

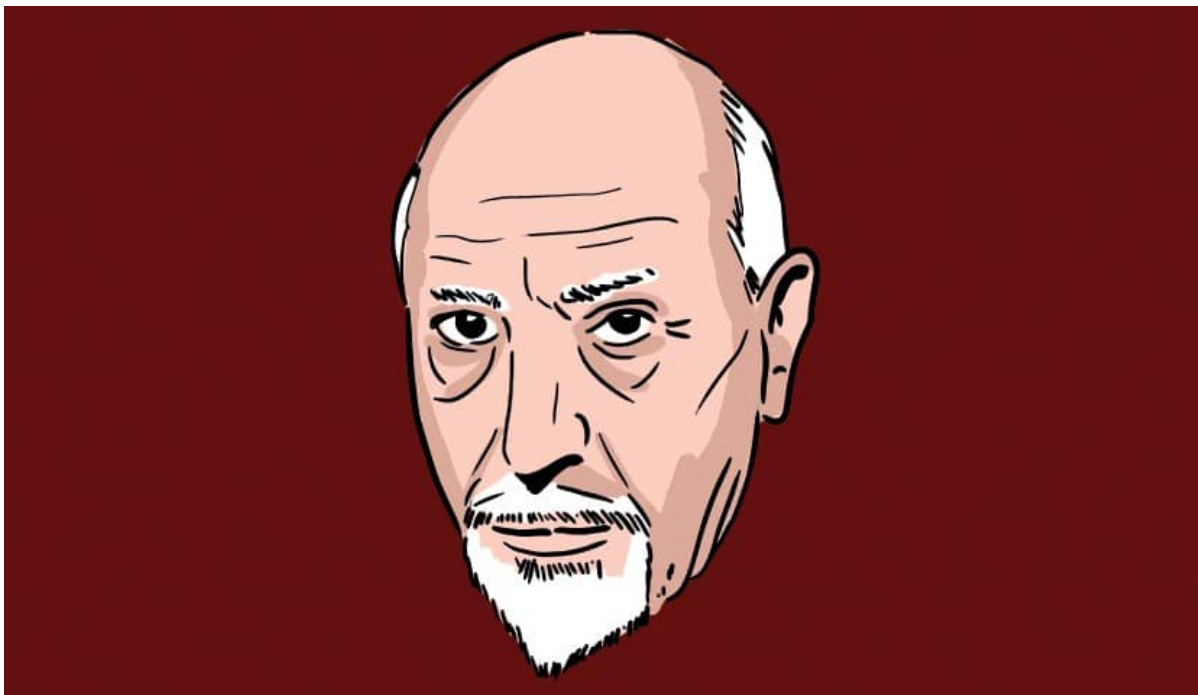
La Poetica di Pirandello – Introduzione generale

scritto da Pirandelloweb.com

di Giuseppe Bonghi

Pirandello prende coscienza, fin dai primi anni della sua produzione letteraria, che il fatto non poteva essere rigidamente costituito, ma doveva essere indagato e analizzato nelle sue cause e proposto soprattutto nelle sue conseguenze, perché sono queste che pesano come un macigno sull'esistenza degli uomini e quindi dei personaggi.

[Indice Tematiche](#)



da [Biblioteca dei Classici Italiani](#)

INDICE

- [1. IL FATTO , dal Verismo al Decadentismo](#)
- [2. Concetto di Uморismo](#)
- [3. Normalità – Anormalità](#)
- [4. Realtà – Non Realtà](#)

5. Il concetto di Realtà dal Verismo al Decadentismo

6. Il personaggio pirandelliano

7. Rapporti tra personaggi

8. I personaggi e la forma

9. Forma uguale maschera

10. La Forma e l'Accidente

11. Follia e Alienazione

12. Livello linguistico

13. L'arte umoristica

1. IL FATTO, dal Verismo al Decadentismo

Al centro, sia della concezione realistico-verista che di quella del Decadentismo, e quindi dell'umorismo pirandelliano, troviamo il **fatto**, ciò che è accaduto secondo la volontà o indipendentemente dalla volontà dei protagonisti.

All'interno del verismo il **fatto** viene rappresentato come l'accadimento in atto, anello di una catena interminabile di cause-effetti, nella quale ogni **fatto** è conseguenza di quello precedente e causa di quello seguente. Non se ne indagano le cause e non se ne cercano le conseguenze perché cause e conseguenze sono naturali e indipendenti dalla volontà dell'individuo, che deve subirle senza ribellarsi, se non vuole cadere in una condizione sociale peggiore della precedente. In Verga sono i **fatti** e la **condizione sociale** che determinano le caratteristiche del personaggio, imponendogli un certo modo di agire, spesso disumano e lontano da un qualche fondamento di ragionevolezza: sul piano del **fatto** ricchi e poveri sono sottomessi allo stesso destino, in quanto già alla nascita la loro condizione è segnata da limiti precisi ed invalicabili, contro i quali è inutile ribellarsi, limiti che ne determinano lo stato di **vinti**.

Pirandello prende coscienza, fin dai primi anni della sua produzione letteraria, che il **fatto** non poteva essere rigidamente costituito, ma doveva essere indagato e analizzato nelle sue cause e proposto soprattutto nelle sue conseguenze,

perché sono queste che pesano come un macigno sull'esistenza degli uomini e quindi dei **personaggi**.

Nei primi anni della produzione pirandelliana, è il fatto in sé ad avere peso, come nel verismo, non le sue conseguenze, che vengono vissute direttamente e mai subite passivamente, come accade ai personaggi di Verga. Contro di esse, ad esempio, Marta, il personaggio principale de *L'esclusa*, si prova a lottare e a vincere in qualche modo, prima con le sue sole forze (vincendo il concorso per maestra presso il Collegio che lei stessa aveva frequentato da piccola, poi con l'aiuto di Gregorio Alvignani e infine rappacificandosi col marito, che non riesce più a sopportare la separazione, prendendosi l'impegno di affermare e dimostrare davanti ai compaesani che **quel fatto** non è mai avvenuto: perché il ritorno di Marta al paese possa avvenire, il **fatto** deve essere cancellato, non deve esistere più, come se non fosse mai avvenuto: solo in questo modo se ne possono cancellare le conseguenze che hanno mutato l'esistenza della protagonista.

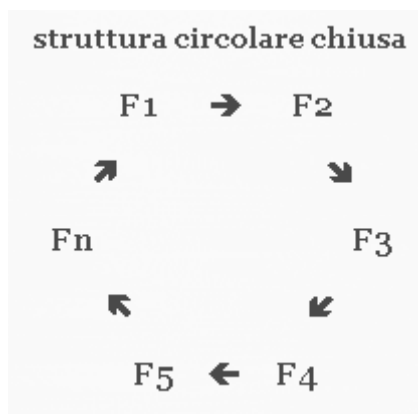
Vediamo come descrive Pirandello il peso che ha su Marta ciò che è avvenuto:

Sempre quel nodo, sempre, irritante, opprimente, alla gola. Vedeva addensarsi, concretarsi intorno a lei una sorte iniqua, ch'era ombra prima, vana ombra, nebbia che con un soffio si sarebbe potuta disperdere: diventava macigno e la schiacciava, schiacciava la casa, tutto; e lei non poteva più far nulla contro di essa. Il fatto. C'era un fatto. qualcosa ch'ella non poteva più rimuovere; enorme per tutti, per lei stessa enorme, che pur lo sentiva nella propria coscienza inconsistente, ombra, nebbia, divenuta macigno; e il padre che avrebbe potuto scrollarlo con fiero disprezzo, se n'era invece lasciato schiacciare per il primo. Era forse un'altra, lei, dopo quel fatto? Era la stessa, si sentiva la stessa; tanto che non le pareva vero, spesso, che la sciagura fosse avvenuta.

Il **fatto** con le sue conseguenze schiaccia come un macigno i personaggi, anche quando questo è inconsistente, e li costringe a vivere in un determinato modo, a prendere decisioni accettate dalla massa (e in una società` maschilista è sempre l'uomo che decide, anche per le donne): Marta viene scacciata di casa, dopo essere stata scoperta mentre leggeva una lettera inviatale da Gregorio Alvignani ed è costretta a ritornare presso il padre, la sua famiglia viene infangata inesorabilmente ed emarginata dalla "società` civile", della quale non potrà` più far parte fino a quando lo stesso fatto non verrà` cancellato in modo credibile e verosimile per la massa da colui che aveva preso la prima grave decisione, dal marito Rocco Pentàgora.

Pirandello prende coscienza fin dai primi anni della sua produzione letteraria che il fatto non poteva essere rigidamente costituito, ma doveva essere analizzato nelle sue cause e proposto soprattutto nelle sue conseguenze.

schema 1



schema 2

struttura a catena aperta

F1 → F2 → F3 → F4 → F5 → Fn →

Nella **struttura circolare chiusa** il Fatto n.1 è causa di F2 che è causa a sua volta di F3 e conseguenza di F2, ecc.;

F_n, infine, è conseguenza di F₅ e causa di F₁, chiudendo così la circolarità della struttura. Con **F**(fatto), in particolare, intendiamo sia il fatto in sé e il personaggio che lo ha vissuto, che la condizione sociale generale nella quale è stato generato e ha a sua volta generato conseguenze.

2. Concetto di Uморismo

Per analizzare l'opera pirandelliana è innanzitutto importante capire il concetto di **umorismo**, perché questo diventa lo strumento con cui rappresentare, nella narrativa o sulla scena teatrale vicende e personaggi. Per una maggiore chiarezza, serviamoci delle stesse parole che Pirandello usa nel *Saggio sull'umorismo* del 1908:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca (composizione di olii vari, ndr.), e poi tutta goffamente imbellettata e parata di abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa *impressione comica*. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la *riflessione*, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo *avvertimento*, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.

L'umorismo è, quindi, un processo di rappresentazione

della realtà, delle vicende e dei personaggi; durante la concezione e l'esecuzione dell'opera la riflessione non è un elemento secondario, ma assume un ruolo di notevole importanza, perché è solo attraverso di essa che possiamo capire la vicenda che si svolge sotto i nostri occhi. La riflessione è "come un demonietto che smonta il congegno delle immagini, del fantoccio messo su dal sentimento; lo smonta per vedere come è fatto; scarica la molla, e tutto il congegno ne stride convulso", come stridono i personaggi sotto l'occhio acuto dello scrittore; ed è sempre attraverso la riflessione che i vari elementi della struttura dell'opera vengono coordinati, accostati e composti, sfuggendo al caos delle sensazioni e dei sentimenti.

La *riflessione*, secondo Pirandello, non si nasconde mai, né potrebbe essere mascherata o eliminata del tutto dalla volontà o dalla coscienza di un personaggio, come potrebbe succedere con un sentimento; non è come lo specchio, davanti al quale l'uomo si rimira, ma si pone davanti a ciascuno come un giudice, analizzando vicende e personaggi, con obiettività e imparzialità, scomponendo l'immagine di tutte le cose, le vicende e i personaggi stessi nelle loro componenti: da questa scomposizione nasce quello che Pirandello chiama avvertimento del contrario.

Il compito dello scrittore umorista è quello di smascherare tutte le vanità che possono albergare nell'animo umano, la velleità d'aver scoperto i fondamenti della vita e il dramma del rendersi conto che quei fondamenti restano sconosciuti; anzi, ognuno se ne crea seguendo non la via della riflessione, ma quella del sentimento che viene provato da ciascuno a suo modo, lontano da qualsiasi realtà e da qualsiasi coscienza del vivere.

Con l'umorismo nasce una nuova visione della vita, senza che si crei un particolare contrasto tra l'ideale e la realtà, proprio per la particolare attività della riflessione, che "genera il sentimento del contrario, il non saper più da qual

parte tenere, la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza”.

Il sentimento del contrario distingue lo scrittore umorista dal comico, dall'ironico, dal satirico, perché assume un atteggiamento diverso di fronte alla realtà:

- – nel *comico* manca la riflessione, per cui il riso, provocato dall'avvertimento del contrario, è genuino, ma sarebbe amaro in presenza della riflessione, perché questa toglierebbe il divertimento e porterebbe alla coscienza del dramma della condizione umana;

- – nell'*ironico* la contraddizione tra momento comico e momento drammatico è soltanto verbale: se fosse effettiva non ci sarebbe più ironia e la 'battuta' perderebbe la sua naturalezza, che è quella di dire l'opposto di quel che si pensa e che si vuol far capire, ma facendo intuire comunque la verità;

- – nel *satirico* con la riflessione “cesserebbe lo sdegno o, comunque, l'avversione della realtà che è ragione di ogni satira”; la satira, infatti, mette in evidenza i difetti degli uomini, cogliendone gli aspetti più negativi e turpi, con l'intento di riportare gli uomini sulla retta via.

Con l'**umorismo**, e quindi con la riflessione, si entra più profondamente nella realtà:

Non che all'umorista però piaccia la realtà! Basterebbe questo soltanto, che per poco gli piacesse, perché, esercitandosi la riflessione su questo piacere, glielo guastasse.

Questa riflessione si insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione.

... Tutti i fenomeni, o sono illusorii, o la ragione

di essi ci sfugge, inesplicabile. Manca affatto alla nostra conoscenza del mondo e di noi stessi quel valore obiettivo che comunemente presumiamo di attribuirle. È una costruzione illusoria continua.

In questa nuova visione della realtà si verifica lo scontro tra l'illusione, che costruisce a suo modo, e la riflessione, che scompone una ad una quelle costruzioni; ma gli effetti sono diversi nei differenti approcci con la realtà:

Ora la riflessione, sì, può scoprire tanto al comico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegherà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà.

Ciascuno vive la propria vicenda in una condizione di distacco dagli altri personaggi, come in un proprio mondo, tutti sottomessi alle medesime regole, ma ciascuno coi propri sentimenti e con la propria visione della vita, coi propri concetti di vero e di falso, di reale e di normale, di bello e di brutto, di giusto e di ingiusto: ciascuno con le proprie speranze e le proprie illusioni, e l'illusione più alta e profonda è che la propria realtà sia quella vera e la sola vera.

Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentare la faccia del vivo. Un brutto naso? Che peso doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... Maschere, maschere... un soffio e passano, per dar posto ad altri... Ciascuno si racconcia la maschera come può. La maschera esteriore, perché dentro poi c'è l'altra, che spesso non si accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna, vero il sasso, vero un filo d'erba; ma

l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo di quella tal cosa che egli in buona fede si figura di essere: bello, buono, grazioso, generoso, infelice, ecc. E questo fa tanto ridere a pensarci.

Per Pirandello le cause, nella vita, non sono mai così logiche come lo possono essere nell'opera narrativa o teatrale, in cui tutto è, in fondo, congegnato, combinato, ordinato ai fini che lo scrittore si è proposto, anche se sembra in alcuni casi che il procedimento sia libero e casuale. Perciò nell'**umorismo** non possiamo parlare di coerenza, perché in ogni personaggio ci sono tante anime in lotta fra loro, che cercano di afferrare la realtà: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale, e i nostri atti prendono una **forma**, i personaggi assumono una **maschera**, la nostra coscienza si atteggia a seconda che domini questa o quella, a seconda del momento; per questo ciascuno di noi ritiene valida una determinata interpretazione della realtà o dei nostri atti e mai può essere totalmente d'accordo con l'interpretazione degli altri, in quanto la realtà e il nostro essere interiore non si manifestano mai del tutto interi, ma ora in un modo ora in un altro, "come volgono i casi della vita". Pirandello guarda dentro la vicenda e i personaggi, ed agisce come il bambino che rompe il giocattolo per vedere come è fatto dentro. Nell'**umorismo**, quindi, distingue un aspetto comico che deriva dall'avvertimento del contrario e un aspetto umoristico o drammatico che deriva dal sentimento del contrario; il primo è esterno all'uomo e facilmente visibile, per cui ciascuno è capace di coglierlo; il secondo è invece interno all'uomo, ma non può essere colto se non attraverso la riflessione: riassumiamo tutto nello schema 3, o schema dell'**umorismo**:

schema 3



(L'avvertimento del contrario è generato dalla riflessione che scaturisce dall'aspetto comico insito nei fatti, come il sentimento del contrario è generato dalla riflessione che scaturisce dall'aspetto drammatico)

È da sottolineare, infine, che mentre tutti possono percepire l'aspetto comico in quanto ognuno può avvertire che una cosa avvenga o che un personaggio si comporti in modo contrario a ciò che tutti ritengono normale, il drammatico-umoristico viene capito e sentito solo da coloro che usano la **riflessione**, e comunque non dalla massa in quanto questa segue regole generali accettate supinamente e non i singoli individuali bisogni; per Pirandello ciascuno ha un proprio modo di attualizzare la **riflessione**, perché i bisogni personali sono assolutamente individuali.

Per questo motivo, la situazione di Belluca nella novella Il treno ha fischiato è comica per la massa che ride delle stramberie del personaggio, che riscopre la vita dopo anni in cui è vissuto come un vecchio somaro, ubbidiente e sottomesso, preso in giro da tutti, e drammatica per Pirandello che vede nella reazione di Belluca e nelle sue 'stramberie' l'improvvisa ribellione alla **forma** che uccide la vita, alla **maschera** imposta dagli altri e dal destino, e infine alla **alienazione** nella quale lo costringono le norme e le forme

della società, per cui il nuovo modo di essere di Belluca non può che apparire naturalissimo.

3. Normalità – Anormalità

Da quanto abbiamo detto a proposito dell'**umorismo**, appare chiaro che, attraverso la **riflessione**, giungiamo a cogliere l'aspetto normale o anormale della vita e degli atteggiamenti dei personaggi.

Generalmente, intendiamo per **normalità**, *secondo la massa*, tutto ciò che viene fatto e pensato in basi a leggi, norme e consuetudini che l'uomo ha creato per regolare la propria vita e soprattutto per perpetuare un determinato stato di cose, una determinata condizione sociale, economica, spirituale, materiale, ecc. È, quindi, **anormale**, *sempre secondo la massa*, tutto ciò che non segue le regole prescritte.

Secondo Pirandello, è **normale** non ciò che risponde alle norme, ma ciò che da ciascuno viene fatto seguendo i propri intimi bisogni, e sono questi bisogni che portano l'uomo sulla via del progresso. Il personaggio tende a ribellarsi quando si rende conto che l'osservanza delle norme gli impedisce di vivere una vita decorosa e di migliorare la propria condizione. L'anormalità per Pirandello, è il seguire ciecamente le norme anche quando queste impediscono all'uomo di *vivere*, permettendogli solo di *esistere*.

In generale il personaggio conduce una vita **anormale** quando risulta totalmente asservito alle regole, senza che nemmeno per un istante l'anima possa soddisfare almeno il suo bisogno fondamentale: quello di *vivere* senza essere sottomesso passivamente alle regole fino a perdere ogni dignità, fino a diventare un "vecchio somaro" che gira la stanga della nòria d'un vecchio mulino con tanto di paraocchi, senza sentire che un po' più in là c'è la vita. La reazione, scatenata da un **accidente** qualsiasi, come il fischio del treno, lo strappo di un filo d'erba, una frase ingenuamente pronunciata,

l'inciampare contro un sassolino per strada, serve a portare l'individuo in una dimensione più umana, perché libera da condizionamenti esterni.

Il personaggio, come Enrico IV o Ciampa, Belluca o Chiàrchiaro, nella sua ribellione contro le regole rifiuta la *realtà* imposta dalle norme, perché in essa ogni possibilità di vita si cristallizza nella **forma**, come vedremo più avanti.

La ribellione si realizza in due modi:

1) – o circostritta al personaggio senza coinvolgimento diretto di altre persone se non in modo occasionale, come il caso di Belluca ne *Il treno ha fischiato*, nel quale la reazione contro il capufficio rappresenta la reazione contro la situazione generale negativa;

2) – o coinvolgendo direttamente la massa, come nella novella *La patente*, nella quale Chiàrchiaro, ritenuto da tutti uno jettatore, perde il lavoro e la possibilità di vivere una vita decorosamente accettabile, spingendo la propria ribellione fino a sfruttare la stessa superstizione popolare che lo ha costretto all'isolamento.

Per capire l'opera pirandelliana, e il fondamento stesso della vita sociale della prima metà del Novecento, bisogna, quindi, ribaltare il concetto di **normalità-anormalità**, nel quale la **normalità pirandelliana** non è solo il banale rifiuto della norma, ma il suo superamento, che ha come obiettivo i grandi valori umani, che sono i veri bisogni da soddisfare.

4. Realtà – Non Realtà

Anche in questo caso abbiamo due distinte dimensioni, perché ciascuno vede la realtà secondo le proprie idee e i propri sentimenti, in un modo diverso da quello degli altri: a fronte della realtà esterna che si presenta una e immutabile, abbiamo le centomila realtà interne di ciascun personaggio,

per cui la vera realtà è nessuna. I due aspetti sono:

1) la dimensione della **realtà oggettuale**, che è esterna agli individui e che apparentemente è uguale e valida per tutti, perché presenta per ognuno le stesse caratteristiche fisiche ed è la **non-realtà** inafferrabile e non riconoscibile: ciò che resta nell'anima dell'individuo è la sua disintegrazione in tante piccole parti quante sono le possibilità concrete dell'individuo di vederla;

2) la dimensione della **realtà soggettuale**, che è la particolare visione che ne ha il personaggio, dipendente dalle condizioni sia individuali che sociali, ed abbiamo tante dimensioni quanti sono gli individui e quanti sono i momenti della vita dell'individuo.

Della realtà oggettuale esterna, così fissa ed immutabile, noi non cogliamo che quegli aspetti che sono maggiormente confacenti a una delle nostre anime (vedi il concetto di umorismo), al particolare momento che stiamo vivendo, in base al quale riceviamo dalla realtà certe impressioni, certe sensazioni che sono assolutamente individuali e non possono essere provate da tutti gli altri individui.

Per i personaggi pirandelliani non esiste, quindi, una **realtà oggettuale**, ma una **realtà soggettuale**, che, a contatto con la realtà degli altri, si disintegra e si disumanizza, come avviene per Moscarda, il protagonista del romanzo Uno nessuno centomila, che scopre all'improvviso di non essere più quello che credeva dal momento in cui la moglie Dida gli dice che ha il naso che pende verso destra: un banale accidente che lo porterà a capire che gli altri lo vedono in un modo diverso da come lui si era sempre visto. Avremo, quindi:

a) come la realtà è vista dal personaggio;

b) come la realtà esterna si impone al personaggio;

c) come il personaggio crede che gli altri vedano la realtà.

Questa triplice concezione della realtà porta Pirandello al di là della concezione umoristica, nella quale la riflessione tende a far scoprire il contrasto fra l'illusione comica del personaggio che si crea una realtà sua che crede uguale per tutti e l'esistenza di un dramma esistenziale nel quale ogni personaggio si rende conto che le realtà sono → CENTOMILA e tutte ugualmente lontane dalla propria coscienza, e perciò inconoscibili.

5. Il concetto di Realtà dal Verismo al Decadentismo

Il dramma rappresentato da Pirandello rimane sempre quello della realtà: erede di Capuana e Verga, egli parte dalle ragioni profonde del verismo e del naturalismo, nelle quali gli scrittori credevano di aver trovato una dimensione oggettiva assoluta del personaggio valida per tutti e indiscutibile.

Anche i personaggi pirandelliani sono tratti dalla quotidianità esistenziale e in una forma o nell'altra si realizzano come esseri viventi, o esistenti, ma essi non sono soltanto persone: sono personaggi che esprimono una profonda conflittualità morale e spirituale, oltre che sociale, nella quale scompaiono tutte le certezze che hanno caratterizzato i veristi e nella quale si dibattono lottando per cercare una soluzione a loro modo definitiva. Nel conflitto tra l'essere secondo i propri bisogni e l'esistere secondo la forma che viene data al personaggio dagli altri, il fenomeno della **realtà oggettiva** e concreta resta una chimera irraggiungibile e sfugge ad ogni presa: questo conflitto e la impossibilità di raggiungere la realtà è il fondamento del dramma dei personaggi nell'opera pirandelliana e dell'uomo del Novecento.

Per Pirandello la condizione umana è tutta contratta in un'atroce alternativa:

" – o si è trascinati dagli avvenimenti dell'esistenza, inafferrabile, precipitosa, sorprendente e mutevole, che con moto perpetuo mira a disfare le forme dell'essere e a cancellare dai volti perfino l'impressione lasciata talvolta dal dolore,

" – o si rimane bloccati nel circolo chiuso della propria coscienza, che vincola ciascuno ad un istante del tempo infinito, ad una passione, ad un evento fra i tanti possibili, confinandolo in una solitudine dalla quale è impossibile uscire.

Tutta l'esistenza si fonda sul dilemma:

o la realtà ti disperde e disintegra, o ti vincola e ti incatena fino a soffocarti.

Ciascun personaggio può conoscere soltanto quella particella di realtà alla quale riesce a dare una forma, per cui ognuno potrà riconoscersi nella **forma** che si dà e mai nella **forma** che gli viene data:

La realtà che io ho per voi è nella forma che voi mi date; ma è realtà per voi e non per me; la realtà che voi avete per me è nella forma che io vi do, ma è realtà per me e non per voi; e per me stesso io non ho altra realtà se non quella forma che riesco a darmi. E come? ma costruendomi, appunto.

6. Il personaggio pirandelliano

Occorre innanzitutto fare una distinzione fra **persona** e **personaggio**.

a) – La persona è l'individuo libero, non ancora sottoposto alle norme di qualsiasi provenienza esse siano;

vede la realtà in maniera oggettiva e fonda la propria vita sulla convinzione, o perlomeno sull'opinione, che la realtà stessa venga vista e sentita allo stesso modo anche dagli altri. La **persona**, libera ed informe, può assumere una **forma**, costretta dall'esterno o spinta da un impellente bisogno interno. Una caduta da cavallo provocata da un rivale (costrizione esterna) fa assumere a una persona, senza nome nella realtà, la figura di Enrico IV, ch'essa stava accidentalmente rappresentando durante una festa carnevalesca in costume medievale; una volta guarita, rendendosi conto della realtà e del comportamento di coloro che aveva ritenuto amici e che avevano agito e tramato contro di lui, assume definitivamente e volontariamente la figura di Enrico IV (bisogno interno), non tanto per sfuggire alle norme e alla comune giustizia (dopo aver smascherato e ucciso Belcredi, suo rivale in amore ma anche amico di gioventù e di bagordi), quanto per vivere un'esistenza finalmente in linea con i bisogni del suo spirito, dopo il riconoscimento del fallimento e del tramonto stesso della sua esistenza.

b) – Il **personaggio**, invece, nella vita come nella fantasia creatrice dello scrittore, è l'individuo fissato in una forma, che compie sempre gli stessi gesti per l'eternità o finché non entra in un'altra **forma**. Il **personaggio**, sottoposto a norme fisse ed inderogabili, porta una tragica **maschera**, recita sempre le stesse battute, portando un mondo di sentimenti che gli altri non avranno mai la forza di penetrare e di rivelare: sono i **personaggi** vivi della fantasia creatrice. Sulla creazione del **personaggio**, così dice il dott. Fileno al Pirandello nella novella *La tragedia di un personaggio*:

Nessuno può sapere meglio di lei che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per

proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé di quest'attività che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più. E per vivere eterna non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! eppure vivono eterni, perché – nati vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità.

Dal discorso di Fileno possiamo capire due cose:

1) – la vera **forma** dell'esistenza è quella del personaggio, anche se nell'opera pirandelliana abbiamo un fluire continuo dalla persona al personaggio e viceversa. Tipico esempio è il dramma *Sei personaggi in cerca d'autore*, nel quale troviamo la netta distinzione tra i sei personaggi e gli attori, persone che non sono ancora entrate nella parte, che nulla rappresentano e che, soprattutto, non hanno alcuna forma. In generale possiamo affermare, anche se un po' schematicamente, che nell'opera pirandelliana a una prima parte in cui vediamo agire individui che sono ancora persone, corrisponde una seconda parte, in cui le persone assumono tutte le caratteristiche dei personaggi;

2) – La fantasia creatrice dello scrittore domina sui personaggi, e non viceversa, come la natura domina sugli esseri umani e crea uomini e cose. Per questo molti critici hanno parlato di una ostilità di Pirandello nei confronti dei suoi personaggi, come se questi gli scatenassero dentro un senso di ripugnanza, perché visti nelle loro miserie e debolezze.

Il contrasto fra Pirandello e i suoi personaggi nasce dalla volontà dello scrittore di mettere a nudo l'anima dei personaggi, di scomporne l'apparente impassibilità e indifferenza di fronte ai casi della vita e di capirne l'intima composizione per metterne in mostra la loro vera **forma** che si concretizzerà una volta per tutte. Ed è contro questo atteggiamento dell'artista che i personaggi tendono a ribellarsi, a mostrarsi insofferenti, per impedire la spietata analisi che inevitabilmente ne metterà a nudo miserie e grandezze, ma anche per essere descritti così come essi si sentono e sono veramente dentro.

L'uomo non ha della vita un'idea, una nozione assoluta, bensì un sentimento mutabile e vario, secondo i tempi, i casi la fortuna. Ora la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo. E aggrava un male già grave per se stesso. Perché la prima radice del nostro male è appunto in questo sentimento che noi abbiamo della vita.

7. Rapporti tra personaggi

La ribellione si realizza in due modi: il personaggio non ha nessun'ancora di salvezza, nessuno scoglio cui aggrapparsi per mutare la propria **maschera** o per andare oltre i limiti imposti dalla *fantasia creatrice* dello scrittore: non ha nessuna possibilità di instaurare rapporti umani con gli altri personaggi, perché ciascuno è obbligato a recitare la sua parte indefinitamente e indipendentemente da quella rappresentata dagli altri: deve *accontentarsi*, rassegnarsi a recitare la propria parte e capire che solo nella rappresentazione della propria parte può diventare personaggio vivo.

Proprio sul piano di questo rapporto si verifica la disintegrazione fisica e spirituale dei personaggi che

possiamo riassumere in tre punti essenziali che sono la **teoria della triplicità esistenziale**:

- 1) – come il personaggio vede se stesso;
- 2) – come il personaggio è visto dagli altri;
- 3) – come il personaggio crede di essere visto dagli altri.

Le conseguenze della triplicità sono tre:

- 1) – il personaggio è **uno** quando viene messa in evidenza la realtà-forma che lui si dà;
- 2) – è **centomila** quando viene messa in evidenza la realtà-forma che gli altri gli danno;
- 3) – è **nessuno** quando si accorge che ciò che lui pensa e ciò che gli altri pensano non è la stessa cosa, quando la propria realtà-forma non è valida sia per sé che per gli altri, ma assume una dimensione per sé e un'altra per ciascuno degli altri .

La triplicità è un elemento tecnico che serve al Pirandello per esaminare come i personaggi sono fatti veramente dentro e capire come essi si vedono **UNO-CENTOMILA-NESSUNO** sono le tre dimensioni dell'essere e della realtà del personaggio, nelle quali possiamo trovare l'origine dell'alienazione e della forma:

“ – abbiamo l'**alienazione** quando la dimensione UNO lascia il posto alla dimensione NESSUNO, e il personaggio si rende conto di dover vivere non per come si crede di essere ma per come gli altri credono che lui sia;

“ – **abbiamo la forma** quando la dimensione UNO si concretizza in una delle CENTOMILA dimensioni che gli altri danno al personaggio.

La conseguenza della disintegrazione del personaggio nelle tre dimensioni è la profonda coscienza nel personaggio sia di non poter conoscere se stesso e gli altri, sia di non poter superare la condizione di solitudine, determinata dall'evidente impossibilità di comunicazione, in quanto ognuno possiede non solo

UNA ma **CENTOMILA** dimensioni, non solo **UNA** ma **CENTOMILA** forme, nelle quali realizzare *il gioco delle parti*.

La molteplicità delle condizioni esistenziali si presenta al personaggio come una drammatica scoperta, nella quale tutto diventa inutile, perché il personaggio non è più **UNO**, ma tanti quanti sono quelli che lo vedono, addirittura tanti quanti sono gli stati d'animo di coloro che lo vedono, lo conoscono o credono di conoscerlo; ed è anche **NESSUNO**, perché nessuna di quelle forme che gli altri gli danno corrisponde a quella che lui si dà o che ritiene di avere. E il dramma nel personaggio diventa ancor più profondo quando si rende conto che ciascuna di quelle forme è come un'ombra estranea, e si rende conto che come le ombre provengono dal corpo ma non sono il corpo, così le forme ci fanno vedere il personaggio ma non sono il personaggio stesso.

8. I personaggi e la forma

La **forma** è la *maschera*, l'aspetto esteriore che l'individuo-persona assume all'interno dell'organizzazione sociale per propria volontà (come Enrico IV nell'epilogo del dramma) o perché gli altri così lo vedono e lo giudicano: è nella **forma** che l'individuo-persona diventa personaggio.

La **forma** è determinata dalle convenzioni sociali, dalla ipocrisia, che è alla base dei rapporti umani, regolati più dall'egoistica valutazione di vantaggi e svantaggi o da meschine preoccupazioni per i propri interessi, che da un vero attaccamento ai grandi valori. L'illusione nella quale vivono i personaggi viene scoperta e messa a nudo attraverso una

riflessione che scompone ogni cosa fin nei suoi aspetti più nascosti e che i personaggi stessi non oserebbero confessare.

Più rigida è la **forma-maschera**, più l'uomo si allontana dalla verità, dalla realtà, dalla normalità. Esiste una **forma**, nella tematica pirandelliana, che

- a) – l'individuo-personaggio dà a se stesso;
- b) – gli altri danno all'individuo-personaggio;
- c) – l'individuo-personaggio crede che gli altri gli diano;
- d) – gli altri danno all'individuo-personaggio
- e) – ciascun individuo e ciascun personaggio crede di darsi nei rapporti con gli altri.

È questo il ragionamento di Moscarda in *Uno nessuno centomila*:

In astratto non si è. Bisogna che s'intrappoli l'essere in una forma, e per alcun tempo si finisca in essa, qua o là, così o così. E ogni cosa, finché dura, porta con sé la pena della sua forma, la pena d'essere così, e di non poter più essere altrimenti...

E come le forme gli atti.

Quando un atto è compiuto, è quello; non si cangia più. Quando uno, comunque, abbia agito, anche senza che poi si senta e si ritrovi negli atti compiuti, ciò che ha fatto resta: come una prigionia per lui. Se avete preso moglie, o anche materialmente, se avete rubato e siete stato scoperto; se avete ucciso, come spire e tentacoli vi avvolgono le conseguenze delle vostre azioni; e vi grava sopra, attorno, come un'aria densa, irrespirabile, la responsabilità che per quelle azioni e le conseguenze di esse, non volute o non previste, vi siete assunta.

Quando il **personaggio** scopre di essere calato in una **forma** determinata da un atto accaduto una sola volta e di essere riconosciuto attraverso quell'atto e identificato in esso, come può essere identificato in centomila altri atti diversi ma tutti ugualmente soffocanti, cade in una condizione angosciosa senza fine, perché si rende conto che

“ – la realtà di un momento è destinata a cambiare nel momento successivo,

“ – la realtà è un'illusione perché non si identifica in nessuna delle forme che gli altri gli hanno dato.

“ – la realtà è un'illusione perché non si identifica in nessuna delle forme che gli altri gli hanno dato.

Accanto alle centomila forme, che cambiano in continuazione, a seconda delle circostanze nelle quali agisce, esiste una **forma** che incatena il personaggio per tutta la vita determinandone gli atti: una **forma** che non cambia mai se non quando scompare il personaggio stesso.

È quanto accade, ad esempio, nella novella *La carriola* al personaggio principale, del quale l'autore non ci dice nemmeno il nome, perché potrebbe essere chiunque, caratterizzato soltanto dai suoi titoli onorifici, scientifici e professionali. Un giorno, mentre torna a casa in treno, stanco e un po' annoiato, si appisola e comincia a sentire piano piano che gli è estraneo tutto ciò che fino a quel momento ha vissuto, tutto ciò che ha creato e gli altri hanno creato per lui sulla base delle convenzioni che legano i rapporti sociali.

Scopre all'improvviso di non aver mai vissuto per sé e di non poter riconoscere come sua quella vita; il suo spirito non si ritrova più in colui che tutti ricercano, rispettano, ammirano, “di cui tutti volevan l'opera, il consiglio, l'assistenza, senza mai dargli un momento di requie”. Scopre, insomma, la **forma**, quel modo di vivere che si era trascinato

dietro fino a quel momento senza saperlo, subendolo come una cosa morta.

Perché ogni cosa è una morte.

Pochissimi lo sanno; i più, quasi tutti lottano, s'affaticano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una **forma**; raggiuntala credono d'aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi più da quella **forma** moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d'essere vivi. Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa **forma**, è segno che la nostra vita non è più in essa... Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. *Conoscersi è morire.*

Quando finalmente conosce se stesso, anche in rapporto agli altri e in rapporto alla realtà, il personaggio si sente soffocato e schiacciato dalla **forma**, da questo modo di essere che noi chiamiamo vita e che, invece, rappresenta la morte.

9. Forma uguale maschera

Abbiamo già detto che i concetti di **forma** nelle novelle e nei romanzi e di **maschera** nella produzione teatrale sono equivalenti.

È nella **maschera** che ritroviamo un contrasto più profondo fra *illusione* e *realtà*, fra l'illusione che la propria realtà sia uguale per tutti e la realtà che si vive in una **forma**, dalla quale il **personaggio** non potrà mai salvarsi.

La **maschera** è la rappresentazione più evidente della condanna dell'individuo a recitare sempre la stessa parte, imposta dall'esterno, sulla base di convenzioni che reggono l'esistenza della massa.

Nella società l'unico modo per evitare l'isolamento è il mantenimento della **maschera**: quando un personaggio cerca di rompere **la forma**, o quando ha capito il gioco, inevitabilmente viene allontanato, rifiutato, non può più trovare posto nella massa in quanto si porrebbe come elemento di disturbo in seno a quel vivere apparentemente rispettabile, in quanto sottomesso alle norme, ma fundamentalmente condannabile, in quanto affossatore dei bisogni basilari dell'uomo.

La maschera, comunque non può essere presa come un elemento negativo in modo assoluto, perché come rileva anche C. Alvaro, sotto di essa il personaggio cerca di } riguadagnare il senso vero della personalità umana, e qualcosa che supera la stessa personalità e volontà dell'uomo~ .

La **maschera** è il simbolo, *in negativo* del rifiuto delle false convenzioni sociali, dello sfruttamento dei pochi sulle masse e della schiavitù dell'uomo sottomesso a norme che lo costringono a un'esistenza disumanizzata; *in positivo* del tentativo di un ritorno alla verità, riconquistata dopo averla sezionata nelle sue mille sfaccettature e nelle mille impressioni che da essa ciascuno riceve. Sotto la **maschera** l'uomo si rivolta, come Enrico IV, come tutti i personaggi che, sfuggendo alle norme, vogliono riconquistare un proprio spazio vitale e un valore morale dei sentimenti.

10. La Forma e l'Accidente

Sia nella struttura dell'opera teatrale che in quella narrativa, troviamo spesso un elemento tecnico di grande importanza che tende a rompere la **forma**.

La rottura della **forma**, se da un lato ridona nuova vita al personaggio, dall'altro provoca la perdita di quella rispettabilità di cui aveva goduto fino a quel momento agli occhi della massa che compone il mondo variopinto e indistinto delle **persone** che credono di vivere e invece non sanno che

anch'esse recitano una parte.

Nella novella *Il treno ha fischiato* Pirandello rappresenta con chiarezza entrambi i concetti:

forma

Circoscritto... sì; chi l'aveva definito così? Uno dei suoi compagni d'ufficio. Circoscritto, povero Belluca, entro i limiti angustissimi della sua arida mansione di computista, senz'altra memoria che non fosse di partite aperte, di partite semplici o doppie o di storno, e di defalchi e prelevamenti e impostazioni... casellario ambulante: o piuttosto vecchio somaro, che tirava zitto zitto, sempre d'un passo, sempre per la stessa strada la carretta, con tanto di paraocchi.

Orbene, cento volte questo vecchio somaro era stato frustato, fustigato senza pietà, così per ridere, per il gusto di vedere se si riusciva a farlo imbizzire un po', a fargli almeno, almeno drizzare un po' le orecchie abbattute, se non a dar segno che volesse levare un piede per sparar qualche calcio. Niente! S'era prese le frustate ingiuste e le crudeli punture in santa pace, sempre, senza neppur fiatare, come se gli toccassero, o meglio, come se non le sentisse più, avvezzo com'era da anni e anni alle continue e solenni bastonature della sorte.

Inconcepibile, dunque, veramente, quella ribellione in lui, se non come effetto d'un'improvvisa alienazione mentale.

accidente

Cammin facendo verso l'ospizio ove il poverino era stato ricoverato seguitai a riflettere per conto mio:

– A un che viva come Belluca finora ha vissuto,

cioè con una vita 'impossibile', la cosa più ovvia, l'incidente più comune, un qualunque lievissimo inciampo impreveduto, che so io, d'un ciottolo per via, possono produrre effetti straordinari, di cui nessuno si può dar la spiegazione se non pensa appunto che la vita di quell'uomo è 'impossibile'. Bisogna condurre la spiegazione là, riattaccandola a quelle condizioni di vita impossibili, ed essa apparirà allora semplice e chiara.

Nella poetica pirandelliana **l'accidente** serve a distruggere la **forma**, che fa esistere il personaggio nell'alienazione e a fargli riscoprire l'originaria personalità repressa.

L'accidente è usato soprattutto nella novella a **struttura binaria aperta**, e serve a ristabilire, secondo norme di giustizia derivanti dalla Natura, quell'equilibrio spirituale nell'uomo e nell'organizzazione sociale e statale, che è stata messa in crisi da un'errata valutazione delle qualità umane.

L'elemento dell'**accidente** è rappresentato da qualsiasi cosa: il fischio d'un treno; un sasso urtato per via, che all'improvviso si trasforma in un mondo pieno di vita e di creatività; la frase di una donna (come nel romanzo *Uno nessuno centomila*, la rivelazione del naso che pende verso destra fatta a Moscarda dalla moglie Dida); lo strappo di un filo d'erba nella novella *Canta l'epistola*:

Ora, da circa un mese egli aveva seguito giorno per giorno la breve storia d'un filo d'erba, appunto: d'un filo d'erba tra due grigi macigni tigrati di musco, dietro la chiesetta abbandonata di Santa Maria di Loreto.

Lo aveva seguito, quasi con tenerezza materna, nel crescer lento tra altri più bassi che gli stavano attorno, e lo aveva veduto sorgere dapprima timido, nella

sua tremula esilità, oltre i due macigni ingrommati, quasi avesse paura e insieme curiosità d'ammirar lo spettacolo che si spalancava sotto, della verde, sconfinata pianura; poi, su, su, sempre più alto, ardito, baldanzoso, con un pennacchietto rossigno in cima, come una cresta di galletto.

E ogni giorno, per una o due ore, contemplandolo e vivendone la vita, aveva con esso tentennato a ogni più lieve alito d'aria; trepidando era accorso in qualche giorno di forte vento, o per paura di non arrivare a tempo a proteggerlo da una greggiola di capre...

Ebbene, quel giorno venendo alla solita ora per vivere un'ora con quel suo filo d'erba, quand'era già a pochi passi dalla chiesetta, aveva scorto dietro a questa, seduta su uno di quei due macigni, la signorina Olga Fanelli... La signorina era sorta in piedi, forse seccata di vedersi spiata da lui: s'era guardata un po' attorno: poi, distrattamente, allungando la mano, aveva strappato giusto quel filo d'erba e se l'era messo tra i denti col pennacchietto ciondolante.

Tommasino Unzio s'era sentito strappar l'anima e irresistibilmente le aveva gridato: – Stupida! -.

L'**accidente** serve a portare l'individuo-personaggio alla scoperta dell'originario se stesso e trasforma il personaggio circoscritto nella forma in *persona libera* che la massa non può più comprendere né accogliere, perché questa crea una propria mutevole condizione di vita, mutevole come l'aria, il vento: tutto ciò che non si rapprende o assume forma, libera da ogni aspetto di quell'alienazione che abbrutisce.

11. Follia e Alienazione

Ogni personaggio ha una sua realtà dipendente fondamentalmente da tre fattori:

- 1) – tempo,
- 2) – ambiente geografico,
- 3) – rapporto con gli altri personaggi, coi quali si crea spesso un insanabile contrasto.

La **forma** rappresenta la realtà fissata per sempre, tanto che quando interviene l'**accidente** che libera il personaggio, tutti pensano che la diversità di comportamento sia dovuta all'improvvisa alienazione mentale del personaggio, a una sua forma di follia che scatena in tutti il riso, perché non è comprensibile da parte della massa.

La follia, o alienazione mentale, è la condizione nella quale i fatti commessi sono caratterizzati dalla **a-normalità**, dall'uscire dalle norme che regolano i comportamenti della massa.

Solo la **follia** o la **a-normalità** assoluta, e incomprensibile per la massa, permette al personaggio il contatto vero con la natura, (quel mondo esterno alle vicende umane nel quale si può trovare la pace dello spirito) e la possibilità di scoprire che rifiutando il mondo si può scoprire se stessi. Ma questi contatti sono solo momenti passeggeri, spesso irripetibili perché troppo forte il legame con le norme della società.

Così accade a Belluca, quando si ribella al capufficio in modo tanto furioso, pronunciando parole sconnesse, poetiche e incomprensibili, da essere portato all'ospizio per i matti.

Così accade a Enrico IV, un nobile del primo Novecento fissato per sempre nella rappresentazione del personaggio storico da cui prende il nome, dopo aver battuto la testa per una caduta da cavallo. In Enrico IV troviamo l'exasperazione del conflitto fra apparenza e realtà, fra **normalità** e **a-normalità**, fra il personaggio e la massa, fra l'interiorità e l'esteriorità. Per superare questo conflitto il personaggio

tende sempre più a chiudersi in se stesso, per cui la anormalità diventa sistema di vita.

Enrico IV è il personaggio più disperato e tragico di Pirandello, e racchiude i temi di una poetica e di una visione della vita che porta all'isolamento e alla disgregazione, alla rottura drammatica e totale non solo con la storia contemporanea e con la cronaca quotidiana, ma anche con la realtà del passato e con l'illusione del futuro. È il **personaggio-maschera** che personifica la scoperta del grigiore e dell'invecchiamento delle cose e dell'uomo, insieme alla coscienza dell'irrecuperabilità del tempo passato, che non può più ritornare neppure nello spazio riservato alla fantasia, perché la vigile e riflessiva ragione avverte che le cose mutano e non ritornano mai ad essere le stesse di una volta.

La guarigione di Enrico IV dalla pazzia, improvvisa e fisicamente inspiegabile, proietta il personaggio nelle vicende quotidiane, ma lo rende anche consapevole di non poter più recuperare i 12 anni vissuti 'fuori di mente', per cui non gli resta che fingersi ancora pazzo dopo aver constatato che nulla era rimasto ormai della sua gioventù, del suo amore, e che molti lo avevano tradito.

È in questa consapevolezza che la **persona** diventa **personaggio** e prende definitivamente le sembianze di Enrico IV, assumendo una forma immutabile agli occhi di tutti, ma non di se stesso, rifugiandosi nel già vissuto, dove ogni effetto è determinato da una sua causa, obbediente ad una perfetta logica, nella quale ogni avvenimento si svolge "preciso e coerente" in ogni suo particolare, proprio perché, essendo già vissuto, non può più mutare.

Ogni uomo nasce dotato di una personalità che la Natura gli ha dato:

" – è *normale* quando questa personalità si sviluppa secondo le norme della Natura stessa;

“ – è *a-normale*, invece, quando, attraverso le norme sociali, l'uomo non sviluppa più la sua originaria personalità, ma ne acquista un'altra, secondo le norme che la società si è imposta per sopravvivere.

L'**alienazione**, quindi, è composta da una personalità espressa non secondo natura, ma secondo le regole della società, e può essere identificata con la **maschera-forma**, l'esistenza nelle centomila forme che si creano nel corso dell'esistenza; l'**accidente**, distruggendo la **maschera-forma**, distrugge l'**alienazione**, riportando il personaggio alla sua condizione originaria, ma impedisce alla massa di capire il personaggio e le fa pensare che questi è uscito di senno.

D'altra parte, proprio nell'**alienazione**, come nel caso di Belluca, e in quello più tragico di Enrico IV, il personaggio riesce a risolvere la condizione esistenziale, mentre la **riflessione** serve per mettere a nudo le contraddizioni del mondo nel quale si trova a vivere, a mettere in risalto quel senso di solitudine che un mondo fatto di finzioni, e ormai anche di macchine, porta con sé.

Alienazione, quindi, non tanto come elemento negativo, ma come elemento fondamentale della condizione umana, nella quale, appunto stemperare la propria angoscia e il proprio dramma. Per questo, Pirandello cerca nella propria opera il continuo contatto con i lettori, e approda al teatro come definitiva ricerca del dialogo con gli spettatori, un dialogo senz'altro più immediato e caldo di quello che si può realizzare con i lettori, coi quali il contatto è più artificioso ed incontrollabile, anche perché mentre il lettore si può rifiutare di continuare a leggere, chiudendo il libro, lo spettatore è costretto a restare seduto sulla propria poltrona fino alla fine della rappresentazione, se non altro per educazione verso gli altri spettatori.

Ma proprio in questo contatto, l'autore scopre l'ennesima e più grande delusione, perché l'atto della parola diventa

solo una forma di confessione e di espiazione dei propri errori. I drammi si compiono parlando, ma l'intima essenza di ciascuno rimane sepolta nella coscienza e nella consapevolezza di una incomunicabilità di natura esistenziale per la quale egli non sa né può trovare una soluzione che dia alla sua arte il carattere di compiutezza e di definitiva riabilitazione dell'uomo, al di là di un profondo senso di condanna.

Alienazione, quindi, come soluzione estrema e **follia** come estremo rifugio, per potersi salvare dal dramma dell'esistenza.

12. Livello linguistico

Pirandello distingue:

- “ – uno **stile di cose**,
- “ – uno – uno **stile di parole**.

Importante è lo **stile di cose** col quale si dà la preminenza ai fatti e ai personaggi da rappresentare: le parole di per sé sono vuote, sono come abiti appesi nel guardaroba che non hanno sostanza né importanza, se non quando noi li abbiamo indossati. Sono fantasmi senza concretezza né realtà, che acquistano un significato solo quando siamo noi a darglielo.

Così scrive in *Uno nessuno centomila*:

Io posso credere a tutto ciò che voi mi dite. Ci credo. Vi offro una sedia: sedete; e vediamo di metterci d'accordo.

Dopo una buona oretta di conversazione, ci siamo intesi perfettamente.

Domani mi venite con le mani in faccia, gridando:

– Ma come? Che avete inteso? Non mi avevate detto

così e così?

Così e così, perfettamente. Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai, né io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio.

Abbiamo creduto di intenderci; non ci siamo intesi affatto.

L'impossibilità di trovare una parola che abbia per tutti il medesimo significato insieme a una realtà che sia valida e uguale per tutti, senza possibilità di incomprensioni presenti o future con il sopraggiungere della riflessione, crea una situazione di solitudine e di incomunicabilità per cui ogni personaggio è irrimediabilmente solo: la parola, come il gesto, diventa priva di significato universale, perché ognuno le dà il suo significato.

Di qui la necessità di trovare e di mettere in atto uno stile di cose, in cui le parole possano acquistare un più realistico ed oggettivo significato proprio attraverso oggetti, sentimenti, pensieri facilmente riconoscibili da parte di tutti.

Anche la creazione del personaggio, come l'analisi dei fatti, non sfugge a questa regola. Il comportamento dei personaggi, l'assurdità e il grottesco di certi avvenimenti, dipendono dall'interpretazione che i personaggi hanno della realtà delle cose.

Uno stile fatto di cose significa:

“ – rifiuto dei tradizionali modelli espressivi retorici,

” – rifiuto del modello verista, secondo il quale dovevano essere i fatti a presentarsi da sé, utilizzando un linguaggio che doveva essere quello usato nella realtà dai protagonisti, a seconda della classe sociale cui appartenevano (anche con forme dialettali, proverbi, ecc.).

Per far raggiungere con maggiore immediatezza al lettore la comprensione di certe situazioni, Pirandello accentua nella descrizione i lati grotteschi:

- di certe azioni, come quella del personaggio de *La carriola* che nel chiuso del suo studio fa camminare il suo cane sulle zampe anteriori sollevandogli quelle posteriori: facendogli fare la carriola,

- di certe situazioni (come quella di Belluca ne *Il treno* ha fischiato, che vive con due cieche, due figlie vedove con sette figli scatenati in una casa troppo angusta per l'eccessivo numero degli occupanti),

- di certi personaggi, che si impongono con la loro bruttezza quasi bestiale, come Matteo Falcone del romanzo *L'esclusa*.

È un grottesco che richiama alla memoria una certa forma di verismo, con la differenza che mentre nel verismo si mettevano in evidenza gli aspetti esteriori, che avrebbero potuto essere migliori in presenza di una migliore condizione sociale, nella quale sparisce qualsiasi forma di bestialità, Pirandello mette in evidenza gli aspetti interiori e le tragiche conseguenze derivate dalle piccole cause.

Proprio attraverso la parola i personaggi cercano di uscire dal doloroso isolamento nel quale sono costretti dall'impossibilità di capire e capirsi. Per questo il **dialogo** diventa la forma espressiva più importante, ponendo in secondo piano la forma descrittiva e rappresentativa, anche se si svolge con molte difficoltà, sia perché, come abbiamo visto, alle parole ciascuno dà un suo significato, sia perché nel

dialogo ognuno cerca di nascondere i moti più nascosti del proprio animo, le sensazioni che non si ha il coraggio di confessare nemmeno a se stessi.

Attraverso il **dialogo** i personaggi possono analizzare se stessi e capire gli altri, anche se questo porta a soluzioni non sempre accettabili e a capire situazioni intime che sarebbe stato meglio non capire.

In molte novelle prevale una sorta di **monologo** del personaggio, che espone le sue idee con un linguaggio discorsivo che monopolizza l'attenzione generale, cercando di coinvolgere anche il pubblico, e quindi i lettori, ai quali si rivolge direttamente, senza, però, aprire con essi un vero dialogo.

Per evitare che i personaggi cadano nel vicolo cieco dell'incomunicabilità, Pirandello inventa tecnicamente la figura del personaggio al di fuori dell'azione che introduce la **riflessione** e crea un *contatto* tra i personaggi e i lettori, tra gli attori e il pubblico spettatore, per far diventare tutti partecipi e protagonisti dello stesso dramma, in quanto tutti vivono la stessa situazione di solitudine.

La **riflessione** serve al personaggio-fuori-azione, che spesso è lo stesso Pirandello, a mettere a nudo le contraddizioni del mondo nel quale vivono i protagonisti dell'azione e quella condizione di solitudine che è già dentro il mondo moderno, fatto di macchine, che porta a un vivere falsato nella sua naturalità e genera nell'uomo un senso d'angoscia irrisolvibile perché lo circonda nell'**alienazione**.

Ma proprio in quel *contatto*, il Pirandello-personaggio-fuori-azione scopre l'ennesima e più profonda delusione: il **dialogo** come atto di parola è solo una forma di confessione che resta circoscritta al personaggio senza diventare universale ed oggettiva e una forma di

espiazione dei propri errori.

I drammi si compiono parlandone (da questo, insieme a venature di carattere filosofeggiante, l'accusa di pirandellismo), ma tutto tornerà ad essere sepolto nella coscienza di ognuno e nella condizione di solitudine esistenziale alla quale nessuno può né sa trovare una soluzione. E lo stesso Pirandello nella sua arte non sa trovare un carattere di compiutezza per l'uomo del Novecento e non tenta una sua qualche riabilitazione, ma lo lascia immerso nei tanti problemi e nelle tante illusioni che con sempre maggior forza si scontrano con la realtà esterna. In questa incompiutezza troviamo le due guerre mondiali, lo scontro EST-OVEST, il capitalismo borghese contro il comunismo capitalista di stato, l'individualismo contro il collettivismo e, infine, la perpetuazione della società universale nella quale gli oppressori (ricchi, potenti) stanno sempre da una parte e gli oppressi (poveri, deboli) stanno sempre dall'altra.

13. L'arte umoristica

Dopo aver spiegato il procedimento dell'arte umoristica nelle sue componenti (avvertimento del contrario vs aspetto comico **produce** riso, e sentimento del contrario vs aspetto drammatico **produce** dolore), vediamo di capire meglio l'intimo processo dell'arte umoristica, cioè la tecnica con cui Pirandello affronta e descrive realtà e personaggi, citando dal *Saggio su l'umorismo*:

... L'arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in varii momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile... L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che tutto ciò semplifichi troppo la natura e tenda a rendere troppo

ragionevole o almeno troppo coerente la vita. Gli pare che delle cause, delle cause vere che muovono spesso questa povera anima umana agli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che secondo lui dovrebbe. Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle nostre comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore si è proposto.

L'arte di Pirandello non rispecchia la 'realtà' così come comunemente è intesa, ma va alla ricerca delle piccole cause che generano conseguenze imprevedibili e sono troppo spesso ritenute insignificanti.

Sono le piccole cause che fanno cadere le illusioni in cui culliamo le nostre certezze e fanno crollare le forme fittizie che ci siamo creati.

Pirandello raccoglie i casi comuni della vita, che diventano particolari per le cause vere che li generano e che non sempre gli uomini riescono a cogliere e a sentire. Le azioni sono messe in rilievo da un fondo di vicende ordinarie e comuni che però si trovano in contraddizione con gli aspetti ideali della vita, che, non potendosi realizzare nella realtà quotidiana, costringono gli uomini a commettere fatti contrari a quelle azioni ideali così ben costruite nella logica e nelle illusioni.

E le azioni non sono descritte nella loro globalità, ma nei particolari contrasti e nelle contraddizioni quotidiane che mutano di momento in momento senza una logica apparente, spesso in opposizione con la logica tanto vantata da tutti ma troppo spesso irrealizzabile.

Giuseppe Bonghi

INDICE

1. IL FATTO , dal Verismo al Decadentismo
2. Concetto di Umoreismo
3. Normalità – Anormalità
4. Realtà – Non Realtà
5. Il concetto di Realtà dal Verismo al Decadentismo
6. Il personaggio pirandelliano
7. Rapporti tra personaggi
8. I personaggi e la forma
9. Forma uguale maschera
10. La Forma e l'Accidente
11. Follia e Alienazione
12. Livello linguistico
13. L'arte umoristica

Indice Tematiche

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

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)