

# Il metateatro pirandelliano: disagio, realtà e finzione

scritto da Pirandelloweb.com

Di Daniele Lisi

*È l'arte – e quindi la finzione – che incide sulla realtà, è l'arte che arriva prima della vita [...] Opposta alle provocazioni dei futuristi e all'impegno del teatro politico, è tutta qui l'elegante rivoluzione teatrale pirandelliana: vita e palcoscenico coincidono. Anche questo significa essere umoristi.*

[Indice Tematiche](#)



**Il metateatro pirandelliano:**

# disagio, realtà e finzione

[Da Culturificio.org](http://DaCulturificio.org)

Il 1921 segnò una svolta nella carriera artistica di Pirandello: avendo abbandonato definitivamente l'insegnamento universitario, egli poté dedicarsi interamente al teatro, tanto che coi *Sei personaggi in cerca d'autore*, oltre ad acquisire fama mondiale, inaugurò l'esperienza metateatrale, destinata a durare ben otto anni. Veniamo subito al cuore di questo scritto. Ho deciso di partire da un quesito: si diventa poeti – registi teatrali, in tal caso – per virtù o «dall'incontro» tra una «condizione di dialettica storica» e una determinata «disposizione psicologica»? Questione irresolubile, o meglio, pregna di manicheismo critico letterario, decriptabile, vale a dire, mediante l'adeguamento a una linea di pensiero. Per Edoardo Sanguineti, aspirante materialista storico, come amava definirsi, questa domanda, disseminata nel suo saggio *Tra liberty e crepuscolarismo*, fu una domanda retorica. Analogamente al critico genovese – non me ne vogliate – ho considerato lo storicismo e la psicologia come assi portanti della genesi del *metateatro*.

Esso, immerso nella tumultuosa *dialettica storica*, memore dei relitti shakespeariani e goldoniani, riuscì, poiché pronto a rivoluzionare la canonica funzionalità del palcoscenico, a imporsi come *tertium datur* rispetto al teatro futurista e a quello politico.

Veniamo alla seconda *impasse*: la *disposizione psicologica*. L'autore agrigentino, fin dai primi incontri con Nino Martoglio, traghettatore del teatro dialettale pirandelliano, fu sempre tormentato dal rapporto fra la materia narrativa e quella recitata. Con la recitazione, la narrazione, nata dal mondo della Fantasia, avrebbe potuto involgarirsi. Questo fu il «disagio» – e quella determinata condizione psicologica, quindi -, seguendo le interessanti pagine del saggio di Claudio Vicentini, Pirandello. Il disagio del teatro, con cui

il teatro tormentò Pirandello e che l'autore decise di esorcizzare con la nascita del metateatro.

Non a caso nei *Sei personaggi in cerca d'autore* col *Gioco delle parti*, in *Ciascuno a suo modo* (1924) con la morte di Giacomo La Vela e in *Questa sera si recita a soggetto* (1929) con *Leonora Addio!*, lo spettatore assiste non a tre commedie, ma ai tentativi della loro realizzazione: si tratta di *Commedie da fare* (come l'autore stesso le chiosa), il cui mastice è il dissidio dei personaggi verso i loro interpreti, incapaci di immedesimarsi nelle loro vesti.

Ecco, allora, la *prima coordinata*, con cui interpretare il metateatro pirandelliano. «Non mi vedo affatto» – lamenta la figliastra nei *Sei personaggi* contro la sua interprete – «in lei [...] non so, non m'assomiglia per nulla!». Analoga situazione sia in *Ciascuno a suo modo*, in cui il barone Nuti e Amelia Morello vengono trascinati fuori dalla platea, perché insoddisfatti da chi li rappresenta (rispettivamente Michele Rocca e Delia), che in *Questa sera si recita a soggetto*, in cui una riottosa compagnia teatrale insorge contro il proprio regista, il dottor Hinkfuss, fino ad autogestire, solo illusoriamente, lo spettacolo.

Accanto a quanto detto, la *seconda coordinata* del metateatro pirandelliano è legata al tentativo dell'autore di dilaniare i netti confini tra la realtà e la finzione: il metateatro, avendo il teatro come oggetto narrativo, offre la possibilità allo spettatore di (ri-)vedersi sul palcoscenico. Vita e finzione per Pirandello sono uguali: come la finzione, la vita, permeata di comparse, è un «giuoco di bussolotti». Il confine labile fra la realtà e la finzione, evidente col dubbioso suicidio del figliastro nei *Sei personaggi* e con la morte incerta di Mommina in *Questa sera si recita a soggetto*, viene genialmente suggellato, in primo luogo, attraverso il ricorso all'*autofiction*. Un tipico stratagemma narrativo postmoderno, si pensi a Nanni Moretti in *Caro diario* (1993) oppure, per venire a recenti esempi letterari, a Walter Siti

con *Troppi paradisi* (2006). Nelle tre opere teatrali c'è sempre Pirandello come protagonista, anche se sempre nelle retrovie: il dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* si apre col direttore di scena che dà alcune indicazioni ai suoi attori in procinto di provare il giuoco della parti di Pirandello. Così come nella premessa di *Ciascuno a suo modo*, in cui viene preannunciato che si tratterà di un'opera realizzata da Pirandello sulla base del suicidio del giovane scrittore Giacomo La Vela, anche in *Questa sera si recita a soggetto* vi è un affine *modus operandi*: il dottor Hinkfuss informa la platea che l'opera proviene dalla penna di Pirandello.

In secondo luogo, sempre sul versante realtà-finzione, grazie allo scenografo futurista Virgilio Marchi – presenza essenziale nel metateatro -, è bene sottolineare il rivoluzionario uso del palcoscenico, non diviso dalla platea, ma strettamente collegato a essa e volto ad annichilire la quarta parete. Nella versione odierna dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (quella rivisitata del '25) il palcoscenico è collegato alla platea dall'aggiunta degli scalini. Così avvenne in *Ciascuno a suo modo* con gli intermezzi corali e così anche in *Questa sera si recita a soggetto* con la realizzazione di una processione, tentativo ambizioso, ma già brevettato con la commedia *Sagra del signore della nave* nel 1925.

Giova, in ultimo, riprendere *Ciascuno a suo modo*. Lì, come spiegato, lo spettatore assiste al tentativo di rappresentazione di un fatto di cronaca: un suicidio, i cui responsabili, il barone Nuti e Amelia Morello, ne prendono visione in platea. Entrambi ritengono che la loro unione carnale non sia stata dettata dal sentimento amoroso, ma da due punti di vista ben precisi: 1) il barone Nuti voleva far capire a Giacomo La Vela, suo caro amico, che tipo di donna fosse quell'Amelia; 2) Amelia, dal canto suo, voleva far capire a Giacomo che non era la donna adatta a lui, un uomo

così fedele e nobile di sentimenti. Bene. È proprio quando il barone Nuti e Amelia assistono all'innamoramento sul palcoscenico dei loro corrispettivi, Michele Rocca e Delia, che irrompe la riflessione tutta pirandelliana incentrata sulla labilità fra realtà e finzione. Durante la visione di questa scena, il barone Nuti e Amelia comprendono che la loro unione non era solamente finalizzata al benessere di Giacomo, bensì inconsciamente dettata dall'amore.

È l'arte – e quindi la finzione – che incide sulla realtà, è l'arte che arriva prima della vita: Mattia Pascal, epigono di Ambrogio Casati, ne sa qualcosa. Opposta alle provocazioni dei futuristi e all'impegno del teatro politico, è tutta qui l'elegante rivoluzione teatrale pirandelliana: vita e palcoscenico coincidono. Anche questo significa essere umoristi.

**Daniele Lisi**

2018

### [Indice Tematiche](#)

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

[collabora@pirandelloweb.com](mailto:collabora@pirandelloweb.com)

[ShakespeareItalia](#)