

gb69prof

LEZIONI SU PIRANDELLO

LA VITA È UN DIVENIRE INCESSANTE

SEZIONE 1

INDICE

sintesi del pensiero_____pag 2

vita e opere_____pag 4

 la visione del mondo_____pag 8

*l'umorismo*_____pag 13

Novelle per un anno_____pag 15

*il treno ha fischiato*_____pag 15

i romanzi

*Il fu Mattia Pascal*_____pag 22

*Uno nessuno e centomila*_____pag 23

il teatro

*Così è se vi pare*_____pag 25

*Sei personaggi in cerca d'autore*_____pag 36

SINTESI DEL PENSIERO

Pirandello riprende la letteratura dannunziana dell'esaltazione dell'uomo d'eccezione (l'esteta e il superuomo) e quella pascoliana del fanciullino sicuro nel suo mito famiglia e le smonta senza pietà. Il suo eroe, il nessuno, è la negazione stessa degli eroi dannunziani. L'individuo per affermarsi non si isola nel bello, né si erge sulla massa per comandarla. Egli affronta per prima cosa se stesso. Vede in sé la propria sconfitta, perché ha rinunciato alla sua stessa natura: ha permesso alla società (anche quella piccola della famiglia) di mettergli una maschera. L'individuo così si è adattato a questo suo stato innaturale di essere un uomo ben definito, ha rinunciato al suo naturale perenne cambiamento, si è staccato dal flusso perenne che è la vita stessa. Ritornando in se stesso, dopo questa scoperta, si sente un nessuno, e allora cerca di ricominciare daccapo una nuova esistenza come Mattia, ma scopre che senza una identità "certificata" dalla società (il nuovo Mattia non ha una carta d'identità), torna ad essere un nessuno. L'unica strada che gli resta è quella del suicidio del nuovo io, e la conseguente accettazione della sua vecchia maschera. Ma, tornato al suo paese, Mattia ormai si rende conto che ha perso anche quella: non è più Mattia, è il "fu Mattia", è un nulla.

Pirandello ne *Il treno ha fischiato* permette al suo personaggio, il ragioniere Belluca, dopo l'esclusione dalla società simboleggiata dal ricovero in ospedale, di tornare al suo lavoro e alla sua famiglia. Ma egli chiede, pretende, che ogni tanto possa prendere con la fantasia quel treno che gli permette di vivere, almeno fuggendo dal reale, il suo flusso perenne.

Nel teatro la rappresentazione diviene più pregnante e l'umorismo si rivela nella sua duplice faccia. Il pubblico ride assieme ai personaggi: l'avvertimento del contrario è una rappresentazione spietata che Pirandello fa della società borghese ingenuamente fiduciosa del positivismo. La razionalità pura, vedendo una realtà diversa da quella che dovrebbe essere (la donna anziana dell'Umorismo), non comprende il dolore che si cela. La curiosità, mascherata da indagine scientifica, scava ancora di più nel dramma degli individui, ma essa non è altro che una preparazione per l'esaltazione della nuova verità che Pirandello vuole offrire agli uomini del Novecento: la verità è inconoscibile, tutt'al più possiamo intravedere una sventura che, però, deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato.

In *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello si affaccia a quello che poi diverrà il teatro dell'assurdo. Ma l'intento dello scrittore non è quello di creare un nuovo genere teatrale, ma vuole trasportare anche nell'altre, nella rappresentazione scenica, il dramma dell'incomunicabilità. I personaggi non si riconoscono negli attori, essi infatti interpretano una caricatura del loro dramma, non entrano nel dolore intimo dei personaggi. È il divario incolmabile che vi è fra lo scrittore e i suoi interpreti, fra l'artista e i suoi lettori. Ciò che si vorrebbe dire viene sempre frainteso. Il Padre svela anche questo aspetto che diventa così non più solo sociologico, ma ontologico. L'incomunicabilità pervade ogni aspetto della vita dell'individuo, anche la sua arte: *Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sè, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!*

L'ultimo romanzo, *Uno nessuno e centomila*, riprende la figura del nessuno, ma al contrario degli altri scritti di Pirandello, Gengè, il protagonista, anche se alla fine della storia rimarrà escluso dalla società perché si spoglia di tutte le maschere imposte, può vivere finalmente questo flusso perenne morendo e nascendo ogni volta nuovo: *“Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori”*. Questo uscire fuori di sé, dalla propria malattia, sarà la strada che verrà ripresa e risolta da Svevo.

Concezione filosofica

La realtà è un divenire incessante

trasformazione da uno stato **all'altro**

Tutto ciò che si **stacca** da questo flusso

è destinato a *morire*

1

L'IMMAGINE DEL MONDO

“VITA E OPERE

Iniziati gli studî di lettere all'univ. di Palermo, li proseguì a Roma e li compì in Germania, dove si laureò con una tesi di argomento linguistico all'univ. di Bonn (1891; trad. it. La parlata di Girgenti, 1981) e cominciò a tradurre le Elegie romane di Goethe (pubbl. 1896), assecondando un'iniziale vocazione poetica (Mal giocondo, 1889; Pasqua di Gea, 1891), in seguito testimoniata da poche altre raccolte (Elegie renane, 1895; Zampogna, 1901; Fuori di chiave, 1912). Stabilitosi a Roma nel 1893 e introdotto

da L. Capuana negli ambienti giornalistici e letterari, si dedicò a un'intensa attività pubblicistica e creativa (dal 1913 anche con soggetti e sceneggiature per il cinema), insegnando nel contempo (1897-1922) all'Istituto superiore di Magistero (per la nomina a professore gli valsero gli studi su Arte e scienza e quello fondamentale su L'umorismo, pubblicati nel 1908). Il tracollo dell'impresa paterna in cui erano stati investiti tutti i beni della famiglia (1903) ebbe gravi ripercussioni sulla sua vita, soprattutto per l'acuirsi dei disturbi nervosi della moglie (Antonietta Portulano, da lui sposata nel 1894), di cui nel 1919 si rese necessario il ricovero definitivo in una clinica di Roma. A partire dal 1915 fu sempre più assorbito dall'esperienza del teatro, anche nella regia, con frequenti spostamenti all'estero; diresse il Teatro d'Arte di Roma (1925-28) e creò una propria compagnia, chiamandovi come prim'attrice la giovane M. Abba, alla quale rimase legato da profonda passione fino alla morte. Accademico d'Italia dal 1929 (nel 1924 aveva suscitato scalpore la sua pubblica richiesta di iscrizione al partito fascista), nel 1934 gli era stato conferito il premio Nobel per la letteratura. Nel 1949 la Villa del Caos dove era nato fu dichiarata monumento nazionale.

Se nei suoi versi giovanili, pieni di echi soprattutto leopardiani, il tono dominante è ancora quello di un vago pessimismo, nelle prime novelle (*Amori senza amore*, 1894; *Beffe della morte e della vita*, 2 serie, 1902-03; *Quand'ero matto...*, 1902; *Bianche e nere*, 1904) e nei romanzi (*L'esclusa*, 1901; *Il turno*, 1902) comincia già a delinearsi una visione più problematica e angosciosamente relativistica della vita e del mondo. Pur prendendo le mosse dal verismo di scuola siciliana (De Roberto, Capuana e soprattutto Verga), P. concentra infatti l'interesse sulle discordanze che si rivelano, nei personaggi e nelle vicende, tra l'essere e il parere, e interviene nel racconto con un'ironia e un umorismo che già oltrepassano il canone naturalistico dell'impersonalità narrativa; mentre la prosa tende al discorsivo, al parlato, per lo sviluppo che comincia ad avervi il dialogo. Tali caratteristiche, che emergono in pieno nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904), considerato il capolavoro del P. narratore, sono proprie anche delle successive raccolte di novelle (*Erma bifronte*, 1906; *La vita nuda*, 1910; *Terzetti*, 1912; *Le due maschere*, 1914, poi intitolata *Tu ridi*, 1920; *La trappola*, 1915; *Erba del nostro orto*, 1915; *E domani, lunedì...*, 1917; *Un cavallo nella luna*, 1918; *Berecche e la guerra*, 1919; *Il carnevale dei morti*, 1919) e dei romanzi che le intramezzano o seguono (*Suo marito*, 1911, più tardi in parte rifatto col tit. *Giustino Roncella nato Boggiolo*, post., 1941; *I vecchi e i giovani*, 2 voll., 1913; *Si gira...*, 1916, tit. poi mutato in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1925; *Uno, nessuno e centomila*, 1926), anche se non sempre con uguale ricchezza d'invenzione e felicità di resa artistica. E sebbene un piglio realistico rimanga sempre in P., i modi della narrativa verista appaiono ora, oltre

che superati, capovolti; perché sullo sfondo provinciale e borghese di quella narrativa, e nel bel mezzo dei temi che le sono propri (gelosie, adulteri, terzetti matrimoniali, pazzie, vendette), prende rilievo un'inquietudine nuova, per la quale il nome di P. è stato giustamente accostato a quello dei maggiori esponenti del decadentismo italiano ed europeo: l'ansia dell'uomo che invano cerca di ribellarsi agli schemi della vita per essere soltanto sé stesso e inutilmente si sforza di comporre il dissidio tra forma (maschera) e vita (autenticità). Ai personaggi della narrativa verista, "vinti" ma non privi di una loro grandezza epica, succedono così in P. figure di medi o piccoli borghesi, di impiegati, professionisti, pensionati e simili, squallidi rappresentanti di una società priva d'ideali (giusto il contrario dei superuomini dannunziani), e condannati per l'impossibilità di comunicare a un tetro o arrovellato solipsismo; e la narrazione si fa convulsa e aggrovigliata, intesa com'è a seguire le tortuosità del pensiero e a creare intorno a personaggi e vicende un'aria allucinata, di caos.

E poiché in tale forma narrativa, così portata all'evidenza scenica, è già implicita quella drammatica, il passaggio di P., a un certo momento, dall'una all'altra risponde a una naturale esigenza della sua arte. Il suo teatro, analogamente alla narrativa, da cui del resto derivano la maggior parte degli spunti drammatici, si muove dapprima sulle orme della commedia borghese allora in voga, di cui accetta le situazioni e i canoni, sia pure per piegarli al nuovo contenuto e colorirli di un umorismo con forti venature grottesche (*Lumie di Sicilia*, 1910; *Pensaci Giacomino!*, 1916; *Liola*, 1916, scritta originariamente in dialetto siciliano; *Così è (se vi pare)*, 1917; *Il piacere dell'onestà*, 1917; *La patente*, 1918; *Ma non è una cosa seria*, 1918; *Il berretto a sonagli*, 1918; *Il giuoco delle parti*, 1918; *Tutto per bene*, 1920; *Come prima, meglio di prima*, 1920; *La signora Morli, una e due*, 1920; ecc.). Ma poi quegli schemi vengono abbandonati e il clima si fa di dramma e di tragedia (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921, l'opera scenicamente rivoluzionaria che, insieme con *Ciascuno a suo modo*, 1924, e *Questa sera si recita a soggetto*, 1930, costituisce la cosiddetta trilogia del "teatro nel teatro"; *Enrico IV*, 1922; *Vestire gli ignudi*, 1922; *L'uomo dal fiore in bocca*, 1923; *La vita che ti diedi*, 1923; *Diana e la Tuda*, 1927; *Come tu mi vuoi*, 1930; *Quando si è qualcuno*, 1933; *Non si sa come*, 1935): è il teatro che si suol dire della "seconda maniera", ma che in verità continua e perfeziona la prima; dove, superata l'angustia dell'ambiente provinciale, quel dramma dell'essere e del parere, di vita e forma, quella nostalgia del focolare distrutto e della famiglia, degli amori, delle amicizie dissolti nel frantumio della personalità, sono ormai contemplati sub specie aeternitatis, quasi fuori del tempo e dello spazio; e quel realismo allucinato lievita in simbolo, in allegoria, fino a sfiorare il "mistero". Il che, se non sempre avviene con pienezza di risultati artistici, in quanto si accentua an-

che l'innata tendenza di P. a cristallizzare in sillogismi o in sofismi (il cosiddetto pirandellismo di P.) la suggestiva spontaneità di certi gridi, è tuttavia riprova di un'ispirazione più alta, più lirica, come dimostrano anche le novelle degli ultimi anni. Restò incompiuta la sua ultima opera, *I giganti della montagna* (1^a rappr., post., 1937), il più ispirato tra i "miti" moderni (*La nuova colonia*, 1928; *Lazzaro*, 1929), che P. concepì in parte avvicinandosi alla poetica di Bontempelli. Con il suo teatro, mentre utilizzava gli stimoli della più viva sperimentazione europea (non escluso il teatro futurista), P. indicava al contempo una direzione di ricerca che avrebbe largamente influenzato la drammaturgia posteriore; così come, reagendo con la sua disadorna, antiletteraria parola al virtuosismo verbale e musicale dell'età dannunziana, egli accompagnava piuttosto e precorreva le esperienze della letteratura più giovane (Alvaro, Moravia, Brancati).

L'autore stesso provvide a riordinare editorialmente la sua produzione drammaturgica (col tit. complessivo *Maschere nude*) e novellistica (col tit. *Novelle per un anno*). La prima raccolta delle *Maschere nude* (11 commedie in 4 voll., 1918-21) apparve presso Treves; la seconda (39 drammi in 31 voll.) presso Bemporad (voll. I-XXV, 1920-29) e poi Mondadori (voll. XXVI-XXXI, 1929-35); a Mondadori, divenuto suo unico editore, fu anche affidata la terza raccolta (43 drammi in 10 voll., 1933-38). Le *Novelle per un anno* (15 voll.) furono affidate al fiorentino Bemporad (voll. I-XIII, 1922-28) e poi a Mondadori (voll. XIV, 1934, e XV, post., 1937). Presso questa casa editrice vide la luce l'ed. post. di tutte le Opere di L. P. a cura di M. Lo Vecchio-Musti (6 voll., 1957-60), comprendente anche un vol. di Saggi, poesie, scritti varii (1960), ed è ancora in corso la nuova ed. completa diretta da G. Macchia (*Opere di L. P.*, 1973 segg.). Oltre a varî carteggi (tra cui *Carteggi inediti con Ojetti-Albertini-Orvieto-Novaro-De Gubernatis-De Filippo*, 1980), sono state pubblicate le *Lettere a Marta Abba* (1995).

<http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello/>”

LA VISIONE DEL MONDO

Le opere di Pirandello partono da un presupposto filosofico: il vitalismo di Bergson. Secondo questa filosofia, la vita è un divenire incessante, un flusso continuo di trasformazioni. L'essere passa da uno stato ad un altro e chi tenta di staccarsi da questo flusso perenne, muore.

Questa concezione filosofica di base porta Pirandello a evidenziare uno dei più importanti aspetti emersi dalla società europea di inizio secolo: l'incomunicabilità. L'uomo occidentale ha creato una società così complessa nella quale l'individuo si trova ora smarrito, ha perso per sempre le certezze legate alle radici contadine: quel mondo naturale fatto di cose piccole e semplici, che davano senso e significato all'esistenza umana, adesso è svanito nel compimento della modernità. L'uomo ha smesso di vivere il flusso incessante della vita scandito dalla natura ed ha sostituito ad esso un tempo e uno spazio innaturale.

La visione del mondo



Pirandello nella sua critica alla società occidentale non risparmia neanche le sue stesse fondamenta. La famiglia è negata. Essa da luogo intimo e chiuso entro cui il fanciullino trova riposo, diviene il luogo per eccellenza nel quale nasce l'incomunicabilità fra gli individui: da luogo mitico, simbolo della tranquillità, diviene un carcere. Le tensioni segrete, gli odi, i rancori e le ipocrisie si mescolano e rendono la vita dell'individuo invivibile. Ma essa, così com'è nel novecento, è il prodotto della società borghese. La sua critica quindi si sposta anche alla società. La borghesia infatti sembra animata da valori forti e incrollabili, ma non sono altro che una facciata, una maschera che la stessa società si mette addosso. Le fondamenta stesse della società borghese: la famiglia e il lavoro, da luoghi di riposo e di realizzazione personale, si trasformano in carceri nei quali l'uomo perde la propria identità personale, si smarrisce in tanti io incoerenti che alla fine annullano l'individuo.

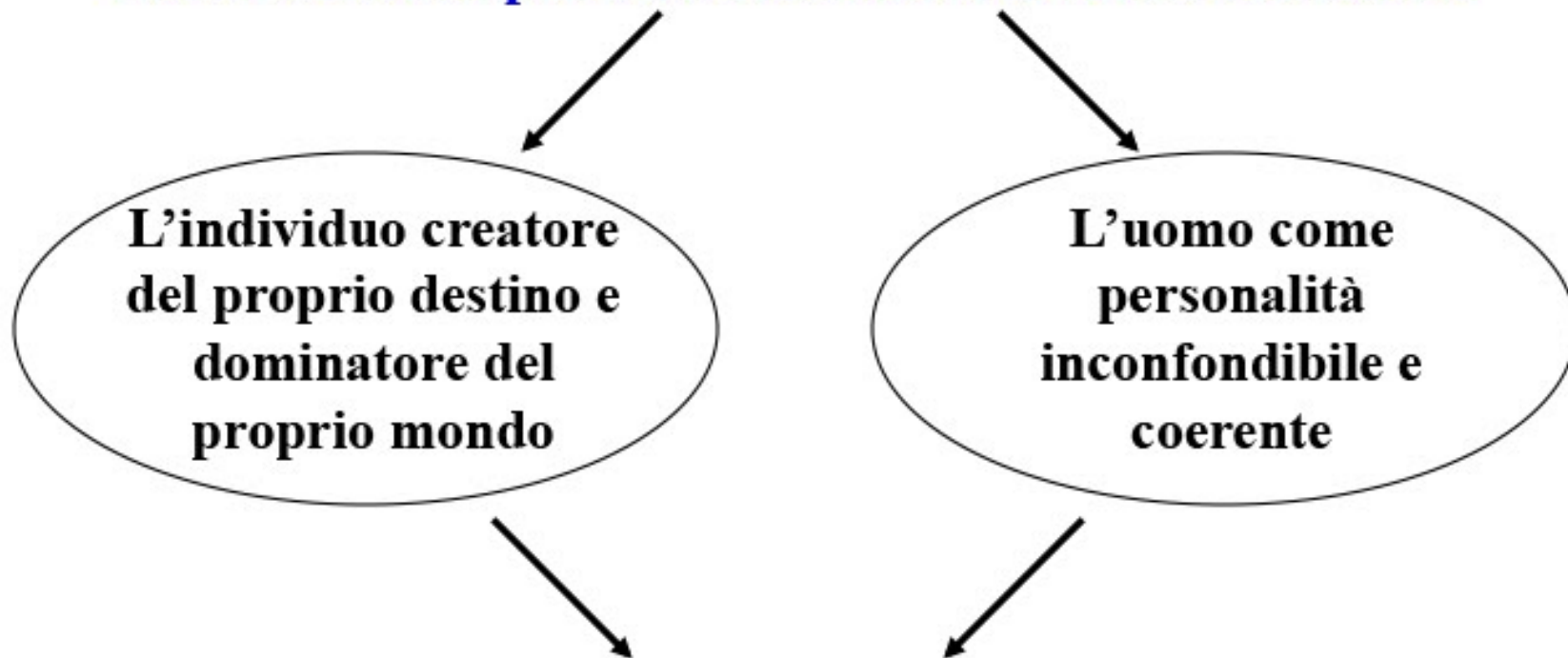
Pirandello e la società borghese

Trappole che contribuiscono all'alienazione





Si vengono a rompere alcune certezze che avevano caratterizzato il pensiero occidentale fin dalla sua nascita



L'individuo non conta più, l'io si indebolisce, perde la sua identità, si frantuma in una serie di strati incoerenti

L'uomo, dopo questa scoperta, prova stupore e dolore, perché per gli altri lui è centomila personalità, per sé stesso invece è nessuno. Cerca di trovare una via di fuga attraverso la quale egli possa finalmente realizzare sé stesso, i propri bisogni e i propri sogni, ma ogni qual volta esce da questo flusso continuo per autodefinirsi, scopre che ha creato solo una nuova maschera. È il destino di tutti gli eroi pirandelliani: cercano di fuggire dal grigiore della vita, ma si accorgono che, una volta usciti da questo flusso perenne e aver acquistato una personalità propria e definita, non possono più rientrare nella società. Essa ormai gli ha espulsi, non possono essere quindi altro che nessuno.

CONSEGUENZE

REALTÀ	OSSERVATORI	OSSERVATORI
Il reale è multiforme, polivalente. Non esiste una prospettiva privilegiata da cui osservarlo. Le prospettive possibili sono infinite e tutte equivalenti.	Ognuno ha la sua verità, che nasce dal suo modo soggettivo di vedere le cose.	Ne deriva un'inevitabile incomunicabilità fra gli uomini: essi non possono intendersi, perché ciascuno fa riferimento alla realtà com'è per lui, e non sa né può sapere come sia per gli altri; proietta nelle parole che pronuncia il suo mondo soggettivo, che gli altri non possono indovinare.



Questa incomunicabilità accresce il senso di solitudine dell'individuo che si scopre "nessuno".

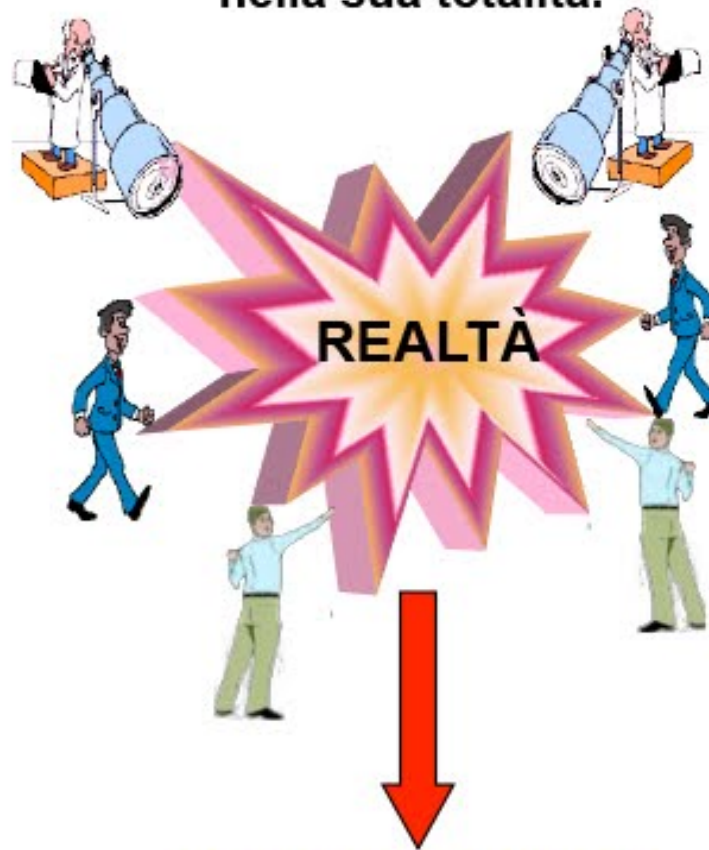
IL NESSUNO

PRESA DI COSCIENZA	IDENTIFICAZIONE	RISOLUZIONE
<ul style="list-style-type: none">• Smarrimento e dolore• Senso di solitudine	<ul style="list-style-type: none">• <u>Gli altri</u>: tante personalità• <u>Se stesso</u>: "nessuno"	<ul style="list-style-type: none">• Fuga dal reale

LA REALTA' E' MULTIFORME

Ogni immagine globale della realtà non è che una proiezione soggettiva, il reale infatti è multiforme e polivalente e non può essere mai conosciuto nella sua totalità.

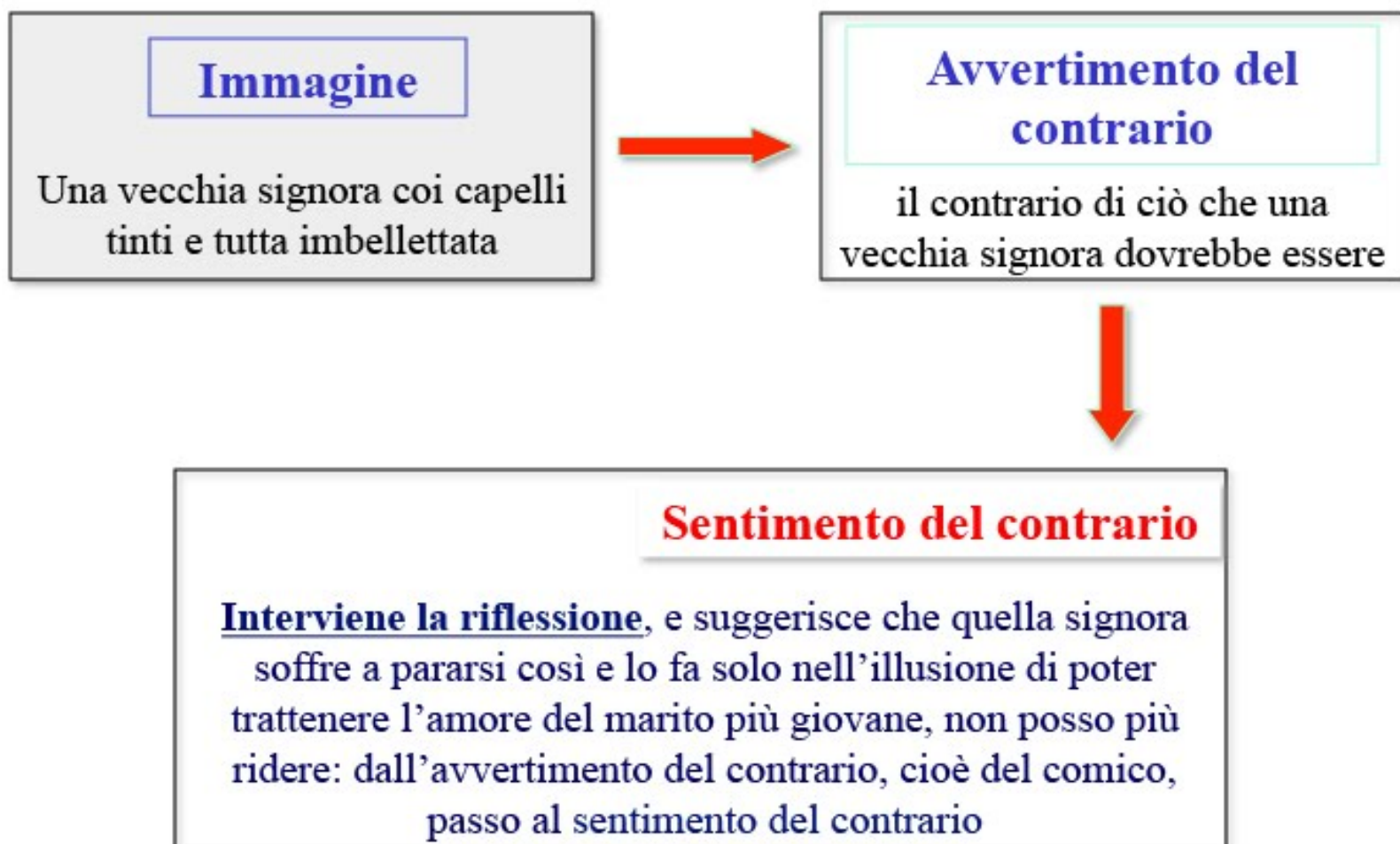
Ogni uomo potrà al massimo vedere dalla sua personale prospettiva una parte di questo flusso, ma non potrà mai conoscerlo nella sua integrità.



Ne deriva un inevitabile incomunicabilità fra gli uomini. Essi non possono intendersi perché ognuno fa riferimento alla realtà com'è per lui, e non sa e non potrà sapere com'è per gli altri.

INCOMUNICABILITA'

L'umorismo



Pirandello è uno scrittore, un letterato, quindi questo suo pensiero filosofico e sociologico lo trasforma in arte. Nasce in questo modo la poetica di Pirandello, l'umorismo. Lo scrittore, attraverso l'immagine di una signora anziana che si veste come se fosse ancora giovane, fa comprendere al suo lettore la tragicità dell'esistenza. A prima vista un tale spettacolo non può che farci sorridere; sorge in noi, dice Pirandello, l'avvertimento del contrario. In altre parole la comicità si basa proprio su questo aspetto: un contrasto fra quello che è e quello che dovrebbe essere. Ma a Pirandello non basta il sorriso, egli vuole offrire al suo lettore una visione più interiorizzata dell'esistenza. Al-

lora dall'avvertimento del contrario si passa al sentimento del contrario quando l'osservatore smette di esaminare la realtà così come la vede ed entra in una realtà più profonda, intima. Si chiederà il perché di tale contrasto. Forse la donna si veste in quel modo perché soffre in sé l'abbandono del marito, egli infatti non l'ama più, e allora la donna per riconquistare il suo affetto si traveste, assume un'altra personalità; ma così facendo perde la propria e diventa nessuno.

Questa immagine ridicola, quando viene cambiata prospettiva di osservazione, diviene un'immagine tragica di solitudine. È il capovolgimento della prospettiva iniziale, di quella più semplice, più appariscente, ma non per questo vera.

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'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”.

Luigi Pirandello, *L'umorismo*

NOVELLE PER UN ANNO

Sono 246 novelle composte a partire dal 1894 e fino alla morte dell'Autore. Le prime sono di ispirazione verista, ambientate nel mondo paesano della Sicilia (*“La giara”*, *“Ciaula scopre la luna”*, ecc.), ma già presentano la tendenza di Pirandello verso il grottesco ed il paradossale. Questa tendenza si va approfondendo e raffinando nell'umorismo e nel sarcasmo con cui l'Autore disegna un mondo assurdo in cui l'individuo va disperatamente alla ricerca di una propria identità che non può trovare (*“La signora Frola e il signor Ponza, suo genero”*, *“La carriola”*, ecc.). Le ultime novelle mostrano un certo surrealismo, che culmina in *“Soffio”*, il cui protagonista scopre di potere spegnere la vita delle persone con un semplice soffio e resta sgomento e atterrito di fronte agli effetti che produce intorno a sé, finché egli stesso non si dissolve in un alito.

IL TRENO HA FISCHIATO

Farneticava. Principio di febbre cerebrale, avevano detto i medici; e lo ripetevano tutti i compagni d'ufficio, che ritornavano a due, a tre, dall'ospizio, ov'erano stati a visitarlo.

Pareva provassero un gusto particolare a darne l'annunzio coi termini scientifici, appresi or ora dai medici, a qualche collega ritardatario che incontravano per via:

Frenesia, frenesia.

Encefalite.

Infiammazione della membrana.

Febbre cerebrale .

E volevan sembrare afflitti; ma erano in fondo così contenti, anche per quel dovere compiuto; nella pienezza della salute, usciti da quel triste ospizio al gajo azzurro della mattinata invernale.

Morrà? Impazzirà?

Mah!

Morire, pare di no...

Ma che dice? che dice?

Sempre la stessa cosa. Farnetica...

Povero Belluca!

E a nessuno passava per il capo che, date le specialissime condizioni in cui quell'infelice viveva da tant'anni, il suo caso poteva anche essere naturalissimo; e che tutto ciò che Belluca diceva e che pareva a tutti delirio, sintomo della frenesia, poteva anche essere la spiegazione più semplice di quel suo naturalissimo caso.

Veramente, il fatto che Belluca, la sera avanti, s'era fieramente ribellato al suo capo ufficio, e che poi, all'aspra riprensione di questo, per poco non gli s'era scagliato addosso, dava un serio argomento alla supposizione che si trattasse d'una vera e propria alienazione mentale.

Perché uomo più mansueto e sottomesso, più metodico e paziente di Belluca non si sarebbe potuto immaginare.

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; note, libri mastri, partitarii, stracciafogli e via dicendo. 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 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 solenni bastonature della sorte.

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

Tanto più che, la sera avanti, proprio gli toccava la riprensione; proprio aveva il diritto di fargliela, il capo ufficio. Già s'era presentato, la mattina, con un'aria insolita, nuova; e cosa veramente enorme, paragonabile, che so? al crollo d'una montagna era venuto con più di mezz'ora di ritardo.

Pareva che il viso, tutt'a un tratto, gli si fosse allargato. Pareva che i paraocchi gli fossero tutt'a un tratto caduti, e gli si fosse scoperto, spalancato d'improvviso al-

l'intorno lo spettacolo della vita. Pareva che gli orecchi tutt'a un tratto gli si fossero sturati e percepissero per la prima volta voci, suoni non avvertiti mai.

Così ilare, d'una ilarità vaga e piena di stordimento, s'era presentato all'ufficio. E, tutto il giorno, non aveva combinato niente.

La sera, il capo ufficio, entrando nella stanza di lui, esaminati i registri, le carte:

E come mai? Che hai combinato tutt'oggi?

Belluca lo aveva guardato sorridente, quasi con un'aria d'impudenza, aprendo le mani.

Che significa? aveva allora esclamato il capo ufficio, accostandoglisi e prendendolo per una spalla e scrollandolo. Ohé, Belluca!

Niente, aveva risposto Belluca, sempre con quel sorriso tra d'impudenza e d'imbecillità su le labbra. Il treno, signor Cavaliere.

Il treno? Che treno?

- Ha fischiato.

Ma che diavolo dici?

Stanotte, signor Cavaliere. Ha fischiato. L'ho sentito fischiare...

Il treno?

Sissignore. E se sapesse dove sono arrivato! In Siberia... oppure oppure... nelle foreste del Congo... Si fa in un attimo, signor Cavaliere!

Gli altri impiegati, alle grida del capo ufficio imbestialito, erano entrati nella stanza e, sentendo parlare così Belluca, giù risate da pazzi.

Allora il capo ufficio che quella sera doveva essere il malumore urtato da quelle risate, era montato su tutte le furie e aveva malmenato la mansueta vittima di tanti suoi scherzi crudeli.

Se non che, questa volta, la vittima, con stupore e quasi con terrore di tutti, s'era ribellata, aveva inveito, gridando sempre quella stramberia del treno che aveva fischiato, e che, perdio, ora non più, ora ch'egli aveva sentito fischiare il treno, non poteva più, non voleva più esser trattato a quel modo.

Lo avevano a viva forza preso, imbracato e trascinato all'ospizio dei matti.

Seguitava ancora, qua, a parlare di quel treno. Ne imitava il fischio. Oh, un fischio assai lamentoso, come lontano, nella notte; accorato. E, subito dopo, soggiungeva:

Si parte, si parte... Signori, per dove? per dove?

E guardava tutti con occhi che non erano più i suoi. Quegli occhi, di solito cupi, senza lustro, aggrottati, ora gli ridevano lucidissimi, come quelli d'un bambino o d'un uomo felice; e frasi senza costrutto gli uscivano dalle labbra. Cose inaudite; espressioni poetiche, immaginose, bislacche, che tanto più stupivano, in quanto non si poteva in alcun modo spiegare come, per qual prodigio, fiorissero in bocca a lui, cioè a uno che finora non s'era mai occupato d'altro che di cifre e registri e cataloghi, rimanendo come cieco e sordo alla vita: macchinetta di computisteria. Ora parlava di azzurre fronti di montagne nevose, levate al cielo; parlava di viscidetti cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda facevan la virgola. Cose, ripeto, inaudite.

Chi venne a riferirne insieme con la notizia dell'improvvisa alienazione mentale rimase però sconcertato, non notando in me, non che meraviglia, ma neppur una lieve sorpresa.

Il commento

La novella è la storia del ragioniere Belluca che tutt'ad un tratto impazzisce e aggredisce il suo capoufficio. All'ospedale, dove il "pazzo" è ricoverato, i suoi colleghi lo andranno a trovare un po' per cortesia, un po' per osservare da vicino la stranezza che ha colpito il povero Bellica. Fra i visitatori del ragioniere vi è anche un suo vicino di casa che ripercorre la vita intima del "povero pazzo". Il ragioniere vive una situazione familiare impossibile: in casa vive con tre cieche (la moglie, la suocera e la sorella) e le figlie vedove. In ufficio poi la situazione di pressione per Bellica non cambia, infatti egli è oggetto di vessazioni da parte dei colleghi e in particolar modo del suo capoufficio. Belluca stesso, alla fine della novella, racconterà il perché di questa sua improvvisa pazzia: di notte ha sentito un treno che fischiava. La sua fantasia si è risvegliata di colpo, questa vitalità improvvisa, incontenibile all'inizio, lo ha portato alla ribellione; ma adesso non succederà più. Di tanto in tanto avrà bisogno solo di prendere questo treno per estraniarsi dalla vita e viaggiare.

La novella è l'esempio in piccolo delle storie che Pirandello tratterà nei suoi romanzi e per il teatro. Il protagonista è un uomo qualunque, oppresso dalla famiglia e anche se sembra perfettamente inserito negli ingranaggi anonimi della società, si sente un estraneo. Ha bisogno di evadere da questa situazione, sente la necessità di auto-definirsi come persona perché non è contento del ruolo che la società e la famiglia gli hanno imposto. La rivelazione è improvvisa ed inaspettata. Lo coglie dapprima impreparato psicologicamente, fa delle stranezze perché non aveva saputo gestire tanta libertà tutta insieme. Con questa sua nuova identità si era presentato il giorno dopo in ufficio, ma i colleghi e soprattutto il capoufficio non si erano accorti di questo cambiamen-

to, per loro egli era sempre lo stesso Belluca. Quando però l'uomo rifiuta la maschera imposta e si ribella, allora la società lo rifiuta, lo relega nel luogo in cui vivono coloro che ormai hanno perso sé stessi. Il manicomio, il luogo per eccellenza di esclusione, diviene il simbolo evidente del rifiuto della società per chi abbandona l'identità imposta da essa.

Il finale della novella è molto diverso dalla conclusione dei romanzi e degli scritti teatrali, nei quali il protagonista restava per sempre escluso dalla società. Belluca, al contrario, riuscirà a rientrare in essa, dovrà sì contenere questa sua nuova identità, ma potrà di tanto in tanto seguire il fischio del treno.

Sono evidenti nella novella anche i due momenti fondamentali della poetica di Pirandello: l'avvertimento del contrario e il sentimento del contrario.

Nella prima parte troviamo l'avvertimento del contrario. I punti di vista del racconto sono i colleghi che rimangono esterrefatti dall'atteggiamento del ragioniere sempre così sottomesso, circoscritto. Infatti Belluca si comporta in modo totalmente diverso rispetto a quello di un ragioniere statale. Il sorriso è d'obbligo, egli di colpo dice cose strane e si comporta altrettanto stranamente. Ma a Pirandello non basta questo punto di vista, egli vuole andare più a fondo e allora la focalizzazione della storia cambia. È un vicino di casa che ci fa comprendere nella sua complessità questo atteggiamento strano. È l'avvertimento del contrario che si è trasformato in sentimento del contrario. Le cose hanno da questo momento un senso diverso, più profondo ma anche più tragico. Il sorriso fa posto alla compassione, l'osservazione alla riflessione interiore.

Personaggi pirandelliani

Presa di coscienza	Identificazione	Risoluzione
<ul style="list-style-type: none"> •Smarrimento e dolore •Senso di solitudine 	<ul style="list-style-type: none"> •<u>Gli altri</u>: tante personalità •<u>Se stesso</u>: "nessuno" 	<ul style="list-style-type: none"> •Fuga dal reale

UNO	NESSUNO	CENTOMILA
<p>Belluca: espressioni poetiche, immaginose, bislacche - magari</p>	<p>Colleghi: Inconcepibile quella ribellione - alienazione mentale</p>	<p>Voce: mansueto e sottomesso - metodico e paziente - ilarità vaga e piena di stordimento -</p> <p>Colleghi: Circoscritto - senz'altra memoria che non fosse di partite aperte - Casellario ambulante - vecchio somaro - Inconcepibile quella ribellione - macchinetta di computisteria</p>

L'umorismo



*I ROMANZI**Il fu Mattia Pascal*

Per far fronte alla sua precaria situazione economica, il Pirandello accettò di scrivere un romanzo per la “Nuova Antologia”, che glielo pubblicò a puntate, man mano che lo componeva (quasi sempre di notte, mentre vegliava la moglie gravemente ammalata, e senza alcun piano prestabilito) tra l’aprile ed il giugno del 1904. Il romanzo vide poi la luce integralmente nel 1910.

Mattia, di famiglia benestante, rimasto orfano dei genitori, si trova ben presto in rovina per i furti dell’amministratore dei suoi beni. E' così costretto ad accettare un posto di bibliotecario comunale, che gli viene offerto per misericordia, e si rassegna ad una vita grigia e mortificante, resa più penosa dalle continue angherie della suocera. Alla morte dell’unica figliuola, Mattia, esasperato, decide la fuga e si reca a Montecarlo, dove vince una ingente somma di danaro al Casinò. Divenuto ricco legge per caso su un giornale che al suo paese lo ritengono morto, essendo stato trovato un cadavere in avanzato stato di putrefazione identificato dalla moglie come il suo. Mattia decide allora di rifarsi una vita nell’anonimato. Assume il nome fittizio di Adriano Meis e si dà a lunghi viaggi, accorgendosi però che senza una identità civile riconosciutagli ufficialmente, gli è praticamente impossibile vivere in quanto non può risposarsi (ha incontrato una leggiadra e giovane donna disposta a legarsi a lui) e non può neanche denunciare un furto subito. Finge allora il suicidio di Adriano Meis e torna nei panni di Mattia Pascal, riprendendo la via del suo paese natale. Qui scopre che la moglie si è nel frattempo risposata. A lui non resta che ridursi a vivere con una vecchia zia, contemplando la vita degli altri e scrivendo le proprie memorie. Di tanto in tanto va a depositare dei fiori al cimitero sulla tomba che conserva i resti del defunto sconosciuto, ma che ha inciso sulla lapide il nome di Mattia Pascal. A chi gli chiede chi sia, risponde “io sono il fu Mattia Pascal”.

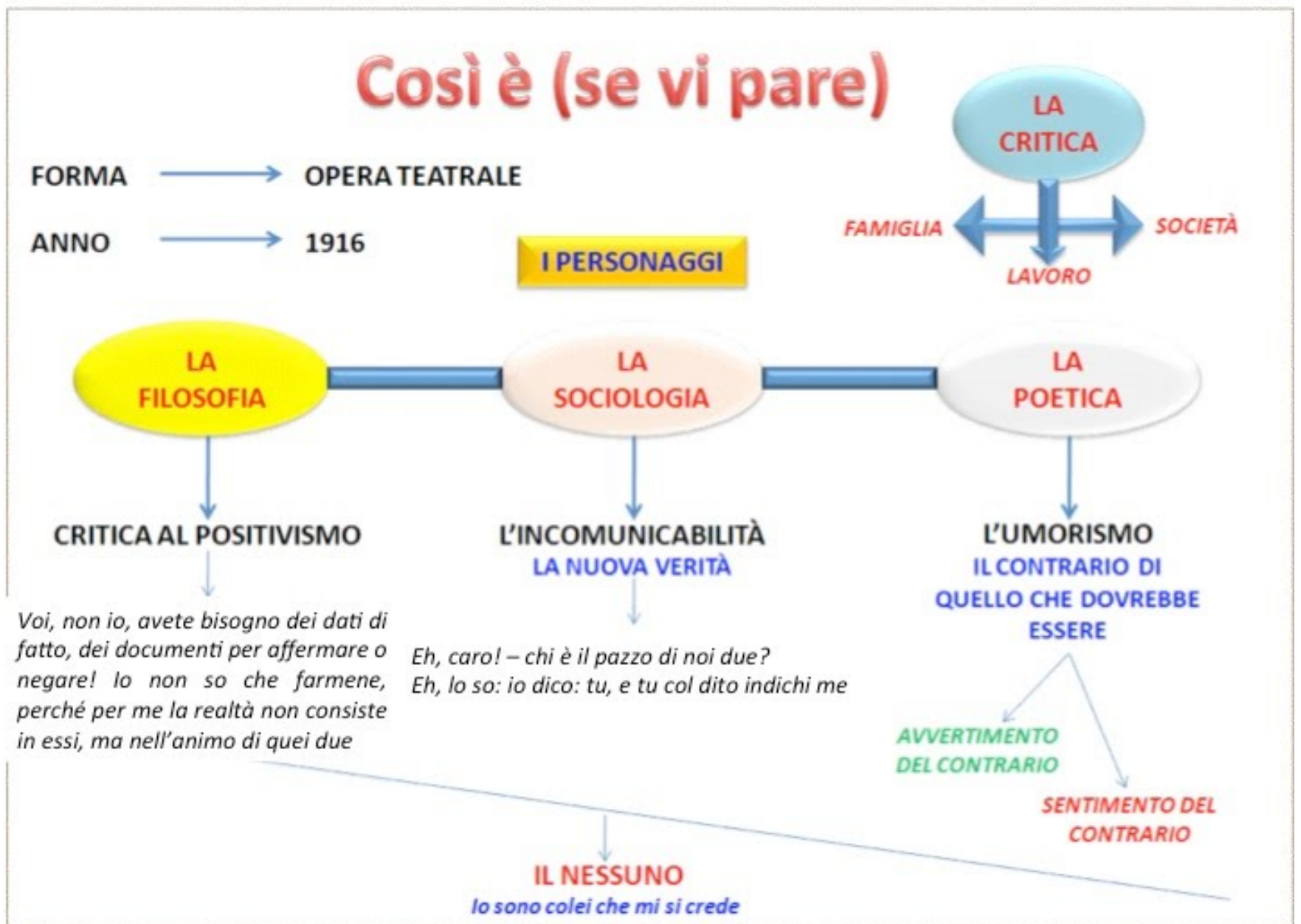
Con questa opera il Pirandello segnò il passaggio dal romanzo naturalistico a quello di introspezione, e perciò destò molte polemiche che giovarono al suo successo e non solo in Italia: fu, infatti, subito tradotta in francese ed in tedesco.

Uno, nessuno, centomila

E' l'ultimo romanzo del Pirandello. Fu pubblicato nel 1926, prima a puntate sulla "Fiera Letteraria" e poi in volume. Rappresenta il momento estremo e definitivo della concezione pirandelliana sulla frantumazione della personalità, ma appare piuttosto pesante alla lettura, «costruito com'è non tanto su una ben articolata vicenda, vista la scarsità dei fatti raccontati, bensì sull'ambiguo discorso del protagonista, a metà strada fra riflessioni filosofiche ed elucubrazioni deliranti» (F. Spera).

Il delirio esistenziale di Vitangelo Moscarda inizia una mattina, quando la moglie gli fa osservare allo specchio che egli ha il naso che pende verso destra. Di ciò l'uomo non si era mai accorto, benché allo specchio si guardasse tutti i giorni. Da qui ha inizio una serie di riflessioni che portano il Moscarda alla constatazione che ogni uomo ha di sé un'immagine che non corrisponde alle innumerevoli altre che gli altri si costruiscono di lui. Il Moscarda mette dunque a dura prova la consistenza della propria individualità in rapporto alle circostanze ed alle persone in cui quotidianamente si imbatte e avvia un processo inarrestabile di autoemarginazione dal mondo, cioè dalle apparenze e dalle false consuetudini in cui si è costretti a vivere. Si ingegna nel prendere iniziative che appaiono del tutto inspiegabili con la logica del senso comune, con cui gli uomini si illudono di dare un significato oggettivo alla realtà della vita. Ad esempio manda lo sfratto a due suoi inquilini, poveri e vecchi, suscitando un profondo senso di sdegno fra la gente per un atto così disumano, mentre ha già fatto redigere dal notaio un atto di donazione con cui trasferisce la proprietà della stessa casa ai due vecchietti, suscitando questa volta perplessità e rancori da parte dei soci e dei familiari che vedono in pericolo il loro benessere. Quando poi decide di chiudere la banca ereditata dal padre perché assimila la professione di banchiere a quella di usuraio, allora contro di lui si coalizzano tutti gli interessati per citarlo in tribunale e farlo interdire. Conosciuto il piano dei soci e dei parenti, il Moscarda si rivolge al vescovo per consiglio e si lascia convincere a devolvere tutti i suoi beni in opere di carità. Abbandonato da tutti, si ritira in un ospizio costruito col suo stesso denaro e qui porta a compimento la propria autodistruzione: senza più legami col passato e senza progetti per il futuro, si lascia consumare dal tempo, rifiutandosi persino di pensare.

IL TEATRO



E' una commedia tratta dalla novella "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero". Fu rappresentata per la prima volta nel 1917.

Svolge il dramma di tre personaggi che per il loro strano modo di vivere destano la curiosità della gente della cittadina in cui si sono trasferiti dopo che un terremoto ha distrutto il loro paese di origine. Il signor Ponza, rispettabile funzionario di Prefettura, pur venerando la propria suocera e provvedendo largamente alle sue necessità, le impedisce tuttavia di avere alcun contatto con la figlia, sua moglie. Il Prefetto, che si è assunto l'impegno di soddisfare la morbosa curiosità di amici e parenti circa la strana vicenda, usando con discrezione la propria autorità, interroga separatamente il signor Ponza e la signora Frola ed ottiene due contrastanti versioni che non svelano il miste-

ro. Infatti il signor Ponza afferma di aver perduto nel terremoto la sua prima moglie, figlia della signora Frola, la quale, impazzita per il dolore, crede invece che la sua seconda moglie sia sua figlia. Egli per pietà le lascia coltivare questa illusione e non consente alla ex-suocera di incontrarsi con la presunta figlia per non svelare la triste realtà. Dal canto suo, la signora Frola afferma invece che il genero, impazzito, crede morta la prima moglie, che invece è stata solo ricoverata per alcun tempo in una clinica. Da ciò la sua volontà di risposarsi e la necessità, per assecondarlo, di fingere nuove nozze con la donna che in effetti è la sua prima moglie. Per il suo bene la signora Frola ha accettato di vivere in quel modo. Non resta che interpellare direttamente la signora Ponza, che appare sulla scena col volto velato e fa la sua enigmatica dichiarazione: «*Qui c'è una sventura, come vedono, che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato... La verità? è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola... e la seconda moglie del signor Ponza... e per me nessuna, nessuna!*». Ed alle rimostranze del prefetto che dice: «*Ah, no, per sé, lei, signora: sarà l'una o l'altra*», ella risponde con fermezza: «*Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede*».

L'opera è stata definita una commedia corale perché non c'è un vero e proprio protagonista. In genere nelle opere di Pirandello il portavoce della filosofia dell'incomunicabilità era anche il personaggio principale, qui invece chi ha la funzione di spiegare agli spettatori la nuova immagine del mondo ha soltanto due momenti in cui è il primo attore della scena.

La commedia è stata strutturata in questo modo perché questa volta la critica alla società borghese doveva essere messa sullo stesso piano dell'esposizione filosofica. Nelle altre commedie e nei romanzi, la società faceva da sfondo all'azione interiore del protagonista. La critica restava feroce, ma era posposta alla filosofia. In *Così è*, invece, la critica, anche se è propedeutica alla filosofia, resta costantemente regina della commedia fino all'ultima scena. Pirandello attua questo cambio di prospettiva (enunciazione della filosofia/critica alla società) frequentemente nell'opera, infatti in questa commedia allo scrittore interessa mettere soprattutto in luce la limitatezza delle certezze dell'occidente. Solo alla fine del romanzo, come un'apparizione, ci verrà svelato finalmente l'enigma. Apparirà la verità sotto forma di una donna, ma essa non sarà più la Parola che dall'alto tuona la sua rivelazione, la verità ora appare dimessa, quasi schiva. Questa nuova presentazione della realtà come unica verità e nello stesso tempo onnicomprensiva di tutte le verità fino ad ora enunciate, non poteva che apparire in questo

modo, schiva, quasi riluttante ad offrire la sua voce a chi non è pronto per comprenderla. Ma esponiamo prima la trama per poi addentrarci nell'analisi dell'opera.

Trama: in un paese arriva una nuova famiglia formata dal signor Ponza, un piccolo impiegato statale, la signora Ponza, moglie dell'impiegato e la signora Frola, suocera del signor Ponza. La famiglia si è trasferita in questa nuova città dopo che un terremoto ha colpito e distrutto il loro paese. Nell'ambiente piccolo-borghese appare subito evidente la stranezza di questa famiglia: la signora Frola e la figlia, moglie del Ponza, non si vedono mai, al contrario il signor Ponza si reca ogni giorno dalla suocera. Sconcertati da questi strani comportamenti, i vicini di casa cercano di indagare il fatto. Nascono così diverse ipotesi una contrastante l'altra; non potendo in questo modo arrivare a nessuna verità senza dei dati certi, cioè la testimonianza della famiglia, decidono di interrogarli uno alla volta. La conversazione-interrogatorio con il signor Ponza e la suocera, però, non fa che confondere le idee a tutti, infatti il marito afferma che la signora è impazzita dopo la morte della figlia, la sua prima moglie. Per non traumatizzare la suocera, lui e la nuova moglie hanno deciso di continuare a far credere alla signora Frola che la figlia sia viva. Proprio per non far scoprire il loro inganno benefico, impediscono alla signora di incontrare la nuova moglie. La signora Frola, anch'ella interpellata, con altrettanta convinzione, afferma che il pazzo è il marito della figlia. L'uomo è geloso dell'affetto della suocera verso la figlia, per cui le due donne hanno deciso di non vedersi mai per non turbare il matrimonio. L'unica che può finalmente svelare il mistero è la moglie del Ponza. Nell'ultima scena appare la donna, dimessa, quasi restia a voler parlare. La signora Ponza dà ragione ad entrambi, afferma infatti di essere sia la nuova moglie del Ponza sia la figlia della signora Frola.

La filosofia dell'incomunicabilità: Pirandello per bocca del signor Laudisi enuncia le sue tesi: la verità non esiste, o meglio la verità è così complessa, sempre in fluire, che noi possiamo averne solo un'immagine personale. Proprio questa immagine sommata alle altre è la nuova verità. Ognuna è valida perché è il prodotto della vita interiore dell'individuo, senza di essa l'uomo smarrirebbe quella maschera che lui stesso si è messo, perdendo quindi ogni possibilità di relazionarsi agli altri. Ma proprio questa miriade di verità diviene anche la causa dell'incomunicabilità degli individui perché l'uomo non accetta che una verità unica, incontestabile, verificabile.

La critica alla società borghese: Pirandello critica aspramente la società occidentale, perché essa pretende l'oggettività della realtà. Figlia del positivismo, la bor-

ghesia non può che accogliere la realtà oggettiva, ma l'oggettività non può più esistere dopo la scoperta della frantumazione dell'io. Il positivismo aveva fondato le sue tesi sul falso postulato che l'uomo è un individuo inscindibile in sé stesso. Quindi poteva, tramite la ragione scientifica, arrivare a comprendere la complessità della realtà: come l'uomo, pur nella sua complessità era un individuo, così la realtà era unica, indiscutibile, quindi conoscibile. Ma Freud aveva dimostrato che nell'individuo coesistono almeno tre altrettanti io in lotta fra di loro. L'uomo così non era più la semplice somma dell'io, dell'es e del superio, ma era un individuo nel senso letterale del termine, proprio perché la sua realtà si distingueva da quella degli altri. L'uomo non viveva più in una realtà oggettiva, esistente fuori di sé, ma era l'individuo stesso a crearla, e così come vi erano tanti uomini, così dovevano esserci tante realtà tutte valide di per sé.

La borghesia figlia del positivismo non poteva accettare questa nuova verità, cioè che è l'io a creare il mondo.

La poetica dell'umorismo: in quest'opera è chiara anche la dimensione poetica di Pirandello. La prima fase dell'umorismo, *l'avvertimento del contrario*, e quindi la comicità, è esposta dai personaggi che incarnano i caratteri della borghesia. Essi giudicano in base agli stereotipi imposti dalla società e quando vedono storie diverse dai loro schemi, avvertono il contrario di ciò che dovrebbe essere (la madre non può non andare a trovare la figlia). Il loro giudizio viene condizionato quindi dalle convenzioni. Ma la poetica ha anche un altro aspetto, uno più profondo che non si accontenta di ciò che vede, ma vuole indagare l'io, il profondo dei soggetti: *il sentimento del contrario*. Il personaggio Laudisi ha questa funzione. Egli non si accontenta dei dati oggettivi, non si ferma alla curiosità e al sorriso della borghesia, va oltre. In realtà il personaggio non ha bisogno di indagare, perché è già arrivato alla consapevolezza filosofica dell'incomunicabilità. Comunque cerca di spiegare agli altri che forse qualcosa di tragico è successo a quella famiglia e quindi sarebbe meglio non cercare di sapere di più. Ma il suo consiglio è reso vano dalla curiosità. Si indaga, si va nel profondo, ma non si arriva a niente. Alla fine la verità stessa fa comprendere il dolore della famiglia, che si comporta in quel modo strano, proprio per coprire agli altri e a sé stessa la tragedia che li ha colpiti.

L'avvertimento del contrario entra anche nell'arte, attraverso l'incomunicabilità. Gli attori infatti, non capendo il dramma dei personaggi, ne fanno una caricatura, che ci fa sorridere, ma non ci fa comprendere il loro dramma.

Pirandello critica aspramente il positivismo perché crede con l'analisi dei fatti di poter giungere ad una verità oggettiva. Ma la verità non si trova nei fatti, ma nell'animo degli individui. Ecco che così si ribalta il concetto di verità: non più conoscibile attraverso la scienza, ma comprensibile solo attraverso la conoscenza dell'animo dell'individuo.

SIRELLI Ebbene?

AGAZZI Niente.

SIRELLI Non si trova niente?

AGAZZI Tutto disperso o distrutto: Municipio, archivio, stato civile.

SIRELLI Ma la testimonianza almeno di qualche superstite?

AGAZZI Non si ha notizia di superstiti; e se pure ce ne sono, ricerche difficilissime, ormai!

SIRELLI Cosicché non ci resta che da credere all'uno o da credere all'altra, così, senza prove?

AGAZZI Purtroppo!

LAUDISI Volete seguire il mio consiglio? Credete a tutti e due.

AGAZZI Sì, e come -

SIRELLI - se l'una ti dice bianco e l'altro nero?

LAUDISI E allora non credete a nessuno dei due!

SIRELLI Tu vuoi scherzare. Mancano le prove, i dati di fatto; ma la verità, per dio, sarà da una parte o dall'altra!

LAUDISI I dati di fatto, già! Che vorresti desumerne?

AGAZZI Ma scusa! L'atto di morte della figliuola, per esempio, se la signora Frola è lei la pazza (purtroppo non si trova più, perché non si trova più nulla), ma doveva esserci; si potrebbe trovare domani; e allora - trovato quest'atto - è chiaro che avrebbe ragione lui, il genero.

SIRELLI Potresti negar l'evidenza, se domani quest'atto ti venisse presentato?

LAUDISI Io? Ma non nego nulla io! Me ne guardo bene! Voi, non io, avete bisogno dei dati di fatto, dei documenti, per affermare o negare! Io non so che farmene, perché per me la realtà non consiste in essi, ma nell'animo di quei due, in cui non posso figurarmi d'entrare, se non per quel tanto che essi me ne dicono.

SIRELLI Benissimo! E non dicono appunto che uno dei due è pazzo? O pazza lei, o pazzo lui: di qui non si scappa! Quale dei due?

AGAZZI È qui la questione!

LAUDISI Prima di tutto, non è vero che lo dicano entrambi. Lo dice lui, il signor Ponza, di sua suocera. La signora Frola lo nega, non soltanto per sé, ma anche per lui. Se mai, lui - dice - fu un po' alterato di mente per soverchio amore. Ma ora, sano, sanissimo.

SIRELLI Ah dunque tu propendi, come me, verso ciò che dice lei, la suocera?

AGAZZI Certo che, stando a ciò che dice lei, si può spiegar tutto benissimo.

LAUDISI Ma si può spiegar tutto ugualmente, stando a ciò che dice lui, il genero!

SIRELLI E allora - pazzo - nessuno dei due? Ma uno dev'essere, perdio!

LAUDISI E chi dei due? Non potete dirlo voi, come non può dirlo nessuno. E non già perché codesti dati di fatto, che andate cercando, siano stati annullati - dispersi o distrutti - da un accidente qualsiasi - un incendio, un terremoto - no; ma perché li hanno annullati essi in sé, nell'animo loro, volete capirlo? creando lei a lui, o lui a lei, un fantasma che ha la stessa consistenza della realtà, dov'essi vivono ormai in perfetto accordo, pacificati. E non potrà essere distrutta, questa loro realtà, da nessun documento, poiché essi ci respirano dentro, la vedono, la sentono, la toccano! - Al più, per voi potrebbe servire il documento, per levarvi voi una sciocca curiosità. Vi manca, ed eccovi dannati al meraviglioso supplizio d'aver davanti, accanto, qua il fantasma e qua la realtà, e di non poter distinguere l'uno dall'altra!

La filosofia dell'incomunicabilità: La realtà non è ciò che si vede, ma qualcosa di più complesso, infatti essa ha tantissime facce. Il singolo riesce operò a vedere solo una di esse e crede di possedere la verità. Ecco, quindi, sorge l'incomunicabilità fra gli individui, in quanto ognuno giudica in base alla sua personale prospettiva, non tenendo conto della "verità" dell'altro.

LAUDISI Oh, eccoti qua! Eh caro! - Chi è il pazzo di noi due?

Eh, lo so: io dico: "tu", e tu col dito indichi me. - Va' là, che così a tu per tu, ci conosciamo bene noi due! - Il guaio è che, come ti vedo io, non ti vedono gli altri! E allora, caro mio, che diventi tu? Dico per me che, qua di fronte a te, mi vedo e mi tocco - tu, - per come ti vedono gli altri - che diventi? - Un fantasma, caro, un fantasma! - Eppure, vedi questi pazzi? Senza badare al fantasma che portano con sé, in se stessi,

vanno correndo, pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui! E credono che sia una cosa diversa.

CAMERIERE Signor Lamberto.

LAUDISI Eh?

CAMERIERE Ci sono due signore. La signora Cini e un'altra.

LAUDISI Vogliono me?

CAMERIERE Hanno chiesto della signora. Ho detto che si trovava a visita dalla signora Frola qua accanto, e allora...

LAUDISI Allora?

CAMERIERE Si sono guardate negli occhi; poi, hanno battuto le manine coi guanti: - "Ah sì? ah sì?" e m'hanno domandato, friggendo, se non c'era proprio nessuno in casa.

LAUDISI Tu avrai risposto che non c'era nessuno.

CAMERIERE Ho risposto che c'era lei.

LAUDISI Io? No. - Quello che conoscono loro, se mai!

CAMERIERE (più che mai sbalordito) Come dice?

LAUDISI Ma, scusa, ti pare lo stesso?

CAMERIERE (c.s. tentando squallidamente un sorriso a bocca aperta) Non capisco.

LAUDISI Con chi stai parlando tu?

CAMERIERE (basito) Come... con chi sto parlando?... Con lei.

LAUDISI E sei proprio sicuro che io sia lo stesso di quello che chiedono codeste signore?

CAMERIERE Ma... non saprei... Hanno detto il fratello della signora...

LAUDISI Caro! Ah... - Eh sì, allora sono io; sono io... - Falle entrare, falle entrare...

La sociologia dell'incomunicabilità: La realtà non è ciò che si vede, ma qualcosa di più complesso, infatti essa ha tantissime facce. Il singolo riesce operò a vedere solo una di esse e crede di possedere la verità. Ecco, quindi, sorge l'incomunicabilità fra gli individui, in quanto ognuno giudica in base alla sua personale prospettiva, non tenendo conto della "verità" dell'altro.

LAUDISI:

Ma no, signori miei! Non v'ingannate nessuno dei due. Permettete? Ve lo dimostro. - Tutt'e due, qua, vedete me. - Mi vedete, è vero?

SIRELLI:

Eh sfido!

LAUDISI:

No no. Vieni qua, vieni qua...

SIRELLI:

(gli s'appressa, sorridente, come per prestarsi a uno scherzo) Perché?

LAUDISI:

Vedimi meglio. Toccami. Così, bravo. - Tu sei sicuro di toccarmi come mi vedi, è vero?

SIRELLI:

Direi...

LAUDISI:

Non puoi dubitare di te, sfido! - Ora, scusi, venga qua lei, signora... No no, ecco, vengo io da lei...

Le si fa davanti, si piega su un ginocchio:

Mi vede, è vero? Alzi una manina; mi tocchi... - Cara manina!

SIRELLI:

Ohè... ohè...

LAUDISI:

Non gli dia retta! - È sicura anche lei di toccarmi come mi vede? Non può dubitare di lei. - Ma per carità, non dica a suo marito, né a mia sorella, né a mia nipote, né alla signora qua, come mi vede, perché tutt'e quattro altrimenti le diranno che lei s'inganna. Mentre lei non s'inganna affatto! Perché io sono realmente come mi vede lei! - Ma ciò non toglie che io sia anche realmente come mi vede suo marito, mia sorella, mia nipote e la signora qua, che anche loro non si ingannano affatto!

SIGNORA SIRELLI:

E come, dunque, lei cambia dall'uno all'altro?

LAUDISI:

Ma sicuro che cambio, signora mia! E lei no, forse? Non cambia?

SIGNORA SIRELLI:

(precipitosamente) Ah no no no no no. Le assicuro che per me io non cambio affatto!

LAUDISI:

E neanch'io per me, creda! E dico che voi tutti v'ingannate se non mi vedete come mi vedo io! Ma ciò non toglie che non sia una bella presunzione tanto la mia che la sua, cara signora.

SIRELLI:

Ma che ci ha da vedere tutto questo, scusa?

LAUDISI:

Come no? Vi vedo così affannati a cercar di sapere chi sono gli altri e le cose come sono, quasi che gli altri e le cose per se stessi fossero così o così...

SIGNORA SIRELLI:

Ma secondo lei allora non si potrà mai sapere la verità?

SIGNORA CINI:

Se non dobbiamo più credere neppure a ciò che si vede e si tocca!

LAUDISI:

Ma sì, ci creda, signora! Perciò le dico: rispetti ciò che vedono e toccano gli altri, anche se sia il contrario!

SIGNORA SIRELLI:

Oh, senta! io le volto le spalle e non parlo più con lei! Non voglio impazzire!

LAUDISI:

No, no: basta! Seguitate, seguitate a parlare della Signora Frola e del signor Ponza suo genero - non v'interrompo più.

AMALIA:

Ah, Dio sia ringraziato! E faresti meglio, caro Lamberto, se te ne andassi di là!

DINA:

Di là; di là, zietto... sì, sì...

LAUDISI:

Perché? No. Mi diverto a sentirvi parlare. Starò zitto, non dubitate. Al più - se permettete - farò qualche risata.

SIGNORA SIRELLI:

E dire che noi eravamo venute per sapere... - Ma scusi: suo marito, signora, non è un superiore di questo signor Ponza?

AMALIA:

Altro è l'ufficio, altro la casa, signora.

SIGNORA SIRELLI:

Capisco, già! - Ma loro non hanno neppure tentato di vedere la suocera qua accanto?

DINA:

Altro che! Due volte, signora!

SIGNORA CINI:

Ah dunque... dunque loro le hanno parlato?

AMALIA:

Non siamo state ricevute, signora mia!

Sirelli, Signora Sirelli, Signora Cini:

Oh! oh! - Come! - Come mai!

DINA:

Anche questa mattina...

AMALIA:

La prima volta restammo più d'un quarto d'ora dietro la porta. Nessuno venne ad aprirci, e non si poté neppure lasciare un biglietto di visita... Siamo tornate oggi...

DINA:

(Con un gesto colle mani che esprime spavento) È venuto ad aprirci lui!

SIGNORA SIRELLI:

È la faccia... già! La faccia di quest'uomo che sconcerta tutto il paese! E poi, così, vestito di nero... Sono tutti e tre vestiti di nero, anche la signora, è vero? la figlia?

SIRELLI:

(con fastidio) Ma se la figlia non l'ha mai veduta nessuno! Te l'ho detto mille volte! sarà vestita di nero anche lei... - Sono d'un paesello della Marsica - lo sanno questo?

AMALIA:

Sì; distrutto, pare, totalmente...

SIRELLI:

Di pianta, raso al suolo, dal terremoto.

Dina:

Hanno perduto tutti i parenti, si dice...

SIGNORA CINI:

(con ansia di riattaccare il discorso interrotto) Bene; dunque dunque... - ha aperto lui?

AMALIA:

Appena me lo sono veduto davanti, con quella faccia, non mi son più trovata in gola la voce per dirgli che venivamo per una visita alla suocera. Niente, sa? neanche un ringraziamento.

DINA:

No, per questo, fece un inchino...

AMALIA:

Ma appena... così col capo.

DINA:

Gli occhi, piuttosto, devi dire! Quelli sono gli occhi d'una belva, non d'un uomo.

SIGNORA CINI

E allora? Che ha detto allora?

DINA:

Tutto imbarazzato...

AMALIA:

...tutto arruffato, ci ha detto che la suocera era indisposta... che ci ringraziava dell'attenzione... e rimase lì su la soglia, in attesa che ci ritirassimo...

DINA:

Che mortificazione!

SIRELLI:

Un vero sgarbo! Ma può esser sicura che è lui, sa? Forse terrà sotto chiave anche la suocera!

SIGNORA SIRELLI:

Ci vuol coraggio! Con una signora, moglie d'un suo superiore!

AMALIA:

Ah, ma mio marito, sa, l'ha presa come una grave mancanza di riguardo ed è andato a rinzelarsene fortemente col Prefetto, pretendendo una riparazione.

DINA:

Oh, giusto, eccolo qua, il babbo!

Il sentimento del contrario: Se la prima immagine ci fa sorridere (madre e figlia che non si incontrano mai, e, al contrario, il genero va sempre a fare visita alla suocera), la sua interiorizzazione ci fa riflettere e scorgere quel dolore che si cela dietro il sorriso (il dolore di questa famiglia per la perdita di un loro caro).

Il nuovo eroe: il nessuno

L'incomunicabilità, unita alla filosofia del flusso perenne, porta alla nascita del nuovo eroe della letteratura: il nessuno, colui il quale ha perso la sua identità per le numerose maschere che la società gli pone.

SIGNORA PONZA - Non temete! non temete! Andate via.

PONZA - Andiamo, sì, andiamo...

SIGNORA FROLA - Sì, sì... andiamo, caro, andiamo...

SIGNORA PONZA - Che altro possono volere da me, dopo questo, lor signori? Qui c'è una sventura, come vedono, che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato.

IL PREFETTO - Ma noi vogliamo rispettare la pietà, signora. Vorremmo però che lei ci dicesse -

SIGNORA PONZA - che cosa? la verità? è solo questa: che io sono, sì, la figlia della signora Frola -

TUTTI - ah !

SIGNORA PONZA - e la seconda moglie del signor Ponza -

TUTTI - oh! E come?

SIGNORA PONZA - sì; e per me nessuna! nessuna!

IL PREFETTO - Ah, no, per sé, lei, signora: sarà l'una o l'altra!

SIGNORA PONZA - Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede.

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE



Concepito come romanzo fin dal 1911, divenne poi un dramma e fu rappresentato per la prima volta nel 1921 a Roma. Alla prima il pubblico uscì dal teatro inorridito al grido “manicomio, manicomio”. Solo tre mesi dopo, al Teatro Manzoni di Milano, fu tale il successo, che il dramma fu subito tradotto in più lingue ed entrò d’obbligo nei repertori delle maggiori compagnie teatrali.

Sei personaggi, creati da un autore che li ha poi abbandonati non riuscendo a realizzare per la scena il loro dramma, si presentano su di un palcoscenico ove una compagnia di attori sta provando un’opera e chiedono al capocomico di mettere lui in scena la loro vicenda. Il capocomico, dopo varie resistenze, accetta e chiede agli attori di impersonare i sei personaggi: il Padre, la Madre, il Figlio, la Figliastro, il Giovinetto e la

Bambina. Ma ognuno dei personaggi non si riconosce nella interpretazione prestata dal relativo attore, e da qui nasce una serie di contrasti fra personaggi e attori, aggravati dalle rimostranze del Padre, della Madre e della Figliastro che pretendono, ciascuno, che la propria specifica situazione sia al centro del dramma.

La loro vicenda può essere così sintetizzata.

La Madre, dopo aver dato un figlio al Padre, li abbandona entrambi per legarsi ad un altro uomo, col quale ha tre figli. Alla morte di costui la nuova famiglia vive in ristrettezze e la figlia è costretta a darsi alla prostituzione. La Madre scopre che fra i clienti della figlia c'è il suo primo marito e questi, per farsi perdonare il vizio, riprende in casa la moglie con i suoi nuovi figli. I rapporti fra i vari componenti della famiglia sono di natura conflittuale e funestati da varie sciagure: la Bambina muore annegata in una vasca, il Giovinetto si suicida con un colpo di pistola, mentre il Padre e la Madre non sanno liberarsi delle loro colpe, il Figlio disprezza la Figliastro che rappresenta la vergogna del Padre.

Il dramma si conclude con la interpretazione che danno attori e personaggi della morte del giovinetto:

LA PRIMA ATTRICE: E' morto! Povero ragazzo! E' morto! Oh che cosa

IL PRIMO ATTORE: Ma che morto! Finzione! finzione! Non ci creda!

ALTRI ATTORI DA DESTRA: Finzione? Realtà! realtà! E' morto!

ALTRI ATTORI DA SINISTRA: No! Finzione! Finzione!

IL PADRE: Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! realtà!

IL CAPOCOMICO: Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti!

Luce! Luce! Luce!

La tragedia è il culmine filosofico del teatro pirandelliano. Nell'opera, anche se sono presenti tutti i punti fondamentali del pensiero di Pirandello (la critica alla società, la critica alla famiglia, l'indagine sociologica dell'incomunicabilità e la filosofia del flusso perenne), l'autore inserisce una nuova accusa, questa volta interna al mondo dell'arte: l'incomunicabilità fra chi scrive e chi rappresenta un testo. In altre parole l'incomunicabilità entra anche nella letteratura, infatti la rappresentazione scenica di un'opera non sarà mai quella voluta dallo scrittore perché gli attori tenderanno a rappresentare i personaggi in base alla loro personale visione. La realtà originaria viene quindi falsificata anche nell'arte. Il cerchio ormai è completo, l'incomunicabilità è un fatto ontologico dell'essere umano che abbraccia la vita reale, ma anche la rappresenta-

zione di essa. Le parole del padre spiegano filosoficamente ciò che i vari personaggi avevano cercato di far capire agli attori. L'interpretazione che gli attori facevano della vita dei personaggi era stata oggetto di critica da parte di essi. I personaggi non si riconoscevano negli attori perché essi tendevano a fare più una caricatura delle loro vite che a metterle realmente in scena. Il padre spiega al capocomico l'impossibilità intrinseca di una reale interpretazione. L'uomo, ciò che noi crediamo reale, in realtà non lo è, il personaggio invece è reale. Questo ribaltamento del senso comune si fonda sulla filosofia del flusso perenne, infatti l'uomo non ha una sua identità ben definita, quello che è oggi, domani potrebbe non essere, invece il personaggio ha un carattere ben definito e non può cambiare, perciò al contrario della persona può essere realmente definito, quindi reale. La conclusione di questo ragionamento è che l'uomo può essere tutto e nessuno, invece il personaggio sarà sempre qualcuno perché la sua storia si è ormai conclusa, è stata scritta una volta per tutte e non può essere cambiata.

Ma la realtà dei personaggi implica anche la tragicità dell'esistenza, perché al contrario dell'uomo il personaggio non può più tornare indietro, è definito per sempre nel bene o nel male. Rivive ogni istante della sua storia, come una condanna dantesca, il passato, il presente e il futuro. Questa nuova interpretazione è evidente nei personaggi del figlioletto e della bambina, essi non parlano perché, anche se presenti, sono morti. La loro storia è conclusa e rivive in ogni istante.

Se la tragicità della vita era l'incomunicabilità derivata dalla filosofia del flusso perenne, la condanna senza appello si ha quando, e qui nella commedia è palese, la vita si rapprende in forme stabilite. Allora l'uomo, personaggio o individuo, muore pur continuando la sua esistenza. Il nessuno ha ancora possibilità di cambiare, chi è qualcuno è irrimediabilmente perso nel suo personaggio.

UN NUOVO MODO DI GIUDICARE LA REALTA'

I personaggi letterari sono più veri dei personaggi viventi perché questi mutano continuamente, sono un fluire di stati eterogenei ed incoerenti, mentre il personaggio artistico *ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo ...può non essere "nessuno".*



L'avvertimento del contrario entra anche nell'arte, attraverso l'incomunicabilità. Gli attori infatti, non capendo il dramma dei personaggi, ne fanno una caricatura, che ci fa sorridere, ma non ci fa comprendere il loro dramma.

La filosofia: la nuova realtà

è più vero per la società ciò che non muta, rispetto all'uomo all'individuo che muta continuamente

La tragedia dei personaggi è che la loro condizione ormai è immutabile, come tutti i personaggi letterari. Ma la tragedia più grande è quella degli individui che, pur essendo in continuo cambiamento, sono identificati come maschere, e quindi subiscono tragicamente questa loro fissità innaturale.

Il padre (con dignità, ma senza alterigia)

Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre

"qualcuno". Mentre un uomo - non dico lei, adesso - un uomo così in genere, può non esser "nessuno".

Il capocomico

Già! Ma lei lo domanda a me, che sono il Direttore! il Capocomico! Ha capito?

Il padre (quasi in sordina, con melliflua umiltà)

Soltanto per sapere, signore, se veramente lei com'è adesso, si vede... come vede per esempio, a distanza di tempo, quel che lei era una volta, con tutte le illusioni che allora si faceva; con tutte le cose, dentro e intorno a lei, come allora le parevano - ed erano, erano realmente per lei! - Ebbene, signore: ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più, a tutte quelle cose che ora non le "sembrano" più come per lei "erano" un tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente "questo" come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani?

Il capocomico (senza aver ben capito, nell'intontimento della speciosa argomentazione)

Ebbene? E che vuol concludere con questo?

Il padre

Oh, niente, signore. Farle vedere che se noi (indicherà di nuovo sè e gli altri Personaggi) oltre la illusione, non abbiamo altra realtà, è bene che anche lei diffidi della realtà sua, di questa che lei oggi respira e tocca in sè, perché - come quella di jeri - è destinata a scoprirlesi illusione domani.

Il capocomico (rivolgendosi a prenderla in riso)

Ah, benissimo! E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me!

Il padre (con la massima serietà)

Ma questo senza dubbio, signore!

Il capocomico

Ah sì?

Il padre

Credevo che lei lo avesse già compreso fin da principio.

Il capocomico

Più reale di me?

Il padre

Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani...

Il capocomico

Ma si sa che può cangiare, sfido! Cangia continuamente, come quella di tutti!

Il padre (con un grido)

Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, né esser altra, mai, perché già fissata - così - "questa" - per sempre - (è terribile, signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi!

La sociologia: l'incomunicabilità

La realtà non è ciò che si vede, ma qualcosa di più complesso, infatti essa ha tantissime facce. Il singolo riesce operò a vedere solo una di esse e crede di possedere la verità. Ecco, quindi, sorge l'incomunicabilità fra gli individui, in quanto ognuno giudica in base alla sua personale prospettiva, non tenendo conto della "verità" dell'altro.

La figliastra - Qui non si narra! qui non si narra!

Il padre - Ma io non narro! voglio spiegargli.

La figliastra - Ah, bello, sì! A modo tuo!

Il Capocomico, a questo punto, risalirà sul palcoscenico per rimettere l'ordine.

Il padre - Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sè, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!

La poetica dell'umorismo: 2^a parte, il sentimento del contrario

Se la prima immagine ci fa sorridere (gli attori che cercano di interpretare secondo la loro prospettiva i personaggi), la sua interiorizzazione ci fa riflettere e scorgere quel dolore che si cela dietro il sorriso (l'immutabilità della loro condizione).

La figliastra - E che vuol fare lei allora, scusi?

Il capocomico - Lo vedrà, lo vedrà! Lasci fare a me adesso!

La figliastra - No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono "questa", "così", vorrebbe forse cavarne un pasticcetto romantico sentimentale, con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: "Togliamo via subito allora, codesto vestitino!". E io, con tutto il mio lutto nel cuore, di appena due mesi, me ne sono andata là, vede?

là, dietro quel paravento, e con queste dita che mi ballano dall'onta, dal ribrezzo, mi sono sganciato il busto, la veste...

Il nuovo eroe: il nessuno

L'incomunicabilità, unita alla filosofia del flusso perenne, porta alla nascita del nuovo eroe della letteratura: il nessuno, colui il quale ha perso la sua identità per le numerose maschere che la società gli pone. Ma nel dramma dei sei personaggi la spersonalizzazione dell'individuo, il suo essere nessuno, inizia anche dal di dentro, in quando l'individuo non accetta il suo flusso perenne *di essere sempre cangiante*.

il padre ... ciascuno - fuori, davanti agli altri - è vestito di dignità: ma dentro di sé sa bene tutto ciò che nell'intimità con se stesso si passa, d'inconfessabile. Si cede, si cede alla tentazione; per rialzarcene subito dopo, magari, con una gran fretta di ricomporre intera e solida, come una pietra su una fossa, la nostra dignità, che nasconde e seppellisce ai nostri stessi occhi ogni segno e il ricordo stesso della vergogna. È così di tutti! Manca solo il coraggio di dirle, certe cose!