità di consistere un'identità provoca **angoscia** ed orrore, genere un senso di solitudine tremenda. Viceversa l'individuo soffre anche ad essere fissato dagli altri in forme in cui non può riconoscersi. L'uomo si "vede vivere" si esamina dall'esterno come sdoppiato, nel compiere gli atti abituali che gli impone la sua maschera e che appaiono assurdi, destituiti da un senso. Queste forme sono sentite come **trappola**, come un **carcere** in cui l'individuo si dibatte, lottando invano per liberarsi, tanto che Macchia ha parlato di "**stanza della tortura**" come condizione tipica dei personaggi pirandelliani: il teatro di Pirandello é tutto un seguito di stanze, il personaggio cerca sempre una stanza, sede dei suoi vizi, dei suoi peccati segreti, delle sue piaghe.

Progressivamente diviene "**stanza dell'essere**", da cui qualcuno, l'individuo claustrato, tenta di uscire e non ce la fa. E' una claustrofobia congenita, ossessiva, in cui il personaggio, essendosi perduto, non avendo più nulla di proprio, non potendo raggiungere la gioia di essere nessuno, rifiuta l'essere. E se esso esce dal carcere, invece di godere di quell'attimo di liberazione, pensa che, dentro o fuori, per lui è lo stesso.

L'enorme pupazzata

La società appare come un'enorme pupazzata, una costruzione artificiosa e fittizia che isola l'uomo dalla vita, lo impoverisce e da qui si evince il bisogno di autenticità, di immediatezza, di spontaneità vitale.

Il personaggio pirandelliano, scomposizione della persona romantica

Il personaggio pirandelliano è il risultato della scomposizione della persona romantica e borghese, del

frantumarsi di quella unità psicologica e morale in un mosaico di apparenze ingannevoli e il suo dramma è nell'aver perduto per sempre la coerenza e l'organicità di quella protezione etica e psicologica. Tuttavia, per vivere, e cioè per rendersi rappresentabile, per eludere la solitudine del suo essere "personaggio senza autore", deve accettare l'umoristica realtà di una dimensione apparente e di questa i gesti, le vicende, le reazioni. E il suo strazio è di dover denunciare il suo vero dramma nell'unico linguaggio che gli è concesso, quello incoerente delle parti.

La ragione come culmine dell'angoscia

Una delle forme della scomposizione che il personaggio deve vivere è **la ragione**, la più vana e ingannevole: questa smania razionale è il punto più alto e inesorabile del suo dolore, perché la più relativa e falsa, la più tipica e illusoria. Non a caso i personaggi più alti di Pirandello sono "**ragionatori**", quelli ai quali, lungi dall'offrire la soluzione e la consolazione del loro soffrire, la ragione fornisce, nella misura spietata del paradosso, la coscienza più profonda e disperata del loro dolore, della loro angoscia.

La ragione, che si esplica nella consapevolezza dell'inarrestabile bisogno di vita, per cui una persona è spinta a divenire "personaggio", e nella coscienza di vivere, è strumento di tortura, il più infelice perché il più umano, ed è l'elemento-culmine della disgregazione della persona e, insieme, il tentativo più disperato della sua finzione unitaria. **Conoscersi è morire**: la coscienza genera tragedie silenziose e **la riflessione è fonte di dolore**, così come la riflessione determina il passaggio dall'avvertimento al sentimento del contrario, dando vita ad un umorismo che ha in sé una venatura tragica, un riso aggressivo, freddo, convulso, quasi torturante che mortifica ogni oscuro desiderio di felicità.

L'umorismo, infatti, in questo senso, come strumento critico, rientra perfettamente in questo teatro della tortura:

manifestazione della “crudeltà pirandelliana” è per l'appunto far cadere le sue creature a oggetti di riso e di commiserazione.

Incomunicabilità: “Il forestiere della vita”

Il rifiuto della vita sociale dà luogo nell'opera pirandelliana ad una figura ricorrente, emblematica: “il forestiere della vita”, colui che ha “capito il gioco”, ha preso coscienza del carattere del tutto fittizio del meccanismo sociale e si esclude, si isola, guardando vivere gli altri dall'esterno della vita e dall'alto della sua superiore consapevolezza, rifiutando di assumere la sua parte, osservando gli uomini imprigionati dalla “trappola”, con un atteggiamento umoristico, di irrisione e pietà. Ancor prima di testimoniare la frantumazione soggettiva dell'uomo, il tarlo della sua spaventosa relatività, si ha la “**disgregazione oggettiva**”, il corrompersi delle strutture coesive dei rapporti umani, il violento crollare delle ipotesi storiche e sociali. L'uomo di Pirandello sperimenta e scopre l'incomunicabilità dei suoi pensieri, la solitudine dei suoi sentimenti, l'indifferenza ostile degli altri, la falsità delle loro proteste di solidarietà e l'enfasi dei loro patti artificiali.

Il **linguaggio pirandelliano** è segno di questa oggettiva incomunicabilità del personaggio e, insieme, la testimonianza della sua ansia di comunicare: la lingua è neutra e convenzionale nel lessico, cioè convenzione di una società artificiale e provvisoria; nella sintassi tende a farsi monologo, risolvendosi in puro grido e vano interrogativo.

La lingua in scena : dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica

Lo scrivere bene

Gli studi pirandelliani dedicati all'aspetto linguistico sono veramente pochi ma ciò è ricompensato dalla loro alta qualità a partire da quelli di Benvenuto Torracini per arrivare a quelli di Giovanni Nencioni e di Maria Luisa Altieri Biagi.

Pirandello propone una *soluzione discreta* a proposito del problema della lingua che è apparsa ai linguisti meno importante di altre come quelle dalle avanguardie. E' una soluzione che va verso la sintesi di una tradizione locale non mutilata e di una dignità letteraria consolidata ed affrancata però dal un "contegno austero".

Varie critiche sono state mosse a Pirandello per questa teoria con la quale crea la sua lingua letteraria. Viene, infatti, detto che il suo "scrivere bene", se non è lo "scrivere bello" di D'Annunzio, è pur sempre troppo alto e rispettoso dello stile del passato o, viceversa, proponendosi come mimesi dello stile parlato, in realtà lo deforma impressionisticamente fino a dare esiti trasandati, fino allo "scrivere male".

Tutti i giudizi elaborati sulle opere pirandelliane ipotizzano in forme definitive fenomeni linguisti suscettibili a diverse interpretazioni se rapportati alla situazione storico-linguistica contemporanea e se correlati al significato dell'opera stessa: un'opera nella quale le scelte linguistiche devono essere funzionali alla finalità etico-conoscitiva. Nell'analisi c'è però un rischio che dobbiamo evitare e cioè quello di attribuire alla volontà stilistica dello scrittore scelte che alla sensibilità dei lettori attuali della lingua si configurano come *letterarie*, *auliche* e che effettivamente possono dirsi tale solo perché *ingiallite ed appassite* in una lingua che si evolve proprio come Pirandello ha affermato:

"...la lingua nostra che a volerla cercare, non si saprebbe dove trovarla, in realtà non esiste che nell'opera scritta soltanto, nel campo cioè della letteratura. Un gran numero di parole, che nella lotta per l'esistenza sarebbero cadute, hanno avuto in essa e per essa la loro forza di resistenza; ed ora costituiscono una sovrabbondanza, che non è ricchezza, ma, come ogni accenno, è vizio; e generano confusione e mancanza di sicurezza nella scelta."

Pirandello agisce, comunque, con notevole *'discrezione*

filologica' rispetto alle proprie scelte poiché si tratta di parole autorizzate da precedenti impieghi letterario che emergono da parlate locali come siciliano, toscano ed anche settentrionale. Egli rimane un non-deformatore della lingua anche se desidera una maggior scioltezza. La lingua, infatti, se deve veicolare le idee, se deve essere funzionale alle cose, ai contenuti e alle idee, deve evitare le soluzioni vistose e gli arabeschi preziosi del livello classico come anche la dialetticità dello stile basso. Inoltre Pirandello è spinto in soluzioni equilibrate, filologicamente meditate e discrete del suo *'civismo linguistico'*.

Se fino ad ora si è parlato di scelte condizionate da questo aspetto storico-linguistico della lingua, ora occorre collegare le scelte formali dello scrittore alle sue scelte tematiche e alla sua filosofia di vita con una tensione a subordinare le scelte linguistiche agli scopi comunicativi della sua opera.

L'onomastica

Emblema di tale procedimento è l'uso del *nome* considerato il più innovativo dei segni linguistici ed estremamente importante per Pirandello. Egli, diversamente da D'Annunzio, intuisce un legame necessario fra nome e personaggio in quanto la *tragedia* di un personaggio comincia con il nome che il suo autore gli ha imposto:

*"Fileno... mi ha messo nome Fileno... le pare sul serio che io mi possa chiamare Fileno? Imbecille, imbecille!
Neppure il nome ha saputo darmi! Io, Fileno "*

ci sono personaggi con un nome analizzabile, scindibile ed emblematico della loro predisposizione innata ad essere due o a divenire due (doppiezza del personaggio) ma ma il nome può anche essere antifrastico rispetto alla perso e alle caratteristiche fisiche del personaggio. Inoltre il legame tra nome e personaggio stesso può anche essere esplicitato da un rapporto di tipo semantico rispecchiando una delle caratteristiche di questo. L'importanza del nome può essere

ricavata anche dall'esistenza di una scala di esprimibilità che va dagli *innominati* (il protagonista dell' "Enrico IV") ai *nominati per intero nome e cognome* (Lamberto Laudisi). In mezzo a questi due estremi stanno personaggi che pur nominati sono inseriti in quel Limbo che li sottrae ad una identificazione precisa (La Signora Frola e Il Signor Ponza). Infine, è sintomatico il fatto che, quando il personaggio portatore della filosofia pirandelliana appartiene al popolo. Pirandello stesso usa un soprannome o il solo nome (Ciampa, Liolà) di questi per non dargli una definizione troppo precisa e determinante come è giusto che sia per un popolano all'interno della letteratura. Dunque, tanti sono gli elementi che testimoniano un'attenzione vigile di Pirandello alla lingua intesa, però, a subordinare le scelte della verità filosofica di cui i personaggi sono portatori.

Le " parole – epifania "

Come il personaggio, anche la lingua è creazione e perde la sua oggettività in quanto le parole pirandelliane diventano simboli soggettivi per ognuno di noi. La parola più comune ha in sé baratri insospettati per chi sappia inserirla in quella rete di relazioni lontane che la riscatta completamente dall'ovvio significato comunemente dato:

" Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose!ciascuno il suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole che io dico metto il senso ed il lavoro delle cose come sono dentro di me, mentre chi ascolta, inevitabilmente le esprima con il valore che hanno in sé, del mondo ch'egli ha dentro? Crediamo di intenderci ma non ci intendiamo mai."

Questa struttura si può ben comprendere nell'ambito delle stesse *epifanie* pirandelliane le quali non avvengono mai per sollecitazioni di elementi rari e particolari, ma sono le cose che tutti hanno sotto gli occhi che si estraggono dalle relazioni abituali e acquistano particolari significati.

La “medietà” linguistica

Dal tema delle parole, si può arrivare ad un punto centrale per la definizione della lingua di Pirandello: la *trasparenza* e la *medietà* di essa che si rivela non soltanto una scelta linguistica per svecchiare senza avanguardismi, non soltanto una scelta civica per collaborare alla formazione di una lingua unitaria italiana, ma è anche una scelta epistemologica nella convinzione che tali medietà e trasparenza siano funzionali alla trasmissione non equivoca del messaggio pirandelliano che si potrebbe delineare come filosofico ed esistenziale. Attraverso tutto questo procedimento viene, dunque, a crearsi di una filosofia del lontano, la così detta ‘ *filosofia del cannocchiale rovesciato*’ che ‘ *fa piccole le cose grandi e grandi le cose piccole*’.

La parola in scena

Infine, quello che è il *segno* linguistico linearmente disposto nel testo scritto per la lettura, diventa *sinsegno* complesso e globale che si affida al gesto, a certi elementi di vestiario e di arredamento e alla dislocazione stessa dei corpi degli attori sulla scena. Particolare per la scrittura scenica è la funzione delle didascalie entro le quali la *parola-azione* e la *immagine-azione* si integrano nella dimensione della scena, contribuendo insieme alla definizione del significato del significato.

[««« 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](#)