

Il Teatro di Luigi Pirandello – Introduzione (Con Audio lettura)

scritto da Pirandelloweb.com

Lo scrittore strappa la maschera che copre il volto, la sua è un'operazione sistematica di denudamento. Il suo teatro si organizza come una galleria di Maschere Nude. Nessuno forse si è speso come lui in un' inchiesta sulla rappresentazione sociale, sul gioco delle parti, sulla finzione dell'immagine e delle convenzioni, pilastri di una cultura.



I giganti della montagna – Piccolo teatro di Milano, Stagione 1993-94. Immagine dal [sito del teatro](#).

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](#)

Approfondimenti nel sito:

[Introduzione a Maschere nude](#)

Adriano Tilgher – [Il Teatro di Luigi Pirandello](#)

Antonio Gramsci – [Critiche Teatrali/Il teatro di Pirandello – da “Quaderni dal Carcere”](#)

Pietro Seddio – [Quale teatro? Secondo Luigi Pirandello](#)

Andrea Camilleri – [Biografia del figlio cambiato: Il Padre nei Sei personaggi e il padre di Pirandello](#)

Erika Righi – [Le considerazioni di Pirandello sul teatro](#)

Arcangelo Leone de Castris – [Dalla narrativa al teatro: la nascita del personaggio](#)

Franco Sepe – [Luigi Pirandello: dalla maschera denudata al mito](#)

Daniela Leuzzi – [Eduardo e Pirandello](#)

Arnaldo Bruni – [Modelli e interferenze nell’esordio di Pirandello drammaturgo: «La morsa»](#)

Angela Diana Di Francesca – [Articolo – Il “Berretto a sonagli”: Beatrice e il “POTERE” Femminile](#)

Da Vivi Italiano – [L’italiano teatrale di Pirandello](#)

Laura Montanti – [Attore e personaggio: valenze e pratiche sceniche nel teatro di Pirandello](#)

Monica Canu – [Pirandello e i personaggi rifiutati da un autore scomparso](#)

Maria Cristina Boschini – [Pirandello e il suo rapporto con il teatro e gli attori](#)

Ferdinando Morabito – [Il “caos” creativo: la rivoluzione teatrale di Pirandello](#)

**Introduzione al Teatro
di Luigi Pirandello**

Leggi e ascolta. Voce di Giuseppe Tizza.

Your browser does not support the audio element.

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 fremito, si esaspera, contrasta. Il dialogo dà subito scintille, la pagina reclama l'oralità, la recitazione. Alla fine dell'Ottocento il teatro celebra il suo passaggio epocale, è lo spazio per eccellenza della comunicazione e dell'incontro sociale. Autori come Strindberg, Ibsen, Cechov, danno il brivido della novità e della scoperta, divengono i portavoce di culture remote. In Italia i veristi corrono l'avventura del palcoscenico: Verga, Capuana, De Roberto tentano la conversione, senza riuscire a superare una resistenza interiore.

Anche nel caso fortunato di *Cavalleria rusticana* e de *La Lupa*, il testo letterario conserva una priorità e una supremazia artistica. In questo contesto e su quest'onda lunga, Pirandello, pur con partenza da lontano e attraverso un itinerario faticoso, si rivela l'uomo giusto al posto giusto al momento giusto, raccogliendo un successo strepitoso, sul piano internazionale, senza precedenti e senza successori.

La sua vocazione drammatica si riconosce e si potenzia, a un certo punto, come vocazione drammaturgica. E il sangue che gli viene dalla sua terra sembra reclamare questo sbocco. È la stagione d'oro del teatro di strada in Sicilia, attori come Angelo Musco e Giovanni Grasso riscuotono consenso dal popolo di cui sono figli, Nino Martoglio rinnova nel teatro la spinta propulsiva che in letteratura era venuta dal carisma di Capuana. Non se ne valuterà mai abbastanza la suggestione mimetica e solidale. Ma in Sicilia è illustre la tradizione dell'opera dei pupi. E che cos'è Agrigento, e cos'era Girgenti, se non un grande teatro all'aperto, dall'acropoli allo stilobate dei templi dorici, relitti ma testimoni nobili

della tradizione antica e greca?

Ci sono in tutto questo gli ingredienti di un romanzo familiare e Pirandello li coglie perfettamente con la favola del Caos, la leggenda delle origini, una forma, da decifrare, di predestinazione.

Certo, sulla scena i problemi della lingua sono ancora più forti che nella pagina narrativa. Ma se Giovanni Grasso può portare a Firenze nel 1906 *La figlia di Iorio* in versione siciliana sollevando entusiasmo negli spettatori che lo fraintendono, perché D'Annunzio sì, e i siciliani no, ad esprimere un'identità e un'eredità? L'istinto, l'esempio dei sodali sul campo, il mutare dei tempi e della società, premono per sbarazzarsi dei pregiudizi teorici. In realtà Pirandello era attrezzato per il salto, che poi, a ben considerare, presupponeva una continuità sotterranea, una coerenza segreta.

L'apprendistato è lungo, ma la base linguistica e filologica è assai più robusta che nei suoi corregionali. Non bisogna dimenticare che siamo di fronte a un autore che si è laureato a Bonn con una tesi sui suoni e sviluppi di suoni nel dialetto di Girgenti.

Nel 1917 egli premette un'avvertenza a *Liola*, rappresentata al Teatro Argentina di Roma dalla "Compagnia comica siciliana" di Musco, dove rivendica che la parlata girgentana «è incontestabilmente la più pura, la più dolce, la più ricca di suoni, per certe sue particolarità fonetiche, che forse più di ogni altra l'avvicinano alla lingua italiana».

Ma siccome gli usi e costumi ritratti non sono come di consueto borghesi, il nodo espressivo e linguistico è più stretto e disagiata da sciogliere.

Pirandello dunque si risolve a pubblicare la sua opera con traduzione a fronte, pretto vernacolo da una parte e lingua italiana dall'altra, e la seconda è, nel tempo interiore, la traduzione della prima, e non viceversa.

Liolà, commedia campestre, è un momento felicissimo della produzione pirandelliana: eccezionale per intima sintonia allo spirito di una terra, per la genuina vena popolare, per la tematica più che implicitamente sessuale e vitalistica, che risente un'eco dalla *Mandragola* di Machiavelli e contrasta con la temperatura depressa e l'ideologia anticorporale cui questo scrittore complessivamente ci ha abituato. Eccezionale infine perché siamo nel 1916-1917, cioè in piena guerra mondiale. Pirandello assaporando la freschezza di questo suo prodotto osservi che il dialetto siciliano ha dignità di lingua, e non solo per l'antichità della sua tradizione letteraria, che risale al Duecento e alla corte di Federico II. La recente pubblicazione di tutto il teatro dialettale pirandelliano in due volumi presso Bompiani, ad opera di Sarah Zappulla Muscarà, chiarisce bene l'importanza di questo sostrato e di questa componente, da valorizzare insieme a riduzioni quali *'U Ciclopu* dal dramma satiresco di Euripide e *Glaucu* dalla tragedia di Ercole Luigi Morselli. Con ricaduta promozionale, come si può apprezzare dalle riprese in napoletano di un Eduardo De Filippo.

Dell'anno successivo è *II berretto a sonagli*, anche questo non a caso in doppia gestione, in lingua e in dialetto, una sintesi quanto mai energica del mondo dell'autore a questa data, in cui confluiscono sollecitazioni di ordine diverso. Vi troviamo imperversante il tema della gelosia, nella cornice paesana del codice d'onore. Una Beatrice per nulla stilnovistica è disposta a far precipitare in tragedia la sua ossessione amorosa, mentre Ciampa, il marito tradito, assurge a prototipo del personaggio pirandelliano, filosofo senza filosofia, ragionatore esasperato e paradossale. Sua è la teoria delle tre corde, la seria, la civile, la pazza, che si alternano nel gioco della finzione sociale e che costituiscono, dal fondo della provincia, un equivalente approssimativo ma efficace della dottrina psicanalitica delle pulsioni. E quella della corda pazza è una metafora centrale per la rappresentazione pirandelliana delle vicende umane. Sua

è anche la teoria degli uomini insufflati dallo spirito divino e ridotti a pupi, che agiscono dunque per esternazioni meccanicamente. Laddove lo scrittore stesso, come un dio minore, assume il ruolo di puparo e li manovra, quei pupi, nella drammaticità della scena. L'esito è quello esplosivo della follia, vera e simulata. Basta che uno si metta a urlare in piazza la verità, e il gruppo sociale se ne difende emarginandolo e criminalizzandolo come pazzo. Il che significa che il pazzo è colui che si libera, ed è sano; mentre i sani, quelli che reprimono i loro bisogni e accettano l'orribile realtà, sono i malati inguaribili. Ribaltamento fondamentale già sofferto dal giovane Leopardi negli incunaboli delle Operette in chiave morale, ma che in Pirandello è il presupposto di una visione dell'alterità, in termini di rivelazione, e come tale suscettibile di sviluppi strutturali. Si intende che lo sfortunata esperienza biografica è un ulteriore accredito a parlare, una scuola fatale, che invoca un risarcimento.

Su questa strada l'*Enrico IV* segna lo svolgimento estremo, per sofisticazione della problematica e per identificazione dell'autore. Ciampa infatti offre una recitazione occasionale in un incidente privato, *Enrico IV* è il tragico definitivo, il busto vivente e paralizzato, la maschera eroica del folle-savio. La distanza è quella dal giullare col berretto a sonagli all'imperatore. Al di là del costume storico e della ricorrenza del carnevale, i riferimenti espliciti a Bonn e al periodo studentesco nella città tedesca rendono deliberatamente palese, invece che occultare, il filo dell'autobiografia.

Numerose tra le opere teatrali di Pirandello sono riduzioni da antecedenti realizzazioni narrative. Lo scrittore utilizza il canovaccio di una novella e ne scopre senza sforzo la natura drammatica. Così succede, per fare solo alcuni esempi, per *Lumie di Sicilia*, *Pensaci*, *Giacomino!*, *La patente*, *L'altro figlio*, la *Sagra del Signore della Nave*. Il caso de *La Giara* è

particolarmente significativo perché è realizzato un capolavoro, sia nella versione narrativa che in quella teatrale. Nel contempo, si evidenzia un itinerario, dalla poesia dell'esordio, al romanzo e alla novella, infine al teatro, come fase culminante ed esito di una ricerca incessante, irrorata sempre più da una vena intellettuale.

La data decisiva è il 1921, l'anno dei *Sei personaggi in cerca d'autore* che, dopo essere caduti al Teatro Valle di Roma, trionfano al Teatro Manzoni di Milano. Pirandello coglie come mai prima il successo, in quel luogo aggregante che è il palcoscenico, che lo rilancia e lo esporta, in un orizzonte internazionale, trasformando un narratore apprezzato, ma anche contestato dall'establishment della critica, in una celebrità mondiale, in un mito della modernità, di cui sarà sanzione ufficiale il premio Nobel, difficilmente ipotizzabile per un grande artista, tuttavia di respiro regionale come Verga, comunque ottocentesco.

Mentre Pirandello viene riconosciuto come un maestro dell'avanguardia, nel secolo della caduta delle certezze e della rivoluzione scientifica. I *Sei personaggi in cerca d'autore* cambiano il destino di questo scrittore e ne modificano l'identità. Intanto, viene già nel titolo illuminato il rovesciamento che sta alla base di tutti gli altri: quello che riguarda il rapporto tra lo scrittore e le sue creature. Non è più il primo che va a caccia delle seconde, ma sono queste che vengono a bussare alla sua porta. Ultimo sussulto del copernicanesimo, con finta polemica deprecato da Mattia Pascal. Pirandello, indipendentemente dalla cronologia o da altri criteri tematici, organizzando la sua produzione drammaturgica, pone quest'opera come prima in assoluto, come chiave d'ingresso per entrare nella sua personalità e segnale inconfondibile della sua novità storica. Tutto il resto, a torto o a ragione, sta dietro o al di là di questa soglia.

Nella prefazione indugia a spiegare e a precisare, allo scopo

di parare le probabili obiezioni. Un'ancella di nome Fantasia si è messa in capo un berretto a sonagli e da molti anni si diverte a portargli uomini e donne e ragazzi coinvolti in strani casi, in sostanza a proporgli una varia materia di ispirazione. Perché di questo si tratta: dell'ispirazione e del mistero della creazione artistica. Pirandello che appena nel 1920, nel discorso celebrativo per gli ottant'anni di Verga aveva distinto all'interno della tradizione letteraria italiana fra uno stile di parole e uno stile di cose, dichiara ora che esistono scrittori di natura più propriamente storica e altri di natura più propriamente filosofica.

A questo secondo filone, ovviamente, rivendica la sua appartenenza. Ma si affanna a ribadire il carattere inconscio, dunque non intenzionale, della sua opera.

Insiste invece sulla "scoperta" e sul "miracolo" di quanto è scaturito dalla sua mente e sul fatto che l'apparizione di Madama Pace non è un "trucco" della regia, ma una necessità interiore e un privilegio dell'opera d'arte la quale, a differenza di tutto ciò che vive sotto il sole, non deperisce e non muore. Il dramma consiste in «un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa». È chiaro che queste definizioni possono raggiungere il lettore nel suo silenzio meditativo e non lo spettatore il quale, per forza di cose, ne dovrà fare a meno. Pirandello in sostanza enuncia le linee guida del suo pensiero.

Protagonista è una famiglia, composta da figure di archetipi, che potrebbero ricordare le astrazioni espressionistiche ma che piuttosto risentono della lezione, sia pure remota, della tragedia greca, la stessa da cui Freud trae linfa per la sua interpretazione simbolica: il Padre, la Madre, la Figliastro, il Figlio, il Giovinetto, la Bambina, e infine Madama Pace. Quest'ultima, evocata. Proprio l'evocazione di Madama Pace, tratteggiata secondo una ritrattistica da scrittore espressionista, suggerisce una tappa e una fonte del percorso

seguito da Pirandello, in una rielaborazione imprevedibile. Questa tappa e questa fonte non possono che ricondurre a Mattia Pascal spiritista e viaggiatore ultramondano. In casa dello strambo Anselmo Paleari, dotato di una biblioteca teosofica, il protagonista del romanzo assiste a sedute di evocazione di defunti e di spiriti, entità esterne che aleggiano portatrici di verità insondabili, messaggere di un oltre che è la frontiera ultima. Pirandello, attraverso l'avamposto del morto redivivo, riflette sull'analogia tra l'impalpabilità fisica degli spiriti e la leggerezza dei personaggi nella dimensione artistica, una leggerezza che non va a scapito della loro profondità. È matura, a mio giudizio, l'intuizione geniale di trattare questi personaggi, che si affollano alla sua immaginazione ossessionata, per l'appunto come spiriti e folletti che accorrono a chi sa invocarli e interpellarli, altrimenti invisibili ma non per questo meno esistenti. Ne deriva di conseguenza una visione onirica, un affioramento e galleggiamento virtuale della rappresentazione artistica, che oltrepassa la pesantezza della fisicità e si afferma intangibile ma autonoma, un incremento rispetto alla realtà effimera, la sua verità quintessenziale. Da queste premesse si può valutare il fascino irresistibile della proposta pirandelliana, il vanto di questa "scoperta", per usare la sua stessa espressione, in termini strettamente storico-culturali.

I Sei personaggi in cerca d'autore non sono un'opera fatta e conclusa, da rappresentarsi in scena, ma sono un'opera da fare, in collaborazione tra il direttore-capocomico e i personaggi che si trasformano in attori di se stessi, all'istante, davanti agli attori tradizionali destituiti e in mezzo al pubblico, che diventa esso stesso non destinatario ma testimone influente. Cade la paratia, solidissima per convenzione a partire dalla mimesis aristotelica, tra interno ed esterno, tra finzione e realtà. Si capisce l'eccitazione del pubblico in sala, la protesta, e poi il divertimento, la curiosità, la moda e il successo.

Il testo, altamente formalizzato dentro un regno di ombre parlanti, recita un repertorio di avvenimenti drammatici: la passione, il tradimento, la gelosia, la prostituzione, l'incesto, la rivalità di Caino, la tentazione dell'omicidio, il suicidio. Una summa tragica, che ne fa un capolavoro e insieme un manifesto.

Dopo questa scossa e questa conquista, Pirandello non può più tornare indietro. È un autore col marchio: gli sarà possibile, sì, percorrere altri sentieri, ma nella consapevolezza che questa è la sua strada maestra, di cui bisogna valorizzare gli indizi preparatori e procurare gli sviluppi.

I *Sei personaggi in cerca d'autore* inaugurano infatti la trilogia del teatro nel teatro, che comprende *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. Anche questa volta lo scrittore teorico sente il bisogno di far precedere una premessa all'unità dei tre lavori. Dove spiega che «nel primo il conflitto è tra i Personaggi e gli Attori e il Direttore-Capocomico; nel secondo, tra gli Spettatori e l'Autore e gli Attori; nel terzo, tra gli Attori divenuti Personaggi e il loro Regista. Ove la commedia è da fare, come nel primo, da recitare a soggetto, come nel terzo, il conflitto, non uguale, né simile, anzi precisamente opposto, impedisce che la commedia si faccia e che l'improvvisazione sia governata e regolata e giunga seguitamente a una conclusione ; ove la commedia è fatta, come nel secondo, il conflitto ne manda a monte la rappresentazione».

Come si vede, tutto calcolato, secondo un progetto lucidissimo. Pirandello rivendica giustamente i diritti e la forza della sua ispirazione, circondato dagli spiriti-personaggi, ma imboccando questa direzione e su questa china inevitabilmente tende, e sempre più tenderà, al pirandellismo, una condizione proverbiale, che favorisce la citazione e il rischio dell'autoreferenzialità.

Per questo assume un valore di apologo l'incontro con un

critico, Adriano Tilgher, incontro fortunato che ben presto si tramuta in un infortunio. Perché l'interprete, aguzzando le sue antenne, scorge nel groviglio del ragionare estenuante di Pirandello un principio per così dire generatore, la formula che spiega la tela: *il rapporto tra la Vita e la Forma*, la vita bruciante che anela all'espressione e a fermarsi, ma che nel momento stesso in cui si esprime e sta, è forma ferma, la negazione stessa della vita. Una catena tragica, senza soluzione, per il vizio interno, che la condanna. Un'impostazione che, con altro linguaggio e con diversa pressione, ricorda agli albori del Novecento Michelstaedter e la metafora che apre *La persuasione e la rettorica*: quella del peso che, per legge di gravitazione e quindi per sua natura, pende, e per quanti punti più bassi raggiunga, sempre ancora pende e dipende. Sino alla conclusione catastrofica che il peso non può mai esser persuaso. Ma tornando di fretta a Pirandello, Tilgher vi scorge e, in un certo senso, isola il nucleo destinato alla riproduzione. E lo scrittore dapprima è colpito da quell'idea, che gli sembra colga nel segno, e la sente come un attestato di consenso e persino di solidarietà. Fino a che non gli pare invece un'intrusione molesta e una prevaricazione, di cui sbarazzarsi in maniera perentoria, per difendere la propria irriducibile originalità.

Il critico si realizza nel suo autore, ma l'autore non può davvero realizzarsi nel suo interprete perché, semmai, è il consapevole interprete di se stesso e dei propri fantasmi. Tuttavia, il caos della vita tende alla forma dell'arte, ma la forma non può irrigidirsi in una formula e, se la lascia vedere, come un osso sotto la carne, è un limite estetico, non una ricchezza della diagnosi.

Pirandello ha una vocazione che negli anni maturi, per le risonanze suscitate nel circuito sociale, per quello che oggi appare anche il suo contributo alla storia delle idee del Novecento, prende l'impronta di una missione storica. Di qui anche l'impegno notevolissimo nel costituire una propria

Compagnia di un Teatro d'Arte e persino di fondare un Teatro nazionale. La sua attività non conosce periodi di crisi: i suoi lavori riempiono le sale in Italia e all'estero. Il pubblico accorre ad ascoltare gli strani casi di personaggi che si avviluppano in argomentazioni intelligenti e spesso sofisticate, nel chiuso della famiglia e dentro la rete di pregiudizi della società borghese. Una passione fredda, una crudeltà pietosa dilagano, come cerimoniali di una confessione infinita dinanzi alla coscienza collettiva. Lo scrittore strappa la maschera che copre il volto, la sua è un'operazione sistematica di denudamento. Il suo teatro si organizza come una galleria di Maschere Nude. Nessuno forse si è speso come lui in un'inchiesta sulla rappresentazione sociale, sul gioco delle parti, sulla finzione dell'immagine e delle convenzioni, pilastri di una cultura.

Lo specifico teatrale e il confronto internazionale impongono peculiarità di scelte e adozione di continue novità. I casi, pur così diversi tra loro, di Wilde e di D'Annunzio stanno a dimostrare una fascinazione delle masse. Lo scandalo paga e Pirandello è autore senza scandalo. Ma conosce a meraviglia gli strumenti del mezzo di comunicazione, è un gran puparo visitato dal demone. *Diana e la Tuda* e *L'amica delle mogli* contrassegnano un'altra tappa significativa della sua carriera di drammaturgo, mentre si alza la stella di Marta Abba, la prim'attrice che diventa la nuova Musa della sua fase senile.

Pirandello rimane in ricerca, sino alla fine. Si ripercorra il segmento estremo, da *La nuova colonia* a *Lazzaro* a *I giganti della montagna*, dove la fantasia è attratta dal mito, tentata da soluzioni surreali. Ma anche in questo epilogo, grandioso e talora velleitario, è sempre un fare e rifare i conti con se stesso. *La nuova colonia* si riappropria di una favola attribuita tanto tempo prima alla scrittrice Silvia Roncella nel romanzo *Suo marito*. Mentre l'incompiuto *I giganti della montagna* propone la conclusione di un rifugio tra le cime,

quando il teatro ormai comincia a soffrire la concorrenza storica del cinema. Qui il protagonista, il mago Cotrone, ricollegandosi idealmente alle scoperte di Mattia Pascal, liquida per sempre l'opprimente realtà, dichiara di credere agli Spiriti, e anzi di crearli, con la divina prerogativa di un bambino che gioca, pur da vecchio, alienato da tutto, «fino agli eccessi della demenza».

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

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

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)