

per la SCUOLA

TEATRO DELLA PERGOLA



INDICE DEI CONTENUTI

TRAMA QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO *DI L. PIRANDELLO*

INTRODUZIONE ALL'OPERA

LE NOVITA' DEL TEATRO PIRANDELLIANO

IL METATEATRO

IL TEATRO DI PIRANDELLO *DI B. CARRUBBA*

IL PERSONAGGIO SEQUESTRAATO *DI G. MACCHIA*

LA NEGAZIONE DEL TEATRO *DI E. MAGGIORE*

CONTESTO STORICO 1920 - 1940

NOTE DI REGIA

MATERIALE DIDATTICO A CURA DI VALENTINA DI PLACIDO

TEATRO DELLA PERGOLA | UFFICIO SCUOLA E ATTIVITÀ DIDATTICHE

Via della Pergola 12/32 – 50121 Firenze

Tel +39 055.2264364 | Fax +39 055.0763042

scuola@teatrodellapergola.com | www.teatrodellapergola.com

per la **SCUOLA**

TRAMA

Dopo *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Ciascuno a suo modo*, questo dramma è il terzo (e l'ultimo) che Luigi Pirandello ha dedicato al teatro nel teatro. È stato composto nel 1929 e la sua prima rappresentazione è avvenuta il 25 gennaio 1930 in Germania, a Königsberg, la città che ha dato i natali a Kant. Stando alla cronache dell'epoca, la commedia, sotto la regia di Hans Karl Müller, è stata un buon successo di pubblico, successo che invece non si è ripetuto nell'altra rappresentazione tedesca, il 31 maggio a Berlino, al Lessing Theater nell'allestimento di Gustav Hartung. La prima italiana si è svolta al Teatro di Torino con la regia di Guido Salvini il 14 aprile, sempre del 1930. Nonostante l'insuccesso berlinese, comunque la commedia ha avuto un'ottima diffusione sia nei teatri italiani, sia in molti teatri esteri.

La commedia riprende la trama di una novella pirandelliana, *Leonora, addio!* scritta nel 1910. Narra le vicende della famiglia La Croce che, pur vivendo in una cittadina siciliana, cerca di condurre una vita svincolata dalle ferree leggi della società circostante, attuando un più libero comportamento, quale si dice esservi nel Continente. La madre e le sue quattro figlie ricevono amici, si divertono, organizzano feste danzanti, vanno a spettacoli teatrali, si esercitano nel canto, etc. intrattenendo ottimi rapporti con personaggi maschili di provenienza per lo più continentale, mentre il padre, ingegnere minerario, persona debole e poco considerata, passa il tempo libero al cabaret, in ammirazione di una chanteuse della quale sembra essere innamorato. La popolazione della città manifesta insofferenza nei riguardi della famiglia, il cui comportamento è giudicato sconveniente. L'unica che sembra salvarsi dal generale dispregio è Mommina, la maggiore delle figlie, della quale si innamora Rico Verri, un giovane siciliano che, assieme agli altri, frequenta la casa. I due ben presto, anche a seguito della morte violenta del padre ucciso in una rissa, si sposeranno e andranno ad abitare nella città di lui. Rico, da buon siciliano, ben presto manifesterà un carattere dominato da gelosia, al limite della morbosità: sia la provenienza di Mommina da una famiglia giudicata immoralmente libera, sia il sospetto che la fanciulla prima di sposarlo possa avere avuto rapporti con altri frequentatori della casa, lo indurranno a rinchiudere la moglie in modo da impedirle rapporti con estranei, e a tormentarla con continue e immotivate accuse. Questa è la più terribile delle gelosie, quella del passato, che non trova il proprio obiettivo in fatti o persone contro le quali innalzare barriere difensive, ma lo trova solo all'interno della propria mente, nei propri pensieri, contro i quali non esiste difesa. Neppure la nascita di due figlie allevierà questa tormentata reclusione, che alla fine si concluderà con la morte della donna, in preda a una irreversibile stato depressivo, mentre contemporaneamente la madre e le sorelle raggiungeranno il successo nella città dedicandosi al canto e al teatro.

La rappresentazione inizia con una specie di Prologo recitato dal regista, o meglio dal personaggio che interpreterà il regista e controllerà l'operato degli attori. Il suo nome è Hinkfuss. Salito sul palco a sipario chiuso, spiegherà alla platea, fra proteste del pubblico, il senso dell'opera. Non si tratta di ricostruire la vicenda mediante una recitazione, ma di farla rivivere dagli stessi personaggi che la compongono e che saranno impersonati dagli attori sotto la sua guida. Qui Pirandello ci conduce a quella che è la sua concezione del teatro, e che emerge nella trilogia di cui questa commedia è l'ultima rappresentazione. Il teatro è il mondo nel quale personaggi devono affrontare una vicenda: e pur essendo la vicenda sempre la stessa, attori e registi diversi l'affronteranno in modo diverso. Questo ci spiega perché i vari personaggi verranno presentati dal regista, non con il nome che porteranno sulla scena, ma con il loro vero nome di attori, per dimostrare che saranno proprio loro a dar vita ai personaggi, e che questa sarà una delle tante realizzazioni possibili della vicenda. Per rendere questo legame più evidente, nella presentazione attori e personaggi tendono a scambiarsi continuamente i ruoli. Emergono così i vari caratteri: la madre autoritaria (viene chiamata la Generalessa), il padre

succube soprannominato Sampognetta per la sua abitudine a fischiare, le quattro fanciulle piene di vita e amanti del canto, gli ospiti maschili (giovani ufficiali di aviazione) pieni di voglia di divertirsi, e il giovane siciliano, innamorato di Mommina, critico nei confronti della famiglia e poco incline a giustificare le libertà di comportamento. Tutto questo avviene con interruzioni nelle quali gli attori discutono con il regista le modalità per dare risalto ai vari momenti.

La vicenda ha inizio: per prima cosa, una descrizione dell'ambiente siciliano in cui la vicenda si svolge; una processione che, entrando attraverso la platea con canti e solennità, sale sul palcoscenico; poi, con un brusco passaggio, sul palcoscenico prende vita l'interno di una cabaret pieno di uomini che ammirano ballerine e cantanti e che si dedicano a scherzi volgari l'un l'altro, fra cui il far indossare le corna a Sampognetta, che non si accorge di nulla. La famiglia, con amici e ospiti, è diretta a teatro. Vede l'insulto subito dal padre, ha una violenta reazione nei confronti degli avventori del cabaret, ma subisce in contrappasso le manifestazioni di disprezzo della gente. Disprezzo che si manifesta anche a teatro, a causa del ritardo con cui la famiglia entra in sala e delle disturbanti chiacchiere dei diversi componenti.

La fine dell'atto a teatro (è rappresentato il Trovatore), viene fatta coincidere con la fine della prima parte della commedia. Hinkfuss ci introdurrà in un Intermezzo che corrisponde all'intervallo dell'opera e che si svolge nel ridotto del teatro con varie scenette che si svolgono simultaneamente. Giovanotti e signorine chiacchierano del più e del meno in modo libero e divertito, imitando in questo comportamento che si ritiene avvenga nel Continente, mentre d'altra parte, vengono tenuti d'occhio da sguardi risentiti degli altri spettatori. Rico Verri e Mommina, in disparte, hanno una discussione: l'uomo si sente imbarazzato dal comportamento delle sorelle e dalle occhiate della gente, e lo rinfaccia alla ragazza. La madre, senza esitare si leva contro il pubblico con parole dure, paragonando i Siciliani a dei selvaggi.

La seconda parte ci riporta nella casa della famiglia La Corte. Le ragazze e gli amici danzano. L'atmosfera è molto allegra. La madre, che è preda di feroce mal di denti, invita la compagnia a cantare, magari a ricostruire la scena dell'opera appena vista, opportunamente truccandosi. Sul più bello irrompe Rico Verri, sempre più disgustato dal comportamento della famiglia, e si accanisce contro i colleghi creando una situazione di tensione. Mentre la rissa sembra degenerare, arriva il padre, Sampognetta, sorretto dalla chanteuse e da un avventore del Cabaret. È moribondo, col ventre squarciato da una coltellata. Si viene a sapere che è stato ferito da un energumeno mentre cercava di difendere la chanteuse. Secondo le indicazioni di Hinkfuss, Sampognetta dovrebbe fare un'uscita particolarmente drammatica. La scena è importante perché chiarisce il finale, cioè l'infelice matrimonio di Mommina con Vieri. Ma l'attore che impersona Sampognetta è spaesato, l'ingresso nella sala della casa non ha stimolato in lui un'emozione particolare, e si lamenta col regista il quale avrebbe dovuto organizzare diversamente le cose. Ma proprio nell'emozione provocata dalla discussione con Hinkfuss, il vecchio si anima e recita un drammatico monologo che termina con la sua morte. Il regista approva la scena, ma si trova improvvisamente di fronte a una ribellione collettiva degli attori. Essi non riescono più a immedesimarsi nei personaggi se non hanno una direttiva precisa, un testo scritto sul quale recitare. Concludono che non vogliono più avere a che fare con Hinkfuss e lo cacciano. L'ultima scena verrà realizzata dai due personaggi protagonisti: Mommina, ora sposata, rinchiusa in una camera con una sola finestra aperta all'esterno, di fatto un vero e proprio carcere, con aspetto da vecchia, con un atteggiamento da persona stanca, avvilita, priva di futuro, con un passato che si allontana nel ricordo e un presente di sofferenza; Rico Verri, ora suo marito, che la tortura in continuazione, che vuole dimostrare alla gente della propria città che Mommina, ora sua moglie, non condivide, e non può condividere, il comportamento considerato indecente della famiglia d'origine; non esce, passa le giornate rinchiusa, priva di contatti esterni; accudisce alla due figliole che nel frattempo sono nate, etc. Ma nonostante tutto questo Verri non riesce a trovare pace. Il passato, supposto, di Mommina lo perseguita e la

gelosia lo tortura e lo fa torturare la moglie: quando era nella famiglia ella ha certamente partecipato delle libertà delle sorelle, ha forse avuto qualche relazione con qualche amico che frequentava la casa; e anche i pensieri attuali della donna, i suoi ricordi, i suoi sogni, nell'immaginazione di Rico che le rinfaccia, sono solo rievocazioni di un supposto piacere trovato nel passato con altri amanti. La frattura è violenta, e Mommina si sente sempre più avvolgere da una depressione che coinvolge il proprio cuore. Viene a sapere che le sorelle, dopo la morte del padre, sono riuscite ad avere un certo successo, soprattutto come cantanti, e che una di loro, Totina, interpreterà quella sera stessa il Trovatore nella città in cui ora essa abita. Questo le dà un attimo di felicità angustata. Chiama e le figlie e descrive loro la bellezza del teatro e racconta loro, cantando le vicende del trovatore. Ma lo sforzo è eccessivo, il cuore non regge e Mommina muore. L'ingresso della famiglia e della stesso Rico conclude la rappresentazione. Il finale della commedia è talmente teso che gli stessi attori hanno qualche problema a liberarsi dei personaggi, le la stessa Mommina, che giace morta, fatica a rialzarsi per riprendere la sua natura di attrice protagonista. Diciamo che questo finale riporta in primo piano il rapporto, tanto caro a Pirandello, fra attori e personaggi, in questo caso mediato dal personaggio del regista, Hinkfuss, che, inaspettatamente, alla fine, risale sulla scena dimostrando di essere sempre stato lui quello che ha guidato la vicenda fino alla conclusione.

Introduzione all'opera

Da Biblioteca dei classici italiani

L'annuncio di questa commedia, così nei giornali, come nei manifesti, dov'essere dato, senza il nome dell'autore, così:

TEATRO N. N.
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO
sotto la direzione del DOTTOR HINKFUSS

.....

col concorso del pubblico che gentilmente si presterà

e delle Signore

.....

e dei Signori

.....

Dove sono i puntini, i nomi delle Attrici e degli Attori principali. Non è poco: ma basterà così.

La sala del teatro è piena questa sera di quegli speciali spettatori che sogliono assistere alla prima rappresentazione di ogni commedia nuova.

L'annuncio, nei giornali e nei manifesti, d'un insolito spettacolo di recita a soggetto ha fatto nascere in tutti una grande curiosità. Solo i signori critici drammatici dei giornali della città non ne danno a vedere, perché credono di poter dire domani facilmente che pasticcio sarà. (Dio mio, su per giù qualche cosa come la vecchia commedia dell'arte: ma dove son oggi gli attori capaci di recitare a soggetto, come al loro tempo quei comici indiatolati della commedia dell'arte, ai quali del resto e gli antichi canovacci e la maschera tradizionale e i repertorii facilitavano il compito, e non di poco?)

C'è in essi piuttosto una certa stizza perché non si legge nei manifesti, né si sa d'altronde, il nome dello scrittore che avrà pur dato agli attori di questa sera e al loro direttore un qualsiasi scenario: privati d'ogni indicazione che li possa comodamente riportare a un giudizio già dato, temono di cadere in qualche contraddizione.

Puntualmente, all'ora indicata per la rappresentazione, i lumi della sala si spengono e si accende bassa la ribalta sul palcoscenico.

Il pubblico, nell'improvvisa penombra, si fa dapprima attento poi, non udendo il gong che di solito annunzia l'aprirsi del sipario, comincia ad agitarsi un po'; e tanto più, allorché dal palcoscenico, attraverso il sipario chiuso, gli giungono voci confuse e concitate, come di proteste di attori e di riprensioni da parte di qualcuno che voglia imporsi per troncane quelle proteste.

LE NOVITA' DEL TEATRO PIRANDELLIANO

Da Opere letterarie del 900 Italiano

La trama è nota: un regista deve mettere in scena uno spettacolo a soggetto su un canovaccio che tratta una vicenda di gelosia. Secondo la più autentica ispirazione pirandelliana, la finzione scenica e la realtà sono così correlate che il dramma personale degli attori si intreccia inevitabilmente con la parte a loro imposta dal regista. L'opera, rappresentata per la prima volta nel 1930 a Berlino, svela un nodo cruciale della poetica pirandelliana: il rapporto tra realtà e finzione, tra l'uomo e la maschera, tra la persona e il personaggio. La persona informale è disponibile ad assumere ogni forma che gli venga imposta dall'interno o dall'esterno mentre il personaggio si divincola nella costrizione del gioco delle parti, destinato a ripetere ogni giorno gli stessi gesti e per sempre lo stesso dramma. Ne risulta un'altalena tra persona e personaggio che sfocia nella tragica impossibilità dell'uomo di essere definitivamente l'una o l'altro.

Questa sera si recita a soggetto riporta il grande tema di Pirandello del *Teatro nel teatro* in quanto vi compaiono tutti i possibili conflitti tra gli elementi di uno spettacolo: autore, regista, personaggi e spettatori. L'ambizioso regista Hinkfuss guida i suoi attori entro schemi fissi da lui prescritti gloriandosi di essere l'unico vero autore dello spettacolo. Ma gli attori, calatisi nell'intimo dei personaggi, rifiutano di eseguire come marionette i rigidi schemi del regista e sono decisi ad improvvisare davvero fino a scacciare il regista stesso dal palcoscenico. Ne nasce un pastiche teatrale che mescola inscindibilmente gli attori come persone con i personaggi che essi interpretano. Nel prologo che Hinkfuss rivolge al pubblico c'è già tutta l'arte di Pirandello: il significato del teatro, la forza del linguaggio, l'incomunicabilità umana, l'illusione dell'interpretazione dei ruoli nel teatro e nella vita; c'è anche una sottile critica alla figura del regista: il regista così supponente e compiacente che proprio in quell'epoca andava imponendosi come figura nel teatro europeo.

La formula con cui Pirandello propose questo dramma era per l'epoca assolutamente dirompente, innovativa, originale e quasi scandalosa: tutta l'opera si offre in uno spudorato rapporto aperto tra pubblico e attori. Le polemiche della messa in scena, i dubbi degli interpreti, le scelte registiche: tutto viene offerto al pubblico come parte dello spettacolo, persino il cambio scena a vista senza chiusura di sipario; il regista chiama a gran voce i cambi luce e grida al fonico gli interventi sonori. Innovativo e spudorato nella scelta di svolgere due parti dello spettacolo contemporaneamente in due luoghi diversi: mentre gli attori animano il foyer il regista recita in platea. E' un rincorrersi del teatro nel teatro che porta lo spettatore in un labirinto dove non distingue più l'entrata dall'uscita, l'inizio dalla fine, la finzione dalla realtà. E' un testo magico ed ingannevole come un disegno di Escher.

Naturalmente la provocazione e l'originalità di quest'opera, sconvolgente per gli anni trenta, non ha più oggi lo stesso impatto: tutto si è già visto, fatto e sperimentato sul palcoscenico. E allora l'unico modo convincente di proporre questa geniale costruzione drammaturgica è quello filologico.

Già sul finire degli anni Venti compaiono nella produzione teatrale di Pirandello nuove direzioni di ricerca, che rivelano un cambiamento di poetica rispetto a quella dell'*umorismo* e del *grottesco* che aveva sostanzialmente ispirato la sua opera sino a quel momento (anche la fase del *pirandellismo* proseguiva su quella linea, pur costituendone un'involuzione). Come si è visto, l'*umorismo* tendeva a scomporre la realtà, svelando stridori e contraddizioni, dissolvendo l'idea di una totalità organica: era il corrispettivo della visione di una realtà frantumata e aperta, molteplice e polivalente, avvicicabile da prospettive diverse, i cui frammenti non potevano venire ricomposti in un ordine oggettivo, essere ricondotti ad un senso globale dato una volta per tutte. Di qui derivavano la riduzione degli intrecci narrativi e drammatici a meccanismi assurdi e l'impostazione raziocinante, tesa ad anatomizzare quelle situazioni paradossali mediante un linguaggio spezzato, concitato, convulso. Ora invece compaiono tendenze irrazionalistiche e mistiche, che puntano a stabilire un contatto con l'Essere, con l'essenza stessa delle cose, a rivelare una verità arcana e universale attraverso forme simboliche, vaghe e indefinite, attraverso processi di intuizione che mettono immediatamente, misteriosamente in contatto con una dimensione altra. Mentre nella fase *umoristica* la natura appariva estranea e indifferente, ora tra soggetto e oggetto, uomo e natura vengono postulate segrete corrispondenze. L'arte, da procedimento *umoristico* che è sempre *fuori di chiave*, scisso, straniato e autoriflessivo, diviene lo strumento privilegiato per la rivelazione intuitiva dell'essenza e della verità, attraverso la forza suggestiva

del simbolo. Anche il linguaggio muta: il discorso assume forme di liricità ispirata ed effusa, *che mira a illuminare magicamente spettatore e lettore* (Luperini). In questo passaggio dal corrosivo, lucido, disincantato razionalismo umoristico, straniante e critico, ad un irrazionalismo magico e simbolico, si può ravvisare un ritorno di Pirandello ad un clima decadente. Paradossalmente lo scrittore, che nella sua fase centrale era ormai andato oltre il Decadentismo, che pure era la sua originaria matrice culturale, in una direzione di ricerca più moderna, sembra riavvicinarsi ad esso proprio nell'ultima fase della sua produzione. Ma, come ha osservato Luperini, vi erano motivazioni storiche ben riconoscibili. Se il primo Novecento era stato il periodo delle avanguardie, delle inquietudini innovatrici e delle ardite sperimentazioni, in coincidenza con l'instaurarsi del fascismo come regime, dopo il '26, si assiste anche nel campo della cultura ad un *ritorno all'ordine*, ad una rinuncia alle provocazioni, ad un recupero di una concezione mitico-simbolica dell'arte, ad una sua assolutizzazione estetizzante.

Di questo clima mutato sono espressione i tre cosiddetti miti pirandelliani (a cui va unita la Favola del figlio cambiato): testi teatrali che non rappresentano più la realtà sociale borghese contemporanea, sia pur attraverso il filtro deformante e corrosivo del *grottesco*, ma si collocano in un'atmosfera mitica e simbolica, utilizzando elementi leggendari, meravigliosi, sovranaturali. L'azione si svolge di norma in luoghi separati dalla realtà storica contemporanea, luoghi essenzialmente dell'immaginario: nella Nuova colonia (1928) un'isola edenica dove si rifugia un gruppo di contrabbandieri, nel tentativo di dare origine ad una comunità utopica; in Lazzaro (1929) un podere felice, che rappresenta la genuinità della natura in contrapposizione alla città e alla vita meccanizzata della civiltà moderna; nei Giganti della montagna (iniziato intorno al 1930 e rimasto incompiuto, alla morte dell'autore) la villa simbolica della Scalogna, dove si rifugia il mago Cotrone a compiere i suoi incantesimi. In questi spazi altri si producono eventi prodigiosi, sovranaturali: nella Nuova colonia la prostituta Spera, che incarna l'ancestrale mito della Madre Terra, scatena un terremoto per punire coloro che non sanno vivere all'altezza dei valori naturali, in Lazzaro il sacerdote Lucio compie il miracolo di far camminare la sorella paralizzata, nei Giganti il mago Cotrone evoca visioni arcane, materializzazioni della fantasia e dell'inconscio.

Il testo più significativo, a cui Pirandello affida in certo qual modo il suo testamento spirituale, è *I giganti della montagna*. In forme simboliche e allusive, talvolta oscure e difficilmente decifrabili, l'opera affronta un problema che assilla lo scrittore, quello della posizione dell'arte, in particolare quella teatrale, nella realtà moderna, capitalistica e industriale, in rapporto con il mercato e il pubblico. L'attrice Ilse vuole portare tra gli uomini il messaggio estetico, ostinandosi eroicamente a recitare La favola del figlio cambiato, il testo di un poeta che l'aveva amata ed è ormai morto (nella realtà l'opera è di Pirandello stesso), ad un pubblico volgare che rifiuta l'arte e la poesia. Di contro, il mago Cotrone, chiuso con un gruppo di stravaganti creature nella villa della Scalogna, appartata dal mondo, afferma che l'arte può vivere solo nella sfera della fantasia, dei sogni, dell'inconscio, quindi è perfettamente autosufficiente e non deve cercare il contatto con la società e il pubblico. Il mago non riesce a convincere Ilse e questa, su suo consiglio, cerca l'aiuto dei Giganti, potenti creature che vivono sulla montagna, e che rappresentano il Potere, la realtà industriale moderna, efficiente e produttiva (e forse alludono anche al regime fascista): il simbolismo sembra voler dire che l'arte nella società industriale, dominata dal mercato, non può sopravvivere con le sole sue forze, ma deve cercare l'appoggio del potere economico e politico (attraverso sovvenzioni, finanziamenti, appoggi). La conclusione del dramma non fu scritta da Pirandello, ma il figlio Stefano ce ne ha conservata la traccia, confidatagli dal padre: Ilse recita la Favola dinanzi ai servi dei Giganti, durante un banchetto nuziale, ma quegli esseri barbari e rozzi sbranano lei e i suoi attori. In questa pessimistica conclusione sulle sorti dell'arte e del teatro si può forse cogliere l'eco di un episodio reale vissuto da Pirandello: egli aveva rappresentato a Roma la sua Favola del figlio cambiato musicata da Malipiero e aveva incontrato scarsa approvazione da parte del regime. Nei servi dei Giganti quindi Pirandello adombrerebbe i gerarchi fascisti, e nella sorte della recita di Ilse la sorte dei propri tentativi di cercare appoggio per il suo teatro presso lo Stato. Nelle figure dell'attrice Ilse e del mago Cotrone si proietta quindi un dilemma che doveva essere lacerante per lo scrittore negli ultimi suoi anni: continuare l'attività teatrale, facendo i conti con la sordità del pubblico alla poesia e lottando per ottenere un sostegno dello Stato che finanziasse il teatro in crisi, quindi cercando un compromesso tra le ragioni dell'arte e quelle del potere e dell'economia, o rinunciare al rapporto col pubblico, chiudersi nella sfera autosufficiente della pura creazione poetica, che sprezza i condizionamenti materiali. La sorte finale di Ilse sembra far capire che Pirandello, stanco e disilluso, propendesse per la seconda soluzione.

Mentre il teatro precedente mirava alla rappresentazione di una realtà esistente come un dato di fatto, Pirandello (come già aveva fatto nei romanzi), introduce una visione non più statica, ma dialettica del reale, cioè una realtà oppostamente interpretabile e per questo priva di una sua oggettiva consistenza e tale che non può che generare lo scontro fra varie interpretazioni. *Così è (se vi pare)* è la prima opera teatrale in cui si realizza questa nuova concezione.

Questa premessa determina quella caratteristica raziocinante tipica dei personaggi pirandelliani, il loro arrovellarsi a ragionare, a spiegare (la famosa *cerebralità* pirandelliana).

La commedia viene così ad assumere l'aspetto di un dialogo filosofico. Tale cavilloso ragionare dei personaggi pirandelliani, nasce dal tentativo di spezzare il carcere della solitudine, cioè dalla necessità di far combaciare le visioni opposte della realtà e stabilire quindi un terreno di colloquio, di comunanza. Poiché questo non è possibile, non resta allora che accettare la propria solitudine, il carcere, - cioè quella forma, quella maschera che imprigiona la vita -, in cui la visione degli altri, che non coincide con la nostra, ci ha condannati.

A queste due novità, ne va aggiunta una terza: la dissoluzione della finzione scenica, cioè il già menzionato *Teatro nel teatro*.

IL METATEATRO

Da Il teatro di Pirandello

Il *Teatro nel teatro* o *metateatro* è un artificio teatrale con il quale, all'interno di una rappresentazione, si mette in scena una ulteriore azione teatrale della quale viene dichiarata la natura fittizia. Questo artificio è stato spesso utilizzato per inscenare una breve rappresentazione all'interno di un dramma, con gli attori di quest'ultima che si rivolgono, oltre al pubblico in platea, anche ad un fittizio pubblico, interpretato da alcuni degli attori della compagnia, che prende posto sul palcoscenico. In alcuni casi questa modalità narrativa ha talvolta assunto il carattere di svelamento dell'artificio illusorio dell'evento teatrale o dello spazio teatrale da parte di chi agisce la scena nei confronti degli spettatori, rendendo palese l'intero impianto fittizio dell'azione scenica, talvolta allo scopo di mostrare l'illusorietà, non solo della rappresentazione, ma anche della realtà tangibile dagli spettatori.

Nella pratica, il teatro nel teatro può rappresentarsi come un evento teatrale che si svolge sul palcoscenico, all'interno del dramma rappresentato, e che gli spettatori avvertono come un'azione degli attori intenti nella rappresentazione di un dramma. Esempi celebri sono, ad esempio, la seconda scena del terzo atto dell'Amleto di Shakespeare, nel quale degli attori propongono uno spettacolo, consigliati da Amleto, sulla falsariga dell'omicidio perpetrato da Claudio ai danni di Amleto padre.

Esempio del tentativo di corrispondenza fra la finzione teatrale e la vita reale può invece essere il monologo di Jacques in *Come vi piace*, nel quale egli, paragonando l'esistenza umana ad un evento teatrale, pronuncia la nota frase *All the world's a stage* (*Tutto il mondo è un palcoscenico*). In epoca moderna sono celebri i drammi di Luigi Pirandello, nei quali la metateatralità è pretesto per una riflessione sulle finzioni della realtà sensibile. Pirandello compose una trilogia del teatro nel teatro, comprendente *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*.

Utilizzato in parte nell'antichità (Plauto) e nelle commedie goldoniane, il teatro nel teatro rappresentò per l'arte teatrale del XX secolo una delle rotture delle convenzioni sceniche a scapito del naturalismo ottocentesco, che prediligeva il teatro borghese e la quarta parete. La necessità di rompere l'illusione non deriva, però, unicamente dal fatto di criticare la convenzionalità della pièce bien fait, ma anche dalla necessità di "destare" l'attenzione dello spettatore coinvolgendolo nei giochi multilinguistici e polisemantici dell'evento teatrale, al fine sia di valorizzarne i vari livelli di cui è composto, sia di fornire ai personaggi teatrali nuove possibilità esperienziali.

Noises off di Michael Frayn, conosciuto in Italia con il titolo *Rumori fuori scena* grazie alla compagnia di Attilio Corsini, porta alle estreme conseguenze l'artificio del teatro nel teatro rappresentando una compagnia che nel primo atto fa le prove di uno spettacolo, per mostrarci nel secondo atto il palcoscenico rovesciato e, quindi, quanto avviene dietro le quinte, nel terzo atto vediamo lo spettacolo dopo la centesima replica. L'esercizio di Frayn non ha particolari valenze, trattandosi di un'opera scritta per il pubblico estivo che negli anni 80 andava in vacanza nel sud Inghilterra, ma rivela fine conoscenza del mondo degli attori e maestria nella creazione di un meccanismo che trascina il pubblico in situazioni esilaranti soprattutto grazie alla trovata di girare il palco. In effetti nel secondo atto ci si trova di fronte a ben 3 spettacoli: quello rappresentato verso il fondale, il backstage che il pubblico vede e, da non scordare, il vero spettacolo, *Noises off*.

Metateatro in Pirandello

Tre i temi ricorrenti nell'opera di Luigi Pirandello che è possibile ritrovare anche nella produzione teatrale.

L'incomunicabilità: le parole sono vuote astrazioni, ostacolo alla comprensione reciproca.

Il relativismo: ogni individuo può assumere per se e per gli altri molteplici personalità è di fatto uno e centomila (quindi nessuno).

Il conflitto: sempre immanente tra vita (sempre in movimento) e forma (fissa e immutabile).

Le forme sono i ruoli che ognuno assume nella vita sociale, i doveri che ci siamo imposti, l'immagine che gli altri si fanno di noi e che noi stessi ci costruiamo per fingere con noi e con gli altri.

Forme, quindi maschere.

Nella produzione teatrale gli individui (come nelle novelle e nei romanzi) sono dei personaggi anormali, dei casi limite, figure grottesche che sconvolgono e/o smascherano le regole della normalità quotidiana.

Il tema del conflitto tra la grettezza della società e la situazione dolorosa di personaggi diversi si ha in *Così è (se vi pare)* 1917 e in *Il giuoco delle parti* 1918.

Il palcoscenico non è più la riproduzione di un luogo fisico, ma uno spazio mentale.

Non c'è azione, i personaggi espongono le loro ragioni, ma i loro punti di vista sono inconciliabili.

Lo spettatore disorientato e perplesso rimane sconcertato da una storia che il più delle volte resta incompiuta che, comunque, non dà risposte agli interrogativi iniziali.

Il teatro, dunque, punto di arrivo dell'attività letteraria di Pirandello, si rivelò strumento particolarmente idoneo nella rappresentazione delle falsità delle convenzioni sociali, delle contraddizioni della realtà.

E' soprattutto con la trilogia del teatro nel teatro o del metateatro dei Sei personaggi in cerca d'autore 1921, Ciascuno a suo modo 1924 e Stasera si recita a soggetto 1930, che Pirandello mette a nudo i meccanismi scenici dal loro interno e rappresenta il meccanismo della creazione artistica approfondendo il rapporto tra maschera e persona, individuo e forma.

Delle tre opere emblematica è senza dubbio la prima.

Nei Sei personaggi in cerca d'autore, imprime una svolta particolarmente innovativa al suo teatro, svolta che influenzerà e condizionerà tutta la drammaturgia successiva e non solo italiana.

Le soluzioni d'avanguardia del teatro nel teatro sono poi proseguite da Pirandello in due altri testi, Ciascuno a suo modo (1924) e Questa sera si recita a soggetto (1929). Se nei Sei personaggi veniva affrontato il problema del conflitto tra personaggi ed attori, Ciascuno a suo modo propone il conflitto tra gli attori e il pubblico, offrendo una sorta di rappresentazione di secondo grado, in cui la scena mostra il pubblico che irrompe in scena. Questa sera si recita a soggetto, a sua volta, affronta il conflitto fra gli attori e il regista (una figura nuova che si era affermata in ambito europeo: era colui che dirigeva gli attori coordinando lo spettacolo in tutti i suoi aspetti, secondo un'interpretazione unitaria). Il regista Hinkfuss (non a caso tedesco, in quanto in Italia la funzione del regista in senso moderno non era ancora pienamente delineata) vuole ridurre gli attori a puri strumenti, ad esecutori passivi della sua volontà, ma gli attori si ribellano e lo cacciano, recitando liberamente e identificandosi interamente con i personaggi.

Enrico IV

Al ciclo del *Teatro nel teatro* si collega per certi aspetti un altro grande capolavoro di questo periodo, *Enrico IV* (1922), che si stacca dal *grottesco* per un'ambizione alla *tragedia* (così definisce il testo Pirandello stesso). In una villa solitaria nella campagna umbra vive rinchiuso da vent'anni un uomo che, impazzito per una caduta da cavallo durante una mascherata in costume, si è fissato nella parte che vi rappresentava, quella dell'imperatore medievale Enrico IV. Da allora continua a restare immerso in

quella lontana vicenda storica, assecondato da tutti quelli che lo circondano. Nella villa si introduce la donna che un tempo egli amava, Matilde, con l'amante Tito Belcredi e la figlia Frida. Un dottore, attraverso una specie di psicodramma, mascherando la figlia come era un tempo la madre durante la cavalcata storica, vuol provocare nel pazzo uno choc che lo riconduca alla ragione. Ma Enrico IV rivela di essere rinsavito da molti anni, e di essersi chiuso nella sua parte per disgusto di una società corrotta e vile. Così facendo, però, è anche rimasto escluso dalla vita, e la vita gli è sfuggita, a poco a poco. Ora vorrebbe riappropriarsene, vivere ciò che non ha vissuto, possedendo la donna che non aveva potuto avere, nella forma di allora, cioè non Matilde ormai vecchia ma la giovane Frida. Belcredi interviene per difendere la fanciulla, ma Enrico IV lo uccide con la sua spada. Così, da quel momento, sarà costretto a chiudersi di nuovo, per sempre, nella sua pazzia.

Il dramma rientra nel ciclo del *Teatro nel teatro* perché anche qui avviene una recita in scena, quella di Enrico IV (il nome vero del personaggio non è mai rivelato: egli si identifica totalmente con la sua parte), definito appunto *il grande Mascherato*.

La finzione dell'eroe non è che la prosecuzione cosciente, rigorosa, portata all'estremo, della finzione che è di tutti, costretti dal meccanismo sociale ad indossare delle maschere. Enrico IV, con la sua recita, costringe anche gli altri a mascherarsi, a recitare, per assecondarlo, ma proprio così mette in luce la finzione di cui sono prigionieri nella vita quotidiana. Verso la sua maschera l'eroe ha un atteggiamento ambivalente: da un lato ne prova fastidio, sentendo la nostalgia della vita; dall'altro però la commedia sociale lo disgusta, e la maschera che lo isola dal mondo costituisce una sorta di rifugio, di protezione, sicché il gesto finale che lo costringe a chiudersi definitivamente nella parte si può intendere dettato da una volontà di fuggire da quella realtà intollerabile. Con *Enrico IV* ricompare la grande figura, cara a Pirandello, dell'eroe estraniato dalla vita, dotato di superiore consapevolezza, che guarda dall'alto la miseria della commedia mondana. Ma, come tutti i grandi personaggi pirandelliani, anch'egli è doppio, scisso, non è un eroe disumano nella sua purezza intellettuale: è turbato anch'egli da passioni, appetiti, rimpianti che lo legano alla vita. Il gesto finale, che lo chiude nuovamente nel guscio protettivo della follia, può essere allora letto (secondo quanto recentemente ha proposto Roberto Alonge) come la manifestazione di una debolezza, la confessione di un'immaturità, di un'incapacità di vivere.

IL TEATRO DI PIRANDELLO

Di Biagio Carrubba

L'inizio della produzione teatrale avviene nel 1910, anno della rappresentazione degli atti unici *La Morsa* e *Lumie* di Sicilia, che l'autore riprese da alcune novelle scritte precedentemente. Nel 1915 a Milano un'importante compagnia mise in scena al teatro Manzoni la commedia in tre atti *Se non così*; da questo evento trasse nuovo impulso la produzione teatrale pirandelliana. Dopo una prima produzione di commedie, Pirandello nel 1921 iniziò a scrivere dei drammi con la tragedia *Sei personaggi in cerca d'autore*, che diede all'autore una fama internazionale; da questo momento la produzione teatrale divenne oggetto di interesse di tutti i critici, i quali posero le opere di Pirandello al centro dei loro dibattiti.

Nel 1918 Luigi Pirandello chiamò la sua produzione teatrale *Maschere Nude*. Scelse questo titolo perché sintetizza tutta la sua filosofia teatrale. *Maschere Nude* vuole significare la concezione secondo la quale ogni uomo ha sopra la sua faccia, una maschera che nasconde la sua vera personalità. Il compito di Pirandello è quello di smascherare ogni uomo per farlo apparire quello che è effettivamente ed infatti distingue la persona dal personaggio. La persona è l'uomo integro, pulito e coerente; il personaggio è l'uomo che si mostra agli altri con la sua maschere sotto la quale può essere falso e ipocrita per raggiungere i propri obiettivi.

Scrisse tre opere dedicate al teatro che fanno parte del Teatro nel Teatro: *Sei personaggi in cerca d'autore* nel 1921, *Ciascuno a modo suo* nel 1924 e *Questa sera si recita a soggetto* nel 1930

Le caratteristiche

Pirandello scrisse molte opere teatrali che hanno come protagonisti vari personaggi tutti diversi tra di loro. Fra le sue commedie più famose vi sono *Liolà*, dove il protagonista è un contadino, la tragedia *Enrico IV* che nella tragedia è un finto imperatore. In tutta la sua vita, Pirandello scrisse tante altre opere teatrali, oltre alle due già dette, i cui protagonisti sono piccoli borghesi o uomini comuni che cercano di essere se stessi, anche se molte volte recitano una parte che non gli piace. I casi umani trattati da Pirandello sono molto vari e diversi e lui cerca di dimostrare le ragioni dei loro comportamenti. Pirandello nella sua produzione teatrale forse è riuscito ad anticipare in Italia la filosofia dell'Esistenzialismo francese che stava nascendo in Germania e in Francia. Ma egli, dato che descrive la relatività dei casi umani che sono comuni a tutte le epoche e a tutte le società si può definire uno scrittore universale e quindi immortale e forse ha anticipato addirittura la nostra società attuale postmoderna, la quale nell'ultimo scorcio del secolo scorso e nel primo decennio del nuovo secolo è diventata socialmente molto più frammentata e frammentaria, culturalmente più disorganica e disunita, politicamente molto più divisa e autonoma, e antropologicamente si sta trasformando in una umanità sempre di più addentro in una conoscenza scientifica del mondo e dell'universo, sempre di più consapevole della pluralità delle incognite che gravano sul destino di tutta l'umanità. Il genio letterario e teatrale di Luigi Pirandello aveva intravisto tutto questo e lo aveva portato sulle scene del suo teatro, facendo emergere la frammentarietà dello spirito umano e la relatività dei casi umani.

IL PERSONAGGIO SEQUESTRATO

Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*

Milano, Mondadori, 1992

Questa sera si recita a soggetto resta uno dei testi in cui Pirandello ha realizzato con la maggiore concisione possibile il grande tema del personaggio sequestrato. E la rappresentazione di un sacrificio dolente e ineluttabile, come in certi misteri medievali, ove il carnefice diventa anche la vittima e il torturatore il torturato. La crudeltà esercitata sulla donna, rinchiusa in una gabbia come una bestia, come un agnello destinato alla morte, ricade sull'uomo, e quando, al colmo dell'esasperazione, egli esce dalla scena, nessuno sa quale sarà la sua fine.

E' noto che, trasportando quel tema dalla novella al palcoscenico, Pirandello volle darci uno dei suoi magistrali esempi di teatro nel teatro, e quasi per una scommessa: riuscire a commuoverci anche se l'artificio teatrale viene preparato sotto i nostri occhi, nel momento stesso in cui gli attori stanno per divenire dei personaggi. Non sarà quindi l'imitazione della realtà a provocare in noi la commozione, ma sarà la scena stessa, nella scoperta verità della sua finzione, attraverso le fasi varie della conquista di uno spazio teatrale sempre più chiuso e soffocante, a imporre le sue leggi sullo spettatore. E tutti i luoghi e i tempi dell'azione saranno accuratamente rispettati. Ma quali sono i luoghi e i tempi in cui quel personaggio comincia a vivere? Quasi per affermare la preminenza del teatro, nella sua sconfinata libertà, sulle altre forme espressive, Pirandello si affida insieme al racconto, per la potenza d'evocazione che hanno le parole, e alla visione diretta della realtà nel momento in cui la guardiamo. La certezza del luogo è indispensabile perché si realizzi sulla scena la condizione del personaggio sequestrato. La voce lontana del narratore diventerà la voce della madre, cui verrà affidato il racconto delle stazioni dolorose di quel calvario. Sarà lei a informare il pubblico, mentre la scena viene preparata sotto i suoi occhi, che la figlia fu imprigionata nella più alta casa del paese, e che furono serrate la porta e tutte le finestre, le vetrate e le persiane, meno una sola, piccola, aperta alla vista della campagna e del mare lontano. Sarà anche la madre a farci sapere ciò che la figlia vedeva di lassù, e ci dice cose che, se avesse potuto parlare, la signora Frola, col pianto alla gola, avrebbe detto sulla prigionia della sua povera figliola. Di quel paese, alto sul colle, la sventurata non vedeva che i tetti delle case, i campanili delle chiese: tetti, tetti che sgrondavano chi più e chi meno, tesi in tanti ripiani, tegole, tegole, nient'altro che tegole. Notava Proust che i personaggi di Stendhal, Julien Sorel o Fabrizio del Dongo, chiusi in una prigionia situata in un luogo elevato, dimenticavano le loro cure vane per vivere una vita disinteressata e voluttuosa. Ma al povero personaggio di Pirandello quell'altura, quella solitudine, quel silenzio, quella segregazione non davano che un senso di capogiro. Tutti quei tetti, dice la madre, come tanti dadi neri, le vaneggiavano sotto, quando verso la sera poteva affacciarsi a prendere un po' d'aria a quella finestra, nel chiarore che sfumava dai lumi delle strade anguste del paese in pendio. Udiva nel silenzio profondo delle viuzze più prossime qualche rumor di passi che facevano l'eco; la voce di qualche donna che forse aspettava come lei; l'abbaiare di un cane e, con più angoscia, il senso dell'ora del campanile nella chiesa più vicina. Ma perché continuava a misurare il tempo quell'orologio? Esisteva ancora il tempo? Tutto è vano e morto, dice la madre. E proprio la madre, che dovrebbe essere lontana a scontare la pena della sua colpa, prepara la grande scena della tortura. Si fa scenografia, si fa regista.

La vestizione della condannata ha nel testo la stessa importanza che nel Galileo di Brecht ha la vestizione del Cardinale Barberini, accompagnato sulla scena dal Cardinale Inquisitore. Egli viene abbigliato per l'imminente conclave, ove verrà eletto papa sotto il nome di Urbano VIII, ma via via che si veste gli addobbi imponenti conferiscono tetraggine a tutta la sua figura, e da quella tetraggine nasce un avvertimento: che quel prigioniero della scienza, tipo carnale, sanguigno, prossimo alla capitolazione, non deve essere torturato. In Pirandello il procedimento della vestizione è opposto. Si tratta di spogliare

la condannata, non di vestirla. Il trucco deve accentuare un'espressione di estremo dolore, di fatica, di sacrificio. Via tutto il rosso della bocca, perché la giovane non deve aver sangue nelle vene. Bisogna segnare le pieghe agli angoli della bocca, perché qualche dente a trent'anni può esserle caduto, e sulle tempie i capelli diventeranno non bianchi, ma impolverati di vecchiaia, spettinati perché il marito geloso non vorrà certo che la moglie se li pettini, quei capelli. E la svestiranno, le toglieranno il busto, e perché appaia più goffa le metteranno l'una su l'altra la gonna e la casacca. Le scivoleranno le spalle come a una vecchia. Andrà ansante per la casa, imbalordita dal dolore, strascicando i piedi come se la sua carne non fosse altro che carne inerte. Sono questi i tempi che deve affrontare nella truccatura il personaggio promesso al martirio, una piccola donna qualunque, come ce ne sono tante, e il cui destino nessuno forse conosce. Ma quali oggetti devono arredare la stanza della condannata? E' necessario eliminare tutti gli specchi dalle pareti. Se essa ha potuto una volta guardare se stessa, si è vista come un'ombra nei vetri o deformata nel tremolare del l'acqua in una conca. La stanza della tortura deve essere il luogo della solitudine. La donna deve essere lasciata sola. Tutti gli altri, parenti, amici, devono ritirarsi nel buio. E soltanto allora la donna potrà misurare lo spazio chiuso, dalle solide mura, di quel carcere dove dovrà morire. Il riconoscimento di quello spazio verrà affidato anche al rumore, al tonfo sordo e disperato della testa che batte contro il muro.

Come un uccello ella verrà a battere con la fronte prima sulla nuda parete di destra, poi su quella di fondo, poi su quella di sinistra. Al rumore di quella fronte la parete diventerà un attimo visibile per un tagliente colpo di luce dall'alto, come un freddo guizzo di lampo, e tornerà a scomparire nel buio. La luce, simbolo di liberazione, appare qui per un attimo perché riveli nell'animo della protagonista l'impossibilità della fuga. E come un animale impazzito ella riconosce e misura, con un atteggiamento d'insensata, il luogo dov'è rinchiusa: Questo è muro! dirà Questo è muro! Questo è muro!. E lo spazio è quadrato, con i suoi quattro angoli ben saldi che respingono chi vi s'accosti. Se lo spazio fosse circolare, il disegno delle curve potrebbe dare l'illusione del movimento, come il girotondo dei prigionieri di Van Gogh che camminano uno dietro l'altro nell'ottagono delle pareti alte e spigolose. Mommina è ferma, immota, e aspetta il suo carnefice.

Il prigioniero è stato sempre un grande protagonista della letteratura universale. La lunga serie di poeti prigionieri, fisicamente ridotti per lunghi anni ad una spaventosa solitudine, c'insegna che molti di essi non fu possibile condannarli al silenzio, perché, come scrisse un poeta inglese, per gli animi liberi mura di pietra non fanno una prigione, né sbarre di ferro una gabbia. Lo sapevano Charles d'Orléans e Francois Villon. Ma ai tempi nostri quel tema ha avuto variazioni infinite: da Kafka a Musi I, a Beckett, e si è installato con vigore nuovo nella letteratura amorosa, alimentando l'orribile condizione dell'amante geloso. Sequestrando la persona amata, l'innamorato geloso intende sequestrarle anche l'anima, e questo sentimento, che si nutre di una realtà che continuamente gli sfugge, gli toglie anche ogni ragione di libertà. Un uomo geloso connette strettamente la necessità della prigione all'idea del suo contrario: l'evasione, e da questa idea nasce il suo tormento. Quanto più la prigione è totale, tanto più essa nell'animo di chi la invoca diventa inutile. E tra queste due entità contraddittorie eppur unite il geloso si dibatte senza trovar via d'uscita. Egli sa che in ogni prigioniera s'annida una fuggitiva e il più feroce degli aguzzini non riuscirà a sottometerla. La prigioniera e la fuggitiva sono per il geloso le due figure che rendono impossibile l'esistenza della condizione amorosa. E, nella Prisonnière e nella Fugitive, Proust è stato ai nostri tempi il grande analista e il poeta di questa condizione impossibile.

Il narratore della Recherche non si illude, come non s'illude il personaggio di Pirandello. Sa che tra la molteplicità confusa dei particolari e dei fatti menzogneri in cui lo avviluppa l'esistenza stessa della donna egli non riuscirà mai a districarsi. Metterla in prigione era possibile ma dalle prigioni si evade. E perciò anche questa decisione (sequestrarla) non fa che trasmettere all'innamorato un'inquietudine in cui sente fremere come l'anticipazione delle lunghe sofferenze future. Aver prigioniera la donna nella sua casa era un piacere assai meno positivo che quello d'aver ritirato dal mondo, ove ciascuno poteva

goderne come voleva, la ragazza in fiore che, se non gli dava grandi gioie, privava almeno gli altri di quelle gioie. Separarla dalla madre, dalle sorelle, dalle amiche, non era ancora tutto, come sa bene il marito di Mommina, il Verri. Rinasceva il grande interrogativo: l'impiego del tempo della donna prigioniera, e la lenta trasformazione dei due personaggi. Poteva accadere che proprio nel momento in cui essa rendeva la claustrazione più perfetta, proprio allora questa costrizione volontaria gli rivelasse che la donna aveva qualcosa da rimproverarsi e chiedeva la propria espiazione. E ancora questo il sospetto del Verri. Dinanzi alla finestra illuminata di Albertine, levando gli occhi su quella finestra, all'innamorato sembrò di vedere una grata luminosa: ed era stato lui a forgiare, per la propria *servitude éternelle*, le inflessibili sbarre dorate della sua prigione. Non c'è via d'uscita. La gelosia non finisce che con la morte dell'essere che la suscita.

In *Questa sera si recita a soggetto* il grande tema siciliano, la gelosia, non consente silenzi, timori, indecisioni, cose non dette, sospese, sommerse ed eternamente riaffioranti, come una denuncia senza prove, e avvolgimenti della coscienza in delirio che non smette di patire. Qui la preparazione della scena, la stessa accurata e dolente vestizione della condannata, non consente dubbi. Siamo alla fine di una lunga serie di processi che si sono susseguiti senza posa in quella stessa stanza, con gli stessi personaggi. E la scena finale quale può svolgersi in un tribunale che ascolti e che giudichi, perché il vero teatro è un tribunale. Ma è un tribunale eccezionale. Il dibattimento che si è aperto chissà quanti anni prima non è limitato alla vittima. Accecato dalla gelosia, l'uomo è trasportato, con tutti i mezzi che ha a disposizione - e soprattutto con quelli che gli sfuggono, e che non può vedere, denunciare, toccare, perché chiusi nella densità buia dell'essere che ha di fronte -, a mostrare dinanzi al giudice assente, ma che pur s'annida nella sua anima come sdoppiata, la colpevolezza della vittima, e sente che anch'egli ha bisogno di essere giudicato. Deve scaricarsi dall'accusa di cui lo ricopre la madre: di essere un mostro. Egli deve gridare la sua passione, quella che gli fa commettere il delitto. I mostri non soffrono, godono se mai del martirio che infliggono agli altri. Egli impazzisce nel suo stesso ufficio biblico, primordiale, di difensore dell'onore: il grande, immacolato, intatto onore che vive religiosamente sopra di noi come un'irraggiungibile reliquia. Egli giudica per essere giudicato e per essere assolto.

In questa sua requisitoria non sono più i fatti che contano, ormai soppressi dalla rigida claustrazione della condannata, ma ciò che i fatti, nel ricordo delle colpe commesse, dei piaceri che non si cancellano e che continuano a vivere appiattati sotto la coscienza, hanno depositato e ramificato in lei come una vegetazione abnorme che arriva ancora a stordire i sensi. Caduti i fatti, non esistono che le sensazioni, che è impossibile riconoscere ed estirpare. E ciò che non si riesce a chiudere in una prigione e che rende, come in un procedimento di magia, le mura sottili come fogli di carta.

Sono i pensieri, i sogni, le fantasie, gli inafferrabili segni del tradimento, e che in quanto inafferrabili s'ingigantiscono nell'immaginazione del torturatore. L'impiego del tempo, di quel tempo del tutto inerte, si annoia come un problema insolubile che pure deve esistere, quel tempo occupato nella solitudine infinita, nelle ore che non passano e che pure devono essere riempite. Da che? Non ti stanchi mai di pensare? [...] E ora a che pensi? Voglio sapere a che pensi. A che hai pensato tutto questo tempo aspettandomi? Non me lo puoi dire. E poiché l'accusata denuncia di aver dormito per abolire il tempo della sua vita, all'inquisitore non pare che il sonno riesca ad abolire il tempo. Dietro il sonno, accucciati, colpevoli, si celano i sogni, e poiché egli non può spaccarle la testa per vederle dentro ciò che pensa, ciò che sogna, proprio i sogni, entro i quali si rifugia il dolce stringente sentimento della propria colpa, del proprio io vanamente soffocato, potrebbero diventare l'ultima vendetta contro di lui. Il giudice vuol trasformarsi nel giudice supremo, in un Dio a cui nulla è ignoto e che vede ciò che non può essere visto nell'oscurità della coscienza. E poiché anche Dio dimostra la sua impotenza, e, se il marito la accecasse, ciò che gli occhi hanno veduto, i ricordi che la donna ha ancora negli occhi, le resterebbero nella mente, e, se le strappasse le labbra, il piacere, il sapore rimarrebbero con lei fino a morire, fino a morire di questo piacere, la parola ch'egli ha pronunciato - morire - diventa l'unica via possibile, la sola condanna

che può emettere quel supremo tribunale della cui autorità l'uomo si sente investito. La gelosia - aveva scritto Proust non finisce che con la morte dell'essere che la suscita. E questo sente con chiarezza anche la condannata: Tu morta mi vuoi, morta, che non pensi più, che non sogni più!. E la morte infatti - lei che avverte nel cuore come un galoppo di cavallo scappato che a un punto si schianterà - sarà la conclusione cui il processo deve approdare. Ma non senza che prima, dinanzi agli occhi della condannata, per una finzione nata dall'estrema forza dei suoi sogni, non siano cadute appunto le mura di quella prigionia. E sarà ancora il teatro, l'ingenuo e sanguinoso teatro d'opera, fonte di passioni e di peccati, ad operare il miracolo. Un'apparizione nella mente febbricitante della donna dell'immagine luminosa, dorata, luccicante di quel teatro immaginario e a cui dà vita la voce traballante di una moribonda, di fronte a un pubblico immenso e che nella realtà è composto soltanto dalle facce pallide e spaurite dei suoi due bambini, anch'essi prigionieri innocenti, è di una straordinaria suggestione. I fatti dell'opera, che è Il Trovatore, il più fosco e allucinato dramma di Verdi, si confondono con quelli della vita. Altri personaggi si affacciano alla sua mente. Tre eroi, Raul, Ernani, Don Alvaro, hanno duellato per conquistarla. Una notte il padre fu riportato a casa tutto sanguinante e aveva accanto una specie di zingara. Quella notte si compì il suo destino. E con questi fatti incredibili e assurdi, affidati al canto e al ricordo, la prigioniera si avvia alla morte. I due spettatori incantati, i due bambini, nemmeno essi riusciranno a capire, trasportati dalla favola di quella rappresentazione, che la loro madre, caduta per terra alla fine del dramma, è morta davvero.

LA NEGAZIONE DEL TEATRO

La teoria teatrale negli scritti di Pirandello

Di Enrico Maggiore

La prima rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, che ebbe luogo a Roma il 10 Maggio del 1921, fu un fiasco colossale; pochi mesi dopo il dramma riscosse uno strepitoso successo a Milano, successo che si ripeté più tardi nei teatri di tutto il mondo.

Pirandello aveva 54 anni ed aveva già scritto alcune commedie, e soprattutto romanzi, novelle, saggi e raccolte di poesie; era un narratore affermato, specialmente da quando era nato lo scandalo provocato dalla pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*.

I rapporti di Pirandello con il teatro erano stati, e lo saranno sempre, complessi e difficili, tanto che all'apice del successo dichiarava: *Ancora un lavoro e tornerò alla mia vera natura, il racconto*.

La diffidenza per il palcoscenico e di conseguenza il rifiuto del teatro derivavano, oltre che dai suoi principi estetici, anche e forse soprattutto dal giudizio negativo che esprimeva sul teatro del suo tempo, di chiaro impianto naturalistico e borghese, sugli attori e la loro recitazione, sui capocomici, sul pubblico e sui critici. Scrive nel 1909: *Premetto ch'io son nemico non dell'arte drammatica, bensì di quel mondo posticcio e convenzionale del palcoscenico, in cui l'opera d'arte drammatica è purtroppo inevitabilmente destinata a perdere tanto della sua verità ideale e superiore, quanto più acquista di realtà materiale, a un tempo, e fittizia*.

Rifiuto e diffidenza che derivavano altresì dalla convinzione che quel teatro era ormai superato e che era necessario sperimentare temi e forme nuove che fossero l'espressione, sulle scene, delle profonde inquietudini e contraddizioni che sono al fondo dell'animo umano. Eppure in tutta l'opera del narratore traspare chiaramente la vocazione alla scrittura teatrale: la materia e gli elementi della struttura drammaturgica sono tutti presenti nell'opera narrativa e sembra che aspettino il momento opportuno che provochi l'inevitabile passaggio dal romanzo e dalla novella al teatro: la presentazione dei personaggi, la descrizione degli ambienti, il ritmo dei dialoghi, l'organizzazione della trama e il succedersi degli avvenimenti, l'insieme di tutte quelle indicazioni che anticipano e suggeriscono la ricchezza delle didascalie delle future commedie.

Nell'età giovanile, Pirandello aveva scritto delle commedie presto dimenticate o addirittura distrutte; tra il 1891 e il 1899 compose tre testi: *L'epilogo*, *Il Nibbio* e *Scamandro*, nessuno dei quali fu allora rappresentato.

Seguì un periodo in cui si dedicò a scrivere sul teatro: è del 1899 il breve articolo, *L'azione parlata*, del 1907 un ampio scritto dal titolo *Illustratori, attori, traduttori*, del 1908 il saggio sull'*Umorismo*.

Nel primo brano Pirandello sostiene la tesi che l'opera drammatica deve essere creazione di personaggi autonomi i quali trovino in se stessi la ragion d'essere, e proprio per questo essi dovrebbero prodigiosamente vivere sulla scena senza intermediari: *Ricordate la bella fantastica romanza di Enrico Heine su Jaufrè Rudel e Melisenda?*

Nel castello di Blaye tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un sussurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovadore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasmi, scendono dal muro e passeggiano su e giù per la sala.

Ebbene, lo stesso prodigio operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato, il poeta drammatico dovrebbe operare. E non l'avevano già operato i sommi tragici greci spirando, Eschilo sopra tutti, una possente anima lirica nelle grandiose figure del magnifico arazzo dell'epopea omerica? E le figure s'erano mosse parlando. Dalle pagine scritte del dramma i personaggi, per prodigio d'arte, dovrebbero uscire,

staccarsi vivi, semoventi, come dall'arazzo antico il signor di Blaia e la contessa di Tripoli.

Ora questo prodigio può avvenire in un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può essere che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non si inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla come essa si vuole.

E' già l'affermazione del personaggio e del suo ruolo determinante nella struttura del dramma: non è il dramma che fa le persone, ma queste il dramma e prima di ogni altro bisogno avere le persone; vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma.

Le tesi che Pirandello espone succintamente ne *L'azione parlata* vengono riprese ed ampliate nel saggio successivo del 1907, in cui chiarisce le ragioni della sua avversione per il teatro, cioè per la materializzazione dell'opera sul palcoscenico.

Pirandello afferma che l'opera drammatica è già compiuta nei limiti del testo scritto e la realizzazione scenica di essa non può che essere un rifacimento infedele, una riproduzione approssimativa.

Per eseguire qualsiasi opera d'arte drammatica è necessario tradurre in immagine, viva e reale sul piano esterno, ciò che l'artista *ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito*. E per fare avvenire tutto ciò sono indispensabili *purtroppo* l'intervento e la mediazione dell'attore che, *come è noto, è per l'arte drammatica una soggezione inavviabile*. E anche se l'attore riesce a spogliarsi di se stesso per diventare il personaggio che deve rappresentare, l'incarnazione *piena e perfetta* non avviene perché ad impedirlo concorrono elementi oggettivi; fra tutti il fisico stesso dell'attore cui non si ripara completamente con il trucco: *Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questo ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito a renderlo sulla scena come l'autore l'ha voluto*. L'attore potrà ricostruire il personaggio dal di dentro, potrà riconcepirlo per non ripetere meccanicamente parole che *gli escano dalla bocca come da un fonografo* ma il personaggio che così l'attore farà vivere sulla scena sarà quello creato dal suo autore? Certamente no, semmai qualcosa di simigliante: *Quel dato personaggio sulla scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà quello del poeta, perché l'attore l'avrà ricreato in sé e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole, sua la voce, suo il corpo, suo il gesto*.

L'unica maniera per salvare il teatro sarebbe quella di non dipendere più sul palcoscenico dall'opera scritta, ma ciò riporterebbe alla Commedia dell'Arte, che esaltava la bravura e la fantasia degli attori e negava il testo scritto

Date queste premesse ci sembra più che vero quanto scrive Diego Fabbri: *Parrà strano, parrà forse addirittura incredibile, ma Pirandello, al teatro, ci fu tirato, come si dice, proprio per i capelli*.

Nel 1910 Nino Martoglio mise in scena *La morsa*, che in un primo tempo si era intitolata *L'epilogo*, e *Lumie di Sicilia*; nel 1913 Lucio D'Ambra nel suo *Teatro per tutti* rappresentò *Il dovere del medico*.

Pirandello continuava a mostrare un'assoluta indifferenza per il teatro e quasi un segreto fastidio, e la messa in scena del *Nibbio*, scritto nel 1906 e ribattezzato, al momento della prima rappresentazione, nel 1915, *Se non così*, convinse sempre più il Nostro che il teatro è *quel che è, la vignetta rispetto al libro che essa vuole illustrare, o quel che è ogni traduzione di fronte all'originale; una riproduzione che per forza guasta o diminuisce*.

Era accaduto infatti che Irma Gramatica, invece di interpretare il ruolo della donna sterile, intorno a cui l'autore fa ruotare il dramma, aveva voluto interpretare il personaggio dell'amante che le offriva migliori occasioni per mettere in luce le sue qualità di attrice, spostando così il fulcro della commedia; Pirandello, profondamente contrariato, quando pubblicò il testo, scrisse una prefazione sotto forma di lettera che finse di indirizzare a colei che egli considerava la protagonista del dramma, ma che era chiaramente rivolta alla Gramatica: *Cara signora, mi dispiace dirlo, ma voi non fate in questa commedia una bella figura. E forse nemmeno una prima attrice di ruolo che si rispetti, vi avverrà di trovare chi voglia*

assumersi di rappresentare nella commedia la vostra parte... Statevene qua, dunque, nel libro. Sui palcoscenici nostri, così come essi sono e così come voi siete, non potete farvi strada per ora, ve lo dico.

Ancora un intervento esterno spingerà Pirandello a tornare al teatro e questa volta per non scontentare due suoi conterranei, N. Martoglio e A. Musco; è il momento delle commedie siciliane, che furono recitate dal Musco con grande successo: insieme con *Lumie di Sicilia, Pensaci Giacomino!, Il berretto a sonagli e Liolà*.

Pirandello si dà a scrivere per il teatro e lo fa con grande perizia e padronanza dei mezzi espressivi; la sua vocazione, lungamente e forse faticosamente repressa, finalmente diventava realtà nelle pagine scritte del suo teatro, che, fin dall'inizio, pur ricalcando le linee portanti del teatro naturalista e verista, rivela una tensione drammatica, una visione dell'uomo e del mondo che in quello non c'erano.

L'opera drammaturgica di Pirandello apre una crepa nel *cielo di carta* del teatro tradizionale e il personaggio solido e concreto, che su quel cielo si era stagiato, cede il posto ad un personaggio dilacerato dalle vertigini del vivere, diviso tra l'esistere e l'essere, tra la forma e la vita, incapace di riconoscersi nelle centomila costruzioni nelle quali il flusso inarrestabile del vivere lo costringe a consistere: *Il dramma per me è tutto qui, signori, nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede 'uno' ma non è vero: è 'tanti' signore, 'tanti secondo tutte le possibilità di essere che sono in noi; 'uno' con quello, diversissimi! E con l'illusione, intanto, d'essere sempre 'uno per tutti' e sempre 'quest'uno' che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! Non è vero!*

Sei personaggi in cerca d'autore, cui la battuta appartiene, è la prima delle commedie che costituiscono la trilogia del *Teatro nel teatro*, insieme con *Ciascuno a modo suo* del 1924 e ***Questa sera si recita a soggetto*** del 1929. Essa è la commedia più sconvolgente e rivoluzionaria della tradizione pirandelliana, che annulla tutta la tradizione teatrale precedente ed apre strade del tutto nuove alla drammaturgia; in essa e con essa Pirandello riafferma il concetto essenziale presente nel saggio *Illustratori, attori e traduttori*, cioè l'impossibilità di tradurre in azione scenica, attraverso gli strumenti del palcoscenico, l'opera scritta da un autore. Già il palcoscenico aperto fin dall'inizio e nudo è una provocazione, la negazione della tradizione naturalistica, con la sua scenografia che richiama subito, al levarsi del sipario, la realtà, il déjà vu e mette a suo agio lo spettatore, che riconosce il luogo abituale, lo spazio del suo vivere quotidiano; e la storia dei sei personaggi, un dramma familiare, un dramma borghese, è una storia che essi hanno già vissuta e vivono ancora e vivranno finché non troveranno consistenza nell'opera di un autore, dato che, chi li ha fatti nascere, li ha poi rifiutati. Questa loro vicenda essi offrono al capocomico di una compagnia di attori che, in una sala teatrale vuota, su un palcoscenico vuoto, sta provando una commedia, *Il gioco delle parti*, dello stesso Pirandello. E subito nasce il contrasto tra personaggi e attori che mette a fuoco il problema della non rappresentabilità di ciò che è stato concepito dall'autore: gli attori naturalmente non riusciranno ad essere quei personaggi, dei quali daranno un'interpretazione nella quale quelli non potranno riconoscersi:

La figliastra - ...non so, non.. non m'assomiglia per nulla!

Il padre – Già, è questo; veda, signore! La nostra espressione! La nostra espressione..

Il capocomico – Ma che loro espressione! Credono di averla in sé, loro, l'espressione? Nient'affatto!

Il padre – Come! Non abbiamo la nostra espressione?

Il capocomico – Nient'affatto! La loro espressione diventa materia qua, a cui dan corpo e figura, voce e gesto gli attori, i quali – per sua norma – han saputo dare espressione a ben più alta materia: dove la loro è così piccola, che si reggerà sulla scena, il merito, creda pure, sarà tutto dei miei attori.

Il padre – Non oso contraddirla, signore. Ma creda, che è una sofferenza orribile per noi che siamo così come ci vede con questo corpo, con questa figura

Il capocomico – (troncando spazientito) ma si rimedia col trucco, si rimedia col trucco, caro signore, per ciò che riguarda la figura!

Il padre – Già; ma la voce, il gesto...

Il capocomico – Oh insomma! Qua lei, non può essere! Qua c'è l'attore che lo rappresenta; e basta!

Il padre – Ho capito signore. Ma ora forse indovino anche perché il nostro autore, che ci vide vivi così, non volle poi comporci per la scena.

Pertanto il dramma dei sei personaggi non riesce a rappresentarsi e a vivere attraverso la mediazione degli attori: nella prefazione alla commedia, Pirandello scrive: *Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un autore. Il dramma non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro tentativo con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati.*

In *Ciascuno a modo suo* il conflitto è fra attori e spettatori, conflitto che si articola su piani diversi, tra il palcoscenico, la platea, il foyer, e che alla fine impedirà la prosecuzione della rappresentazione: il pubblico è coinvolto in prima persona e ridicolizzato.

Pirandello non amava il pubblico e non aveva fatto mai alcunchè per accattivarsene la simpatia e per averne la stima e gli applausi; nel 1917, in occasione della prima di *Così è (se vi pare)*, scriveva a Virgilio Talli, primo attore della compagnia: *Il pubblico? Eh, io dal canto mio, illustre commendatore, l'ho abituato ad aspettarsene di ogni colore. Gli sono andato sempre con le dita negli occhi, ed esso lo sa. E' il mio gusto e il mio piacere. Tutta la mia opera è sempre stata così; una sfida alle sue opinioni e soprattutto alla sua quiete morale... o immorale.*

E subito dopo, a proposito del successo ottenuto dalla commedia a Milano, Pirandello commenta: *E' stato veramente un grande successo, non dico per gli applausi, ma per lo sconcerto e lo sgomento diabolicamente cagionati al pubblico. Quanto ci ho goduto!*

Nell'ultima commedia della trilogia, Pirandello riprende il discorso sui problemi della rappresentazione teatrale, o meglio, della irrepresentabilità del testo drammatico, discorso praticamente mai interrotto e che aveva ribadito solo qualche anno prima, nel 1925, in un'intervista concessa a Parigi al giornale *Le Temps*, in cui fa esplicito riferimento al saggio del 1907, giudicandolo *magistrale*, di cui, afferma, non cambierebbe *una virgola*; in tanti anni anzi egli aveva avuto modo di rafforzare la sua opinione che *per quanto riguarda l'opera drammatica, il passaggio dalla realtà superiore, in cui essa è stata precedentemente espressa, alla realtà materiale della scena è sempre una diminuzione, quando non addirittura un tradimento.*

In *Questa sera si recita a soggetto* Pirandello affida al personaggio del dottor Hinkfuss il ruolo di regista – demiurgo e gli attori della compagnia quello di suoi oppositori; Hinkfuss, prendendo a pretesto una novella dello stesso Pirandello, *Leonora, addio!*, dopo avere affidato a ciascuno dei suoi attori la parte che ritiene adatta alle sue possibilità, pretende che recitino a soggetto improvvisando: così Hinkfuss elimina l'autore e si assume tutte le responsabilità dell'evento teatrale: *L'unico responsabile sono io. Ho preso una sua novella, come avrei potuto prendere quella di un altro. Ho preferito una sua perché fra tutti gli scrittori di teatro è forse il solo che abbia mostrato di comprendere che l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso che egli ha finito di scrivere l'ultima parola... In teatro l'opera dello scrittore non c'è più... In un altro teatro, con altri attori ed altre scene, con altre disposizioni ed altre luci, m'ammetterete che la creazione scenica sarà certamente un'altra. E non mi par dimostrato con questo che ciò che a teatro si giudica non è mai l'opera dello scrittore (unica nel suo testo), ma questa o quella creazione scenica che se n'è fatta, l'una diversa dall'altra; tante, mentre quella è una?... L'unica sarebbe se l'opera potesse rappresentarsi da sé, non più con gli attori, ma con i suoi stessi personaggi che, per prodigio, assumessero corpo e voce.*

Sembra che il Nostro rinneghi la validità di tutta la sua produzione drammaturgica; ma non è così; egli sa che la messa in scena, anche se tradisce l'opera d'arte, è l'unico modo per portare la stessa creazione artistica nella realtà fisica e dinamica in cui è destinata a vivere e a ripetersi.

Pirandello, nel momento in cui si conclude la sua attività di autore, finisce col credere che il teatro, come fatto d'arte, non morirà mai, ma che sarà eternamente sconfitto nel suo realizzarsi nella scena, come dice Crotonè: *Il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi sono nati vivi, che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurre in realtà fittizia sulle scene è ciò che si fa comunemente sui teatri.*

CONTESTO STORICO 1920 - 1940

1920

Negli Stati Uniti si costruisce il primo mitra.

Italia e Jugoslavia firmano il Trattato di Rapallo per la risoluzione della questione della sovranità su Fiume e sulla Dalmazia

1921

Nasce il Partito Comunista Cinese, tra i dirigenti Mao Tse-tung

Parte la trasmissione dei primi programmi radiofonici regolari

1922

28 e 29 Ottobre marcia su Roma dei fascisti. Benito Mussolini, esponente del fascismo, assume il potere come capo del governo. Inizia il regime fascista.

1923

Il 1 settembre un catastrofico terremoto seguito da un incendio distrugge Tokyo e Yokohama, causando quasi 100.000 vittime

Viene avviata la costruzione dell'Autostrada dei Laghi, la prima autostrada del mondo, che collega Milano con le città di Como e Varese, e le zone del Lago di Como e del Lago Maggiore

1924

Muore Lenin, assumerà a segretario del partito comunista sovietico Josif Stalin

Avviene il delitto Matteotti. Nasce l'Istituto Luce.

1925

Nasce l'Istituto Treccani.

Viene costruito il primo prototipo di apparecchio televisivo.

Il regime fascista lancia la Battaglia del grano, per la bonifica e la colonizzazione delle Paludi pontine, che spinge molti immigrati da altre regioni (prevalentemente veneti e friulani) a popolare quelle terre per arginare il fenomeno degli espatri.

1926

Esplode la questione altoatesina, sulla condizione della popolazione di lingua tedesca in Alto Adige passato sotto la sovranità italiana dopo il Trattato di Versailles del 1919. Il fatto crea qualche tensione tra il governo italiano e quello tedesco.

Nasce a Firenze il 27 agosto l'associazione calcio Fiorentina oggi meglio nota come ACF Fiorentina dalla fusione della Libertas e del Club Sportivo Firenze 1873.

Nasce a Napoli il 1° agosto l'associazione calcio Napoli oggi meglio nota come SSC Napoli

1927

Charles Lindbergh compie la prima traversata dell'Atlantico da New York a Parigi a bordo dell'aereo Spirit of Saint Louis.

Muore negli USA di peritonite l'attore di origine italiana Rodolfo Valentino, uno dei primi grandi divi hollywoodiani.

Nasce il cinema sonoro: nel 1927 Il cantante di jazz (The Jazz Singer) è il primo film parlato della storia.

Nascono i primi effetti speciali
Viene fondata a Roma l'ASRoma
Viene istituita la polizia segreta del regime fascista, che sarà rinominata OVRA.
Viene istituita la tassa sul celibato.
Arresto di Gino Girolimoni, accusato dell'omicidio e lo stupro di sette bambine a Roma

1928

Walt Disney mostra il suo primo cortometraggio di Topolino, intitolato Steamboat Willie.
Richard Drew inventa lo scotch.
Attentato a Vittorio Emanuele III in visita alla Fiera di Milano.
Parte il dirigibile Italia, progettato e guidato dall'ammiraglio Umberto Nobile

1929

Disastroso crollo della borsa di Wall Street nel 1929, con relativa crescita della disoccupazione.
11 febbraio 1929: firma dei Patti Lateranensi, il concordato tra lo Stato della Chiesa (ora Città del Vaticano) e Stato Italiano.
Viene istituito il primo campionato di calcio di Serie A, a girone unico, su iniziativa del presidente della Federcalcio Leandro Arpinati.

1930

Primo Mondiale di calcio, organizzato e vinto dall'Uruguay in luglio.
Viene prodotto il lungometraggio King of jazz, uno dei primi musical a colori.
Viene scoperto il pianeta Plutone.
Matrimonio tra il principe ereditario Umberto II di Savoia e la principessa Maria José del Belgio

1931

A Chicago Al Capone viene arrestato per evasione fiscale da Eliot Ness e i suoi compagni (gli Intoccabili) e condannato a undici anni di reclusione.
Il Giappone invade la Manciuria, instaurando lo stato fantoccio del Manchukuo
Entra in vigore il codice penale, meglio conosciuto come Codice Rocco, che ripristina la pena di morte anche per i reati non politici

1932

L'americana Amelia Earhart è la prima donna a sorvolare l'Atlantico.
A New York è completato l'Empire State Building.
Viene presentata la Fiat 508 Balilla, ha inizio l'era della motorizzazione di massa.
Viene inaugurata la città di Littoria, dopo la fine della bonifica dell'Agro Pontino.

1933

Adolf Hitler viene eletto Cancelliere tedesco. Inizio del regime nazista in Germania che porterà alla Seconda guerra mondiale; vengono costruiti i primi campi di sterminio e l'antisemitismo diventa sempre più marcato.
Il Presidente degli Stati Uniti d'America Franklin D. Roosevelt avvia la politica del New Deal per combattere la Grande depressione.
Negli Stati Uniti viene abolito il Proibizionismo.
Viene istituito l'IRI al fine di salvare dalla bancarotta le maggiori banche italiane.

1934

In Austria il 25 luglio viene assassinato il cancelliere Dollfuss.
Negli Stati Uniti, a Hollywood, nasce la 20th Century Fox.
A Venezia il primo incontro ufficiale tra Benito Mussolini e Adolf Hitler.
La Nazionale italiana di calcio vince il suo primo mondiale a Roma il 10 giugno

1935

Lo swing si afferma come componente definitiva del jazz e inizia a diffondersi in tutto il mondo. Inizia l'era delle numerose big band.
L'Italia dichiara guerra all'Etiopia
L'Italia in ottobre attacca l'Etiopia senza dichiarazione di guerra.
In conseguenza dell'invasione in Abissinia, la Società delle Nazioni infligge sanzioni economiche all'Italia fascista. Il regime di Mussolini avvia una politica economica basata sull'autarchia.

1936

Il 20 gennaio muore re Giorgio V del Regno Unito, gli succede il figlio primogenito col nome di Edoardo VIII.
Scoppia in luglio la guerra civile spagnola. Germania e Italia inviano truppe di supporto alla falange di Francisco Franco.
Alle Olimpiadi di Berlino il nero Jesse Owens vince quattro medaglie d'oro nell'atletica davanti ad Hitler che, per non stringergli la mano, abbandona lo stadio.
L'11 dicembre re Edoardo VIII del Regno Unito abdica per sposare l'americana Wallis Simpson, gli succede il fratello col nome di Giorgio VI.
Maggio: l'Italia conquista l'Etiopia formando l'Africa Orientale Italiana (A.O.I)
Vittorio Emanuele III di Savoia viene proclamato imperatore d'Etiopia.
Muore a Roma Luigi Pirandello, che due anni prima aveva vinto il nobel.
Alle Olimpiadi di Berlino, la nazionale azzurra e Ondina Valla conquistano l'oro.

1937

Viene pubblicato il primo libro di H. P. Lovecraft, Dagon.
Il 14 giugno negli USA il presidente Roosevelt firma il Marijuana Tax Act, dando il via al Proibizionismo nei confronti della cannabis.
A Roma viene inaugurata Cinecittà

1938

Con l'Anschluss, il 12 marzo la Germania nazista si annette l'Austria.
In giugno si svolgono i mondiali di calcio, vinti per la seconda volta consecutiva dall'Italia.
In Germania, le persecuzioni contro gli ebrei raggiungono il culmine in novembre nella Notte dei cristalli.
Maggio: visita di Hitler in Italia.
Giugno: la nazionale italiana a Parigi vince il secondo mondiale consecutivo.
Ottobre: vengono promulgate le leggi razziali

1939

In marzo Madrid viene conquistata dai falangisti. Si conclude in Spagna la guerra civile con la vittoria del generale Franco e l'istaurazione di un regime dittatoriale nel paese.
1° settembre, la Germania invade la Polonia, atto che segna lo scoppio della Seconda guerra mondiale.
Frank Sinatra diviene il primo idolo dei giovanissimi grazie alla sua canzone All or Nothing at All

1º settembre a Maranello provincia di Modena nasce l'azienda di auto sportive Ferrari, fondata da Enzo Ferrari

1940

La Germania applica i principi della guerra lampo e nel giro di pochi mesi invade Danimarca, Norvegia, Belgio, Paesi Bassi, Lussemburgo e Francia.

Si svolge la Battaglia d'Inghilterra, in cui l'aviazione britannica (grazie anche agli aiuti americani) riesce a resistere all'attacco nazista.

Operazione Dinamo, inizia l'evacuazione del Corpo di spedizione britannico da Dunkerque.

Il 10 giugno l'Italia dichiara guerra a Francia e Gran Bretagna.

Operazione Catapult, atta a rendere inutilizzabile la flotta francese all'esercito tedesco.

Viene siglato il Patto Tripartito tra Germania, Italia e Giappone in funzione anticomunista.

Il 28 ottobre l'Italia invade la Grecia.

Sul fronte africano il 10 dicembre (Sidi Barrani, Egitto) le truppe italiane superano il confine, ma dopo poco si ritirano

Il 10 giugno, con l'esercito nazista ormai alle porte di Parigi, l'Italia entra in guerra al fianco della Germania contro la Francia e il Regno Unito

Il 28 ottobre l'Italia invade la Grecia.

NOTE DI REGIA

Tutto il teatro recita!

Scrivere entusiasta Pirandello dopo aver assistito alla prima tedesca di Questa sera si recita a soggetto, scritta nel 1930, durante il suo volontario esilio berlinese.

Questa breve, lapidaria, affermazione è una sintesi perfetta delle emozioni che si provano rileggendo l'opera: una prepotente dialettica di suoni, di luci, di colori, di passioni elementari. Giovanni Macchia, in un suo saggio, non esita ad accostarla ai *mystères* medievali o alle feste carnevalesche dove la realtà veniva sovvertita a favore di un nuovo ordine liberatorio. E, per certi versi, è ciò che avviene in questa commedia *dei conflitti* dove all'autore si sostituisce l'egemonia del regista, poi degli attori, poi del pubblico e infine dei personaggi stessi (... in cerca di un autore?) che prendono il sopravvento. Una grande struttura funambolica in perenne equilibrio tra illusione e verità che può riassumersi proprio in questa breve esclamazione dell'autore: *Tutto il teatro recita!*

È un trionfo dell'arte scenica, che vede protagonisti non soltanto gli interpreti di questa storia ma anche le luci, i palchi, la platea, il sipario (Pirandello, nelle sue didascalie, lo muove continuamente, lo fa alzare e calare a ogni scena, a ogni interruzione; lo usa come spartifuoco tra pubblico e palcoscenico) e che si compie pienamente nel terzo atto dove, quasi per scommessa, l'autore riesce a commuoverci con una delle più tragiche e strazianti scene di teatro anche se l'artificio teatrale viene preparato sotto i nostri occhi, nel momento stesso in cui gli attori stanno per divenire dei personaggi!

Allora ti accorgi che forse la commedia è proprio questa: un gioco di equilibrismi su due tavoli da gioco: svelare la macchina dell'interpretazione e, contemporaneamente, esaltarne le potenzialità evocatrici (espressive?), un montare e smontare la macchina scenica, una sorta di *torneo di scacchi giocato tra Diderot e Stanislavskij* come ci suggerisce, con ironia, Giuseppe Patroni Griffi.

E questo delicatissimo meccanismo scenico è anche figlio di quella Germania, di quella Berlino in cui viveva Pirandello. Siamo in piena repubblica di Weimar, al centro della rivoluzione culturale dell'epoca, da dove è partito Gropius, la grande cinematografia tedesca, in cui si affermano l'espressionismo e il teatro di Bertolt Brecht e Kurt Weill.

Pirandello ha avvertito tutto quanto gli sta intorno. La descrizione del cabaret e della sua cantante in questa *sedicente città* di provincia, non ci fa intravedere una Lotte Lenya? La Sicilia c'è, ma più che una località geografica sembra una qualità dell'anima così come la Berlino degli anni trenta c'è ma è da ricercarsi, forse, nelle luci colorate del cabaret frequentato dal Sampognetta.

E queste prime annotazioni sono tutti tasselli di un mosaico più ampio che di nuovo ci porta a quel *Tutto il teatro recita!*, sintesi perfetta di una straordinaria macchina teatrale che, forse, non è altro che un potente affresco della vita, grottesca e drammatica. *La vita, o la si vive o la si scrive* diceva Pirandello. Noi, con questo testo, la portiamo in scena.

Ferdinando Ceriani