

AUTORI VARI

**PIRANDELLO
E IL TEATRO**

*Atti del
XXIX Convegno Internazionale*

Agrigento, 1-4 dicembre 1992

MURSIA

In copertina: Paesaggio di San Marcello Pistoiese, di Luigi Pirandello
(Collezione privata).

© Copyright 1993 Centro nazionale studi pirandelliani
Proprietà artistica e letteraria riservata - Printed in Italy
4184/AC - Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A. - Milano - Via Tadino, 29
ISBN 88-425-1550-7

**Effetti di straniamento come strategia
della messa in scena nella trilogia:
appunti e spigolature sulla « poetica della scena »
di Luigi Pirandello**

di MANUELA GIERI

Cotrone: Siamo qua come agli orli
della vita, Contessa. Gli orli, a un co-
mando, si distaccano; entra l'invisi-
bile: vaporano i fantasmi.

(PIRANDELLO,
I giganti della montagna)

Mais les ténèbres sont elles-mêmes
[des toiles
Où vivent, jaillissant de mon oeil
[par milliers,
Des êtres disparus aux regards fa-
[milliers.

(BAUDELAIRE, « Obsession »,
in *Les fleurs du mal*)

La crisi che coinvolge il teatro moderno nella seconda metà dell'Ottocento si deve, secondo l'autorevole discorso di Peter Szondi, all'introduzione dell'elemento epico in una forma ancora tradizionale. Tale « relativizzazione epica » è il prodotto di una frattura insanabile che si opera nel Moderno in quella sintesi tra soggetto ed oggetto che stava in precedenza alla base del dramma. Con l'apparizione dell'Io narrante sul palcoscenico, secondo Szondi, un rapporto epico sostituisce quello drammatico tradizionale, uno dei personaggi diviene « riflesso » o vera e propria « proiezione » dell'autore, e gli altri ne divengono l'oggetto.¹ Ecco che dunque il palcoscenico della drammaturgia moderna diviene luogo di un conflitto insanabile delle significazioni e dunque delle interpretazioni, e la storia della teatrologia del Novecento nient'altro che una serie di tentativi più o meno riusciti di rielaborare il rapporto, in qualche misura paradossale, tra testo scritto e testo drammatico, cioè la vera e propria antinomia tra testo e messa in scena. In verità, come ha sottolineato Wladimir Krysinski, lo sviluppo del teatro del nostro secolo non pare altro che registrazione attenta dei vari tentativi di accentuare la natura inconciliabile dell'antinomia, o di attenuarla.²

Questi due diversi approcci nascondono due diversi at-

teggiamenti nei confronti dell'arte ma più significativamente due diverse concezioni che si vanno a definire nel Moderno nei confronti della Storia e del Soggetto. Nell'un caso si prevede ancora la possibilità di un rapporto « mimetico » e quindi armonico tra arte e natura, nell'altro si registra l'impossibilità di tale rapporto pacificato, si verifica la fondamentale divisione del Soggetto e la ricerca di senso diviene oggetto e contenuto, ma anche forma stessa del fare artistico.

All'interno di questa seconda e ben più ricca prospettiva si inserisce il discorso teatrale e non di Luigi Pirandello, che, come ha ben osservato Kryszynski, diviene un vettore significativo delle diverse « modélisations narratives ou théâtrales » del reale e dell'opera nella misura in cui il suo discorso fa esplodere i codici tematici e formali.³ Come si sa, il discorso pirandelliano si organizza secondo i paradigmi tratteggiati nel saggio sull'*Umorismo*. È opportuno ricordare qui che l'umorismo, a differenza del comico così come del tragico, ed in quanto giustapposizione di entrambi, è profondamente trasgressivo come ha del resto ben sottolineato Mikhail Bachtin nel suo lavoro sulla poetica di Dostoevskij.⁴ E lo è poiché, come ci ha ricordato Umberto Eco, agisce negli « interstizi tra le strutture narrative e quelle discorsive », e dunque necessariamente ridefinisce i ruoli dei vari elementi coinvolti nella produzione di senso. È per questo, dunque, che sin dal Romanticismo tanta attenzione è stata rivolta a quel particolare modo del discorso che è stato variamente definito come « ironia » o come « umorismo ». Nel periodo romantico e postromantico avviene dunque la rottura ed è con Baudelaire che a mio avviso comincia una speculazione che inevitabilmente porterà a quel particolare discorso sull'umorismo che ha caratterizzato tanta parte delle poetiche novecentesche.

Faccio qui particolare riferimento a un saggio baudelairiano spesso dimenticato ma di grande utilità al nostro discorso e cioè il saggio *De l'essence du rire*, scritto significativamente nel luglio del 1855.⁵ È, infatti, della metà del secolo scorso, secondo Szondi stesso, l'inizio di quella crisi delle forme teatrali che porterà alle sperimentazioni e alle avanguardie del novecento. In quel saggio, dopo aver definito il riso come « profondément humain » ed « essentiellement contradictoire »,⁷ nonché segno di una grandezza infinita e di una miseria infinita, Baudelaire afferma che « c'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire ».⁸ Egli poi sottolinea che la « puissance du rire » sta in colui che ride, non nell'oggetto.⁹ Come non rammentarsi qui del momento della riflessione dell'umorista pirandelliano che guarda la vecchia signora il cui volto è « mascherato », sfigurato dunque nel vano tentativo di conservarsi i favori del ben più giovane compagno? Per Piran-

dello come per Baudelaire dunque, il processo della dissociazione umoristica ha luogo significativamente in colui che ride e cioè in colui che « guarda », nello spettatore. Baudelaire continua poi affermando che soltanto « le philosophe... ait acquis... la force de se dedoubler et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi ».¹⁰ Cos'altro è il *raisonneur*, l'umorista pirandelliano se non una forma esasperata del filosofo baudelairiano essendo, com'egli è, non solo « capace » di sdoppiarsi, ma internamente sdoppiato, slegato, incapace di vivere ma totalmente intento a vedersi vivere? Non è qui il caso di dilungarsi sui numerosi esempi che a questo proposito si potrebbero trarre dall'opera pirandelliana, poiché tale è la natura e la stessa ragion d'essere di quasi tutti i grandi personaggi pirandelliani.¹¹ Sempre in quest'ottica, di estrema utilità risulta quanto Baudelaire afferma in seguito, e cioè che il riso altro non è che un sintomo, espressione di un sentimento doppio o contraddittorio.¹²

Nel testo baudelairiano si procede poi a una distinzione per noi fondamentale tra il comico e il grottesco dal punto di vista artistico, dove il primo è imitazione ed il secondo, il grottesco o comico assoluto, è creazione.¹³ Questa distinzione è chiaramente ricca di suggestioni per chi intenda analizzare la produzione sia teatrale che narrativa di Pirandello alla luce della sua concezione di umorismo. Bisogna aggiungere che il comico assoluto, secondo Baudelaire, rientra fra quei fenomeni artistici che denotano la compresenza di due esseri, cioè « l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre »¹⁴ all'interno di ogni essere umano. Anche questa è una tematica chiaramente preparandelliana, poiché, come si sa, tanti sono gli esseri internamente sdoppiati dell'universo pirandelliano, poiché così sono per l'appunto gli umoristi. In chiusa al suo saggio, Baudelaire afferma poi che l'artista è tale solo a condizione di essere « doppio » e di non ignorare alcuno dei fenomeni della sua doppia natura.¹⁵ Il non ignorare questa doppia ed inconciliabile natura del suo essere, del suo stesso esistere e del suo divenire introduce una nota tragica stravolta nell'umorismo pirandelliano, così come è testimoniato da Pascal, Serafino e persino Moscarda in ambito narrativo, ma anche ovviamente da Enrico IV e da tanti altri personaggi teatrali che così sdoppiati non riescono a ricomporre un rapporto diciamo « armonico » con il mondo dell'esperienza.

Ha ragione dunque Umberto Artioli quando afferma che « il passaggio dall'*ironia* allo *humour* segnerebbe, così, l'introduzione di una nota tragica, largamente testimoniata, del resto, dalle poetiche novecentesche che, da Jarry a Pirandello a Beckett, hanno assegnato all'umorismo un ruolo centrale ».¹⁶

Ecco che dunque la trilogia pirandelliana del cosiddetto « teatro nel teatro », ¹⁷ costituisce non solo un momento di rottura con il Naturalismo e con la tradizione « mimetica », ma anche di « autoriflessione » del teatro sul fare teatrale stesso.

Ecco che in questa prospettiva, *Sei personaggi in cerca d'autore* si fa momento di « svelamento » di tale rottura, una rottura che, a mio avviso, è possibile solo grazie al tipo particolare di straniamento che si elabora e si definisce applicando l'umorismo non solo al testo drammatico ma al fare teatrale nella sua interezza. La dissociazione umoristica è dunque qui intesa non solo come istanza di poetica, ma come vero e proprio principio strutturale della messa in scena, strategia drammatica quindi che produce la dislocazione dello spazio e del tempo, nonché della fabula e del personaggio, cioè dei veri e propri non tanto « effetti » quanto « casi di straniamento », che sono causa ed effetto del continuo ed incessante slittamento del senso nonché dell'atto stesso del significare. Per « straniamento » qui si intende non la brechtiana tensione alla ricomposizione di una continuità epico-narrativa e dunque « storica » tra la scena e la platea, ma invece si intende la registrazione attenta di un'estraneità reciproca, contingente ed anche storica, di uno iato insanabile tra l'essere (cioè il mondo dell'autore e del regista, degli attori e degli spettatori), l'apparire (cioè il mondo dei personaggi) ¹⁸ e il divenire stesso della produzione di senso, di uno iato dunque anche tra l'Io e l'Altro compresenti nel Soggetto dell'enunciazione ma anche fra l'Io e gli altri, fra il palcoscenico e il pubblico, fra l'evento teatrale, cioè l'arte, e la vita.

Se nella sua ricerca di distanza estetica, Pirandello intendeva rappresentare l'uomo nella sua incongruenza e nella sua interna divisione, intendeva dunque ritrarre la tragica inevitabilità dell'impossibilità di ricomporre l'unità e quindi l'aura dell'eroe tragico di cui tanto ci ha parlato Walter Benjamin, ¹⁹ poiché ormai è « finito il tempo degli eroi ». ²⁰ Nel mondo di Pirandello il cielo è stato irrimediabilmente strappato ed Oreste sarà per sempre Amleto; e i suoi lavori, narrativi e teatrali, divengono nient'altro che il luogo in cui la consapevolezza della frattura tra l'uomo e la natura, nonché quella dell'interna divisione dell'uomo producono infiniti riflessi e rispecchiamenti, cosicché infine si afferma una polifonia di voci. Ecco che così ridefinito il discorso pirandelliano non è più « isolato » ma diviene parte integrante di una contro-tradizione di discorso critico-negativo che tanto rilievo avrà nel Moderno. ²¹

Pirandello appartiene insomma alla stessa costellazione di Baudelaire, quella costellazione di cui ha parlato Walter Benjamin, ²² e non certo a quella di Bertolt Brecht. ²³ Ecco che lo straniamento non è solo effetto di una condizione psicologica

come è stato spesso osservato, ma vero e proprio elemento imprescindibile del « significare allegorico » così come lo ha definito Romano Luperini; ²⁴ non solo oggetto e contenuto, dunque, ma forma; vera e propria strategia del discorso teatrale nella sua totalità, e dunque anche della stessa messa in scena. Grazie a questa particolare strategia discorsiva e significativa, il palcoscenico in *Sei personaggi*, ma poi, in *Ciascuno a suo modo* e in *Questa sera si recita a soggetto*, la sala, il ridotto, i corridoi di accesso al luogo dell'evento teatrale ed infine l'esterno stesso, tutto dunque diviene luogo del conflitto dei « significati ». In questo spostamento spaziale progressivo dall'interno all'esterno e ritorno, in questo continuo slittamento temporale, nell'incessante alludere al « passato » del « dramma », cioè più propriamente quel tempo « altro » in cui era ancora possibile « imitare un'azione », rappresentare « romanticamente », o più in generale, in cui era ancora possibile la tragedia, ecco che l'accento viene irrimediabilmente posto su quell'« existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre » ²⁵ ... e dopo lo choc prodotto dalla percezione e dalla presa di coscienza di questo iato insanabile, non rimane che la vertigine del comico assoluto, di quel grottesco di cui parla Baudelaire, appunto.

Nell'eterno presente pirandelliano, dunque, non rimane altro che la « commedia » del « vano tentativo » di rappresentare il dramma, come avverte Pirandello nella celebre prefazione ai *Sei personaggi*. ²⁶ Ed ecco che allora la risata stridula della Figlia in chiusa al testo, ultimo atto d'enunciazione, rappresenta qui l'invasione del grottesco, quel grottesco modo particolare del comico che Baudelaire definisce come « assoluto » e che è « creazione », al contrario del comico che è imitazione. Al termine dei *Sei personaggi*, un'ultima istanza straniante sancisce l'avvenuta rappresentazione di quel « vano tentativo », di quella *quête* o ricerca incessante di senso che sta alla base del fare allegorico nel Moderno. Quell'investigazione gnoseologica, dunque, che è frutto dell'azione incessante della divisione umoristica e che costituisce la condizione imprescindibile del fare artistico del Moderno. Sarebbe qui anche interessante riflettere sul fatto che quella risata stridula, ultimo atto d'enunciazione, viene da chi si era rifiutato di « narrare » ed ha luogo fuori dalla sede della « rappresentazione » per invadere il posto deputato alla narrazione, cioè la platea, e spingersi poi inesorabilmente verso l'esterno, il luogo del farsi stesso del supremo atto narrativo e cioè della Storia. ²⁷ Sarebbe forse anche significativo riflettere sul fatto che chi si era rifiutato di « rappresentare », e cioè il Figlio rimane invece fissato sul palcoscenico con gli altri Personaggi, tutti ormai ridotti ad imma-

gini fantasmatiche, forme-ricordo dell'avvenuta rappresentazione dell'impossibilità stessa del rappresentare.²⁸

Nello scritto posto in apertura alle *Maschere nude*, Pirandello ci offre una prefazione, essa stessa « umoristica », ai *Sei personaggi* ma anche a tutto il suo teatro, una premessa per qualche verso simile alla prefazione seconda, filosofica e « a mo' di scusa » del *Fu Mattia Pascal*. Scritta solo nel 1925, dopo varie rappresentazioni del testo drammatico ed in particolare quella dei Pitoeff a Parigi, essa diviene quasi postilla o postfazione critico-ideologica dei *Sei personaggi* e necessaria premessa invece alla stesura di *Questa sera si recita a soggetto*. Non esiste cioè una vera e propria « frattura », come invece è stato spesso osservato, tra la produzione precedente al 1925 e quella successiva; esiste piuttosto una progressione inarrestabile e una diversa articolazione di quel discorso critico-negativo di cui tutto il lavoro pirandelliano sembra essere informato. Come ha giustamente osservato Lugnani durante questo nostro incontro, « medesima è la traccia genetica » che porta il teatro pirandelliano ai *Giganti della montagna* ed « organico e fervido è dunque il rapporto che in questa prospettiva si instaura tra la trilogia e l'ultimo teatro », tanto che Lugnani può giustamente parlare di un vero e proprio « magnetismo intertestuale » che lega tutta la produzione teatrale di Luigi Pirandello. E la traccia genetica è, a mio avviso, quel discorso critico-negativo che nella divisione umoristica trova forma e contenuto e che attraverso vere e proprie strategie stranianti produce una continua « contaminazione », e non certo la diretta partenogenesi, fra comico e tragico, allegorico e simbolico, nonché anche, significativamente, fra un genere e l'altro. Quasi dunque un « furore distruttivo » che farà di Pirandello l'antecedente quasi naturale di Beckett e del teatro della crudeltà di Antonin Artaud nonché di tutto quel teatro che porta inesorabilmente alla « rarefazione » della parola « comunicativa », fino al teatro come pura « phoné » di Carmelo Bene.²⁹