

*Airoldi Namer Alessio Alonge Barilli Bini  
Bisicchia Bolognese Borsellino Bosetti  
Budor Casey Corsinovi Dashwood Ford  
Fried Friggieri Gieri Hernández Gonzáles  
Klem Krysiniski Livio Luti Salsano  
Sanguinetti Katz Santeramo Verdone Zosi*

# **Pirandello e le Avanguardie**

*a cura di  
Enzo Lauretta*

*Edizioni  
Centro Nazionale Studi Pirandelliani*

*Questo volume è stato stampato  
con il contributo dell'Assessorato Regionale Beni Culturali  
e Ambientali e Pubblica Istruzione della Regione Siciliana*

PIRANDELLO e le Avanguardie / Airoidi Namer [et al.]; a cura di Enzo Lauletta  
(Agrigento): Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 1999.  
p.: ill.; cm. - (Collana di saggi e documentazioni del Centro Nazionale Studi  
Pirandelliani / diretta da Enzo Lauletta);  
I Pirandello, Luigi II Airoidi Namer, Fulvia III Lauletta, Enzo  
1. Pirandello, Luigi-Saggi 2. Pirandello, Luigi-Convegni-Agrigento-1998

852.912 PIR

PIRANDELLO E BRECHT, O DEL TEATRO  
"EN R/ÉVOLUTION"<sup>(1)</sup>

*di Manuela Gieri*

In occasione di un convegno interamente inteso a riconsiderare i rapporti tra Pirandello e le avanguardie, e in concomitanza con il centenario della nascita di Bertolt Brecht (Augusta, 10 febbraio 1898-Berlino, 14 agosto 1956), mi è sembrato giusto riflettere su entrambi, Pirandello e Brecht, e conseguentemente su due momenti rivoluzionari ed evolutivi insieme nella storia della scena teatrale moderna e contemporanea.

Nella storia del teatro, il moderno è testimone di un processo inarrestabile che porta testo scritto e palcoscenico ad essere i luoghi di un conflitto inarrestabile delle significazioni e, quindi, anche delle interpretazioni. La storia della teatralogia novecentesca si prospetta così come una serie di tentativi più o meno riusciti di ridefinizione del rapporto in qualche modo paradossale tra testo scritto e messa in scena.<sup>(2)</sup> Si sviluppano dunque due approcci diversi alla rappresentazione artistica della realtà ma più precisamente due diverse interpretazioni sia della Storia sia della soggettività. Nell'un caso, si prefigura la possibilità di un rapporto mimetico e dunque armonico tra arte e natura; nell'altro si registra l'impossibilità di tale rapporto pacificato, nonché la fondamentale divisione del soggetto mentre la ricerca di senso diviene non solo l'obiettivo e il contenuto della produzione artistica ma anche la sua forma. Come ha affermato puntualmente Wladimir Krysinski, il complesso discorso pirandelliano si sviluppa all'interno della seconda prospettiva, e Luigi Pirandello diviene così "un vecteur significatif en amont et en aval de ces différentes modélisations narratives ou théâtrales du réel et de l'oeuvre" ("un vettore significativo a monte e a valle delle diverse modellizzazioni narrative o teatrali del reale e dell'opera") quando il suo paradigma inquieto provoca l'esplosione dei codici formali e tematici preesistenti (1989, 55).

Già l'ottocento aveva registrato profonde mutazioni nella nostra

percezione del mondo nonché del nostro posto nell'*ordine delle cose*. Scoperte rivoluzionarie modificarono per sempre sia il nostro rapporto con la natura sia quello tra la realtà e la sua rappresentazione artistica. A metà dell'ottocento gli artisti divennero sempre più consapevoli della frattura insanabile che si era aperta nella sintesi prima perfetta tra soggetto e oggetto, quella sintesi che stava precedentemente alla base delle forme narrative e di quelle drammatiche. Nel suo studio del dramma moderno *Theorie des modernen Dramas*,<sup>(3)</sup> Peter Szondi sostiene che il fenomeno che caratterizza l'età moderna, con particolare riferimento agli anni che vanno dal 1860 al 1950, e che determina poi tale crisi profonda, è l'introduzione nel teatro di un elemento epico – definito dall'autore stesso "die Episierung des Dramas" (1974, 98; 1976, 81) – in una forma ancora tradizionale così da produrre la relativizzazione dell'assoluto (1976, XIII; 62). Viene cioè stravolto quel processo di assolutizzazione dell'evento teatrale che era iniziato nel Rinascimento con la scomparsa sia del prologo che dell'epilogo, col prevalere del dialogo e della comunicazione intersoggettiva (1974, 14-5; 1976, 10) e con l'enfatizzarsi dell'interazione umana. Un teatro, quello rinascimentale, assoluto, che non conosceva nulla al di fuori di se stesso (1974, 15; 1976, 10), essendo preceduto e seguito da nulla nel tempo. Il teatro moderno invece, continua Szondi, si apre a passato e futuro (1974, 74-5; 1976, 60-1); esso viene svuotato di ogni relazione umana, e, poiché i personaggi sembrano non comunicare tra di loro, i dialoghi diventano monologhi (1974, 74; 1976, 60);<sup>(4)</sup> inoltre, l'evento narrato perde la sua caratteristica di assolutezza e diviene l'esemplificazione di un destino a cui continuamente si allude soltanto (1974, 74-5; 1976, 60-1). Szondi sostiene che la "relativizzazione epica" è dovuta allo scindersi della tradizionale sintesi di soggetto e oggetto fino ad allora caratteristica del teatro: tra i due termini si stabilisce così un rapporto conflittuale (1974, 75-6 e 80-2; 1976, 61-2 e 66). Con l'apparizione del narratore sul palcoscenico un rapporto epico si va a sostituire alle tradizionali convenzioni drammatiche, uno dei personaggi diventa un riflesso, o meglio una vera proiezione dell'io dello stesso autore, e gli altri personaggi diventano null'altro che il suo oggetto.<sup>(5)</sup>

Con l'apparire in scena della figura del narratore o, nel caso di Pirandello, del *Raisonneur*, un rapporto epico viene quindi a sostituire quello drammatico tradizionale.

*Da die Entwicklung in der modernen Dramatik vom Drama selber wegführt, ist bei ihrer Betrachtung ohne einen Gegenbegriff nicht auszukommen. Als solcher stellt sich "episch" ein: es bezeichnet einen gemeinsamen strukturellen Zug von Epos, Erzählung, Roman*

*und anderen Gattungen, nämlich das Vorhandensein dessen, was man das "Subjekt der epischen Form"<sup>(6)</sup> oder das "epische Ich"<sup>(7)</sup> genannt hat. (1974, 13)*

*Poiché l'evoluzione della drammaturgia moderna conduce lontano dal dramma, non si può evitare, nella sua trattazione, l'uso di un concetto antitetico. Esso è il concetto di "epico", che definisce la caratteristica strutturale comune all'epos, al racconto, al romanzo, e ad altri generi letterari; e cioè la presenza di quello che è stato chiamato il "soggetto della forma epica", o anche l'«io epico».* (1976, 7)

Dunque, secondo Szondi, tra il 1860 e il 1880 si consuma il primo e più importante atto della messa in crisi del teatro moderno che è in larga parte il risultato dell'introduzione del tema epico in una forma ancora tradizionale. Sempre secondo il teorico ungherese, a partire dal 1880, da Ibsen a Chekov, da Strindberg a Maeterlinck e Hauptmann, numerosi si susseguono i tentativi volti a risolvere questa crisi. Ciò nonostante, ritengo che solo con Luigi Pirandello prima e Bertolt Brecht poi, la scena teatrale europea trovi due dei suoi rappresentanti più originali ed influenti. Questa convinzione trova sostegno nella riflessione di tanti studiosi ma particolarmente in quella di Wladimir Krysinski quando, come si accennava prima, nel suo *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, egli sostiene che l'autore siciliano diviene un vettore significativo su cui si indirizzano tutte le diverse modellizzazioni narrative e drammatiche della realtà e dell'opera nella misura in cui il suo discorso, più di quello di altri, fa esplodere i codici tematici e formali (1989, 55). Krysinski continua poi affermando che nella teoria e nella prassi pirandelliane è possibile tracciare una serie tipica di categorie problematiche come "l'umorisme, le perspectivisme, l'ironie, la fragmentation, l'autoréflexivité, l'autothématisme, le centomilisme" (1989, 55: "l'umorismo, il prospettivismo, l'ironia, la frammentazione, l'autoriflessività, l'autotematismo, il centomillismo"), categorie che definiscono il ruolo e il contributo del lavoro di Pirandello all'interno di una storia generale del teatro. Lo studioso procede poi suggerendo che la teoria e la prassi del teatro pirandelliano si collocano storicamente all'interno dell'accreditata prospettiva a lungo termine di Cervantes, di Shakespeare nonché dell'ironia Romantica, ma anche nella prospettiva a breve termine del "moderno" teatro dell'Espressionismo, del Dadaismo, del Surrealismo e del Futurismo, del teatro dell'assurdo, del teatro della crudeltà di Antonin Artaud, e anche del teatro di Bertolt Brecht (1989, 55). Se è vero che la principale antinomia inerente all'arte drammatica è quella tra testo scritto e messa in scena, tra soggetto e oggetto,

è anche vero che la situazione paradossale creata da tale antinomia ha tormentato, e, per alcuni versi, continua ancora a tormentare molti drammaturghi del presente. In chiusura di secolo si può, dunque, affermare che lo sviluppo del teatro del Novecento ha registrato numerosi tentativi di accentuazione o di armonizzazione della natura inconciliabile di tale antinomia; tali tentativi si sono succeduti e continuano a succedersi senza soluzione di continuità. Profetiche a questo punto appaiono le parole con cui Szondi concludeva il suo saggio del 1956,

*Die Geschichte der modernen Dramatik hat keinen letzten Akt, noch ist kein Vorhang über sie gefallen... Für ein Fazit ist die Zeit so wenig gekommen wie für das Aufstellen von neuen Normen... Fällig ist bloß die Einsicht in das Geschaffene, der Versuch seiner theoretischen Formulierung... Dramatiker haben der veränderten Thematik der Gegenwart eine neue Formenwelt abgerungen-wird sie in der Zukunft Folgen haben? Wohl enthält alles Formale, im Gegensatz zu Thematischem, seine künftige Tradition als Möglichkeit in sich. Aber der historische Wandel im Verhältnis von Subjekt und Objekt hat mit der dramatischen Form die Überlieferung selber in Frage gestellt. An ihrer Stelle kennt eine Zeit, der Originalität alles ist, bloß die Kopie. So wäre, damit ein neuer Stil wieder möglich sei, die Krise nicht nur der dramatischen Form, sondern der Tradition als solcher zu lösen. (1974, 162)*

*La storia della drammaturgia moderna non ha un ultimo atto; su di essa non è ancora calato il sipario... Non è ancora giunto il momento di concludere né di fissare nuove norme... È solo giunto il momento di comprendere ciò che è stato fatto, e di tentarne la formulazione teorica... Alcuni drammaturghi hanno strappato un nuovo mondo formale alla tematica mutata del presente: avrà esso un seguito nel futuro? Tutto ciò che è formale, contrariamente a ciò che è tematico, ha in sé come possibilità la propria tradizione futura. Ma l'evoluzione storica del rapporto tra soggetto e oggetto ha reso problematica, con la forma drammatica, la tradizione stessa. Un'epoca per cui l'originalità è tutto, non conosce, al posto della tradizione, che la copia. Perché un nuovo stile diventi possibile bisognerebbe quindi risolvere, non solo la crisi della forma drammatica, ma anche quella della tradizione come tale. (1976, 136)*

Nel caso qui in esame, e cioè nell'esperienza teatrale di Pirandello, teoria e prassi si basano sul conflitto tra dramma e teatro; in altre parole, esse si generano nella tensione esistente tra testo scritto e testo rappresentato, una tensione che qui non trova mai risoluzione. Al contrario, il lavoro di Brecht si concentra principalmente sulla drammaturgia, e cioè sulle numerose problematiche generate dalla messa in scena. Queste due

diverse soluzioni sono fondamentalmente dovute a due diverse prospettive in relazione al rapporto tra teatro e società, e dunque, in ultima analisi, esse nascono da due concezioni diverse della Storia. Si può comunque affermare che, malgrado le molte differenze, il metateatro di Pirandello, o meglio, l'originale incontro tra teatro e metateatro che informa di sé la famosa trilogia pirandelliana,<sup>(8)</sup> ed, in particolare, *Questa sera si recita a soggetto*, ha certamente il merito di aver aperto non soltanto la strada al teatro dell'assurdo,<sup>(9)</sup> ma anche, e soprattutto, al teatro politico e quindi al teatro di Bertolt Brecht.

Quella che a un primo sguardo potrebbe sembrare un'operazione arbitraria, e cioè il posizionare Luigi Pirandello e Bertolt Brecht l'uno accanto all'altro in posizione dialogica se non proprio dialettica, risulta, a uno sguardo più attento, operazione molto meno arida una volta che si ricordi che alcuni studiosi hanno già abbondantemente aperto la strada ad una discussione che attende da tempo soltanto di essere sviluppata a fondo e le cui implicazioni ci porterebbero, senza dubbio, ad una migliore comprensione delle forme artistiche narrative e drammatiche in ambito novecentesco.<sup>(10)</sup> Lo studio comparato delle posizioni teoriche di Pirandello e di quelle di Brecht nei confronti del teatro deve essere sembrata una deviazione a quel pubblico che, presente in sala durante il Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani tenutosi a Venezia nel 1961, ascoltò Paolo Chiarini presentare quel suo saggio, oggi ben noto, intitolato molto semplicemente "Brecht e Pirandello". Le osservazioni con cui Chiarini esordiva puntando i suoi strali contro l'unilateralità della ricerca di influenze e simmetrie tra Pirandello e Brecht, sono ancora oggi imprescindibili e pertinenti. Ovviamente, parlare dell'influenza di Brecht su Pirandello non costituirebbe un discorso dalle radici profonde. E questo, come evidenziò Chiarini, nonostante il nome di Brecht fosse già conosciuto in Italia grazie alla menzione fattane in vari studi sul teatro tedesco contemporaneo pubblicati tra il 1925 e il 1932 (Vincenti 1925; Mazzucchetti 1926; Rocca 1932; Spaini 1930). E nonostante il fatto che la *Dreigroschenoper* brechtiana fosse portata in scena in Italia per la prima volta da Giulio Bragaglia nel 1929 al Teatro degli Indipendenti a Roma e poi ancora nel 1930 al Teatro dei Filodrammatici a Milano. Pare, comunque, che Pirandello non fosse rimasto particolarmente colpito da questi eventi, e si sa bene che, al contrario, egli fu maggiormente influenzato dai classici della letteratura tedesca, in particolare da Lessing e Goethe. Sappiamo, inoltre, che Pirandello aveva già ben familiarizzato con le figure prominenti del Romanticismo tedesco, quali Friederick Schlegel e Ludwig Tieck di cui si fa menzione nel famoso saggio sull'umorismo.<sup>(11)</sup>

Come osserva Chiarini, anche in "Teatro nuovo e teatro vecchio", versione riveduta di una lezione tenuta da Pirandello a Venezia nel luglio del 1922, non vi è cambiamento di prospettiva. Invece di soffermarsi sulle nuove correnti del teatro tedesco, Pirandello fa qui riferimento ai "classici" autori europei come Sardou, Becque, Bataille, Bernstein e Ibsen. Chiarini conclude la parte introduttiva del suo saggio, sostenendo che una discussione tesa a provare l'influenza di Brecht su Pirandello potrebbe difficilmente avere qualche fondamento, anche perché l'interesse verso il lavoro di Brecht è, in Italia, fenomeno abbastanza recente.

Chiarini dimentica però di notare che in quegli anni, e più precisamente nel 1926, Pirandello intervenne commentando le nuove tendenze del teatro tedesco in un'intervista concessa al *Neue Zürcher Zeitung*, come ben evidenzia André Bouissy nel suo saggio "Pirandello et le théâtre de son temps (notes de lecture)" pubblicato nel 1978 su *Lectures Pirandelliennes*. Dopo aver sostenuto la sua riluttanza nei confronti delle nuove tendenze che si stavano sviluppando a quel tempo nel teatro tedesco, tempo caratterizzato dal definitivo tramonto dell'Espressionismo, Pirandello dichiarò poi che "si je peu me permettre une critique: la nouvelle orientation de l'art dramatique ne me plaît guère. Je veux dire l'orientation suivie par les *tendenzstück*-pièce engagées et autres *lehrstück*, pièces didactiques" (Bouissy 1978, 267: "se mi posso permettere una critica: il nuovo orientamento dell'arte drammatica non mi piace per nulla. Voglio dire l'orientamento seguito dai *tendenzstück* - pièces impegnate, e dagli altri *lehrstück*, pièces didattiche"). È qui evidente dunque che, malgrado Pirandello non avesse subito l'influenza del teatro tedesco contemporaneo, egli ebbe certo l'opportunità di venire a contatto con alcuni tra i nuovi autori di quel periodo.

Mentre è chiaro che Bouissy concorda con Chiarini sull'improbabilità dell'influenza degli scritti teorici e drammatici di Brecht su Pirandello, egli però respinge anche la possibilità di un'influenza dell'autore italiano su quello tedesco fatta eccezione soltanto per un'opera di Brecht, e cioè *Mann ist Mann*, testo scritto tra il 1924 e il 1925 e rappresentato per la prima volta nel 1926. La convinzione di Bouissy, nasce, sfortunatamente, da un pregiudizio storico che informa un vasto segmento degli studi brechtiani, e che tende a riconoscere nell'opera dell'autore tedesco due momenti distinti, quello lirico e quello marxista. Viceversa, a mio avviso, non esiste discontinuità tra i due momenti e l'opera di Brecht è caratterizzata da un movimento progressivo verso una visione profondamente materialistica sia dei processi storici sia della produzione artistica.

Condivido invece l'opinione di Chiarini quand'egli sostiene che la questione dell'influenza di Pirandello su Brecht sia tanto complessa quanto affascinante. Non si vuole qui affrontare esaustivamente tale discorso in quanto l'ambito dell'«influenza» è certamente campo difficile e scivoloso. Ma la presenza di un background comune, nonché l'esistenza di un preciso contesto culturale in cui il lavoro di Pirandello e la sua *fortuna* possono essere considerati quali elementi fondamentali, è indiscutibile. I testi pirandelliani trovarono in Germania un terreno estremamente fertile, grazie in parte ai legami intellettuali che lo scrittore costruì negli anni universitari trascorsi a Bonn, in parte alla sua conoscenza diretta della cultura e della letteratura tedesca, e in parte al fatto che il suo teatro si fondava su temi per lo più congeniali al teatro tedesco. In genere la messa in scena delle sue opere in Germania seguiva di pochissimo la prima italiana. A metà degli anni venti, Max Reinhardt rappresentò a Berlino tre fra le opere più famose di Pirandello, e cioè *Sei personaggi in cerca d'autore* (1924), *Il piacere dell'onestà* (1925) e *Vestire gli ignudi* (1926). È inoltre fatto risaputo che Brecht fu collaboratore, anche se non molto assiduo, di Reinhardt. Bisogna anche ricordare che la tournée tedesca del pirandelliano "Teatro d'Arte" ebbe un enorme successo con la messa in scena in italiano di *Sei personaggi in cerca d'autore* allo "Staatstheater" di Berlino. Tale successo continuò, e ben presto raggiunse anche l'Austria, grazie alla messa in scena dei *Sei personaggi* da parte di Reinhardt a Vienna nel 1924 e nel 1934.<sup>(12)</sup>

È questo un periodo estremamente fecondo di suggestioni per questa nostra discussione. Da un lato, infatti, questo sarebbe anche il decennio di maggiore interesse per uno studio degli scritti drammatici, o meglio dei lavori teorici sul teatro, da parte di entrambi gli autori. Dall'altro è qui rilevante ricordare che, durante questo decennio, la stretta amicizia tra Bertolt Brecht e Walter Benjamin visse un periodo straordinariamente felice. Sembra dunque legittimo ipotizzare che proprio Benjamin sia il canale di messa in comunicazione di questi due "vasi", altrimenti, non comunicanti. A sostegno di questa ipotesi basterebbe forse ricordare qui che, nel suo saggio sull'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica ed, in particolare, nella sua discussione della perdita dell'*aura* prodotta nella *performance* attoriale dal passaggio dal teatro al cinema, Benjamin cita proprio Pirandello e il suo romanzo *Si gira*, quali primi esempi di consapevolezza della natura alienante e alienata della riproduzione meccanica di un evento o di un oggetto artistico. Benjamin fa questo tralasciando le ovvie differenze ideologiche esistenti tra il suo pensiero e quello di Pirandello, e dichiarandole irri-

vanti ai fini della sua analisi. Benjamin commenta ulteriormente affermando che,

*Da gerade ein Dramatiker, wie Pirandello, in der Charakteristik des Films unwillkürlich den Grund der Krise berührt, von der wir das Theater befallen sehen, ist nicht erstaunlich. (1955; 1961, 162)*  
*Il fatto che proprio un drammaturgo come Pirandello intraveda involontariamente nelle caratteristiche del cinema la ragione della crisi da cui vediamo investito il teatro non è sorprendente. (1966, 33)*

Va inoltre notato anche che il lavoro creativo di entrambi Pirandello e Brecht si sviluppò in modo diciamo "parallelo" nella misura in cui ognuno dei due autori intraprese un discorso che, con movimento progressivo, dalla poesia condusse alla narrativa e al teatro. Inoltre sia Pirandello sia Brecht nutrono poi un crescente interesse per la Settima Arte sia come forma autonoma di espressione e mezzo di comunicazione, sia come parte integrante delle loro costruzioni drammatiche.

A questo punto è però irrilevante stabilire una sorta di discendenza genetica basata su una cronologia reale, non importa quanto intrigante ed evocativo tale studio sarebbe in quanto potenzialmente generativo di nuove direzioni nello studio della drammaturgia novecentesca. Sembra invece vitale contribuire a una discussione che tenda a stabilire differenze e somiglianze di propositi tra i protagonisti delle due maggiori rivoluzioni nella storia del teatro moderno e contemporaneo. Tali differenze e similitudini dovrebbero essere ricercate nel complesso dei loro scritti teatrali, narrativi e teorici. Essendo Pirandello e Brecht profondamente impegnati sia sul fronte della teoria sia su quello della pratica, entrambi contribuirono in modo decisivo alla definizione di una nuova *koiné*, sia linguistica che culturale. Infatti, come drammaturghi, furono ambedue impegnati nel processo di trasformazione delle tre unità aristoteliche e del teatro illusionista; come teorici, entrambi si impegnarono nella ricerca di una soluzione alla dicotomia esistente tra arte e vita, e nella definizione del ruolo dell'arte nella società.

Diventa, a questo punto, indispensabile forse commentare alcuni dei luoghi comuni che spesso accompagnano le valutazioni della complessa *Weltanschauung* pirandelliana. La posizione di coloro che lamentano la mancanza di coscienza storica in Pirandello, diventa necessariamente problematica. Più che essere privo di una consapevolezza storica del suo tempo, Pirandello fu forse privo di un'ideologia politica ben definita, o meglio, di una consapevolezza articolata di tale ideologia, così come egli fu di fatto alieno da una comprensione dell'organizzazione fondamen-

talmente classista della società nonché della necessità di superare tale organizzazione. A Pirandello probabilmente mancò quella consapevolezza della necessità di progresso sociale che, al contrario, fu una costante preoccupazione per Brecht. Pirandello è, dunque, per molti versi il poeta della crisi del Soggetto borghese, ma non quello della crisi dell'ideologia borghese. Nonostante ciò, va ricordato che egli commentò ripetutamente e significativamente il potere alienante della riproduzione meccanica della vita e dell'arte; va anche ricordato che tali affermazioni sono incredibilmente vicine e parallele ad alcune delle più famose argomentazioni di Bertolt Brecht. Ad esempio, sia Pirandello sia Brecht partono frequentemente da personaggi "vuoti", cioè personaggi senza alcuna motivazione interiore, quali Mattia Pascal in *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, e Galy Gay in *Mann ist Mann* di Brecht. Mentre però Brecht riempie poi i suoi personaggi mediante un processo positivo di storicizzazione, Pirandello registra puntualmente l'aspetto negativo della presa di coscienza dei processi storici da parte del personaggio. Se la principale dicotomia nella *Weltanschauung* di Pirandello è quella tra arte e vita, la Storia può essere considerata, "pirandellianamente", il tipo supremo di forma, e quindi una forma di morte – e se la "parola" diventa il segno di una raggiunta consapevolezza della condizione storica dell'uomo moderno, allora al personaggio pirandelliano non rimane altra scelta che il silenzio e persino l'afasia. Così, con dolorosa consapevolezza, in *Sei personaggi in cerca d'autore*, il Padre dichiara:

*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 sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! (1958; 1978, I: 65)*

Subito dopo, egli esplode in un grido di dolore a causa dell'acquisita consapevolezza dell'alienata ed alienante condizione esistenziale dell'uomo moderno,

*Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede "uno" ma non è vero: è "tanti", signore, "tanti", secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: "uno" con questo, "uno" con quello – diversissimi! (1978, 72)*

Non mancano esempi anche nelle opere narrative di Pirandello. È sufficiente qui ricordare l'alienazione del cameraman non appena egli

prende coscienza del fatto di essere soltanto una mano che gira una manovella in *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Serafino Gubbio, il protagonista del romanzo, alla fine deciderà di “diventare” soltanto una mano che gira una manovella in quello che credo si possa definire un vero atto di rivolta sociale al pari della decisione di Moscarda di ritirarsi dalla vita sociale, appunto, in *Uno nessuno centomila*. Inoltre, nel momento in cui Pirandello giungeva ai *miti*, o più precisamente al cosiddetto “teatro dei miti”, egli aveva già ampiamente elaborato la sua critica politica e sociale, e si era già indirizzato decisamente verso l’idea di una società utopica.<sup>(13)</sup>

È utile qui ricordare che lo studio comparato di Pirandello e Brecht cominciò in realtà all’inizio degli anni Sessanta, quando iniziò a svilupparsi in Europa, e in particolare in Italia e Francia, un interesse per il lavoro di Brecht. A quel tempo, il teatro europeo stava vivendo una crisi, che in Francia, ad esempio, era dovuta al rapido e crescente interesse per il cinema d’avanguardia della *Nouvelle Vague*, una forma di espressione artistica che sembrava rappresentare più efficacemente di quanto potesse il teatro, i bisogni e i desideri della nuova borghesia.<sup>(14)</sup>

Detto questo, bisognerebbe forse aprire una parentesi e ripensare il rapporto fra teatro e società nel ventesimo secolo: quali che fossero e siamo le intenzioni degli autori, il teatro del nostro tempo era ed è una forma di intrattenimento destinata ad un pubblico colto, quello stesso tipo di pubblico che Pirandello avrebbe desiderato avere per il suo “Teatro d’Arte”. Va registrato a questo proposito, che la teoria e la pratica teatrale brechtiane contengono una contraddizione intrinseca, e cioè Brecht mise in scena un Soggetto proletario e si rivolse, più o meno consapevolmente, a un soggetto borghese – al contrario Pirandello mise in scena e si rivolse palesemente ad un Soggetto borghese. Nel caso di Brecht, tale contraddizione tra forma e messaggio, tra tesi provocatoria e sua fruizione estetica da parte di un pubblico borghese è dichiaratamente attivata in una delle sue più famose opere teatrali, *Die Dreigroschenoper*. Si può però agevolmente affermare che la *summa* dei paradigmi brechtiani sul rapporto tra arte e società registra spesso l’impossibilità di raggiungere il pubblico a cui intendeva rivolgersi in prima istanza. Va anche notato che lo storicismo di Brecht era “problematico” a causa del suo pessimismo storico, e la sua posizione era, ad esempio, per certi aspetti molto diversa da quella di Erwin Piscator, il più sincero e probabilmente il migliore tra i discepoli tedeschi del Proletkult, l’organizzazione culturale e didattica dell’Unione Sovietica, e forse l’unico drammaturgo che portò a compimento il sogno marxista di un teatro politico.<sup>(15)</sup>

Negli anni sessanta, dunque, la scena teatrale europea era caratterizzata da forme drammatiche obsolete e dall’impossibilità di ricomporre il rapporto tra teatro e società. In un’epoca poi in cui la società europea stava attraversando una fase di politicizzazione globale, anche il teatro ne fu travolto. E così fu che, bisognoso in questo di un “padre” intellettuale, il teatro lo trovò in Bertolt Brecht. Tuttavia, la teoria teatrale brechtiana fu spesso assunta sfortunatamente nei suoi aspetti più esteriori – come ad esempio, per la questione delle tecniche di recitazione, e per le soluzioni registiche. Perciò, perseguendo una lettura esclusivamente politica delle argomentazioni di Brecht, il teatro contemporaneo fondamentalmente tradì ed infine “uccise” il Padre appena trovato. In effetti, uno dei punti importanti della teoria e della pratica teatrale di Brecht, e cioè lo scardinamento deliberato della supremazia della tragedia e dell’ineluttabilità tragica, fu spesso dimenticato. Al contrario, è proprio su questo terreno, e cioè in questa consapevolezza dell’impossibilità della tragedia, che Pirandello e Brecht possono essere messi a confronto in modo più produttivo. Come ha giustamente osservato Giorgio Barberi Squarotti, “Il discorso di Pirandello ... è anzitutto la dichiarazione della morte della tragedia come genere” (Lauretta 1985, 69). Visto che la tragedia esiste soltanto al di fuori della dimensione borghese della finzione teatrale, nella trilogia pirandelliana si viene posti di fronte non a un semplice caso di “teatro nel teatro”, ma al rifiuto di ridurre l’elemento tragico al puro spettacolo della *mise en scene* nello spazio simbolico e astratto del teatro. Pirandello infatti va oltre dimostrando che, non essendo più possibile la tragedia come genere, essa non può neppure più avere un autore o essere recitata sul palcoscenico. Quindi, il tragico destino dei sei personaggi, ad esempio, non è ripetibile. Ciò che è ripetibile, è soltanto il teatro, la norma, il rito. Come osserva ancora Barberi Squarotti, “Pirandello risponde così alle rinascite e alle riscritture delle tragedie classiche quali il primo novecento offre, soprattutto a opera di d’Annunzio” (Lauretta 1985, 72).

In più di un’occasione ma in particolar modo nel suo saggio precedentemente citato, Paolo Chiarini ha evidenziato un altro interessante campo d’indagine riguardante il ben noto *Verfremdungseffekt* teorizzato da Brecht e la ricerca di distanza estetica di Pirandello, ricerca che è direttamente legata alla sua discussione dell’umorismo. L’intenzione di Pirandello era quella di rappresentare l’uomo nelle sue incongruenze e nella sua divisione interiore; voleva cioè dare rappresentazione artistica alla tragica inevitabilità dell’impossibilità di ricomporre l’unità, e quindi l’aura dell’eroe tragico. Nel mondo di Pirandello, il cielo è stato irrimedi-

diabilmente strappato, e Oreste sarà per sempre Amleto. L'opera narrativa e teatrale di Pirandello diventa, quindi, il luogo in cui la consapevolezza della rottura tra uomo e natura e della divisione interiore dell'uomo, produce un numero infinito di riflessi e di rispecchiamenti sino a che una polifonia di voci infine trionfa. Al contrario, Brecht cerca di recuperare ciò che nella visione pirandelliana è ormai irrecuperabile, e cioè l'unità dell'eroe epico. Tale unità non è ricercata e poi realizzata tramite l'epurazione delle emozioni attraverso l'empatia con il tormentato destino dell'eroe. Come ha osservato Walter Benjamin,<sup>(16)</sup> il teatro di Brecht elimina la catarsi aristotelica che stava alla base delle vecchie forme teatrali come quella del teatro Naturalista. Al contrario, l'arte del "teatro epico" di Brecht sta proprio nel creare stupore piuttosto che empatia. Il compito del teatro epico non sta nello sviluppo dell'azione, ma nella rappresentazione, o meglio nella vera e propria scoperta delle condizioni della vita attraverso ciò che è stato problematicamente tradotto in inglese come "alienation", e invece reso in modo molto più soddisfacente in francese con "distanciacion" e in italiano con "straniamento". Dunque, lo straniamento brechtiano usa l'interruzione didattica,<sup>(17)</sup> ottenuta in modi diversi, quali le tecniche di recitazione, le indicazioni di regia, e un uso efficace della multimedialità, come mezzo per la ricomposizione dell'unità dell'eroe epico.

Al contrario, il palcoscenico di Pirandello è il luogo di un conflitto irrisolto tra l'interruzione modernista e, direi, la "jouissance de répétition" postmoderna,<sup>(18)</sup> visto che, nella concezione pirandelliana, la coesistenza degli opposti distrugge l'unità del Soggetto che non è così più luogo di identità e integrità. Brecht cerca di ricomporre tale unità, restituendo al personaggio la sua integrità tramite un processo di riconoscimento sociale e di autoriflessione. Come ha notato Romano Luperini nel suo lavoro sulla nascita del personaggio nell'opera narrativa di Pirandello, e in particolare ne *Il fu Mattia Pascal*, nel testo pirandelliano prevale l'*acronia*, cioè la condizione del personaggio che ha rinunciato ad essere o a divenire *persona* (1990, 221-58). Vorrei qui suggerire che, al contrario, nei lavori di Bertolt Brecht, prevale la sincronia, cioè la condizione del personaggio che è o diviene *persona*. I personaggi di Brecht vivono, mentre quelli di Pirandello si vedono vivere (*Mattia Pascal vs Galy Gay*; *Madre vs Madre Coraggio*). Mentre il palcoscenico di Brecht è un luogo storico in cui regna la "realtà", i personaggi di Pirandello si muovono ai *confini*, o meglio, come afferma Cotrone ne *I giganti della montagna*, "Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi" (1978,

II: 1337). È nell'*oltre* Pirandelliano, in quella zona d'ombra tra la vita e la morte, che i suoi personaggi risiedono.

Sin dall'inizio, l'opera di Brecht è caratterizzata dall'intenzione di frantumare l'illusione e impedire allo spettatore di essere travolto dalla storia, dai personaggi, e dagli attori stessi che li rappresentano sulla scena, e/o dal "naturalistic devices with which that stage set out to make their representation truly life-like" (Willet 1984, 218: "espedienti naturalistici con i quali quel palcoscenico è approntato a rendere la loro rappresentazione veramente realistica"). Ma è solo nel 1937 che Brecht inizia a parlare di *Verfremdungseffekt* in un lungo saggio dal titolo "Verfremdungseffekt in der chinesischen Schauspielkunst".<sup>(19)</sup> Qui l'espressione *Verfremdungseffekt* sembra essere la traduzione letterale del termine *Priëm Ostraneniya*, coniato da Victor Shklovsky, che sta ad indicare lo stratagemma, la tecnica, l'effetto teatrale teso a rendere strano il familiare, e che è parte integrante della teoria letteraria del Formalismo russo. Il *Verfremdungseffekt* di Brecht, non aveva, perciò, molto a che fare con l'aspetto politico, filosofico e psicologico dell'*Entfremdung*, l'alienazione dunque, termine usato e forse abusato da troppi scrittori. Come evidenzia John Willett nel suo *Brecht in Context*, "For Brecht it was a matter rather of perception and understanding: or gaining new insights into the world around us by glimpsing it in a different and previously unfamiliar light" (1984, 220: "Per Brecht la questione era piuttosto quella di percepire e comprendere: o acquisire nuova comprensione del mondo che ci circonda guardandolo in una luce diversa e precedentemente strana o ignota"). Ovviamente, questo concetto trova le sue origini in epoche anteriori ai formalisti russi, e si fonda sull'idea che l'arte sia un mezzo di ri-orientamento produttivo, che ha il compito di rendere 'non familiari' oggetti familiari per far sì che, secondo quanto affermato da Schopenhauer, uno possa alienarsi dal mondo e dalle cose completamente, cosicché gli oggetti e gli eventi più comuni sembrano nuovi e sconosciuti (Willet 1984, 220). Con una strategia di questo tipo, Brecht intendeva restituire al pubblico la capacità di agire nella società, e quindi nella storia, e per consolidare tale strategia e riuscire in quest'impresa si rivolse all'ideologia marxista.

Per uno studio comparato del *Verfremdungseffekt* in Brecht e del concetto di "umorismo" in Pirandello, ci sembra utile ricordare uno dei più noti esempi offerti da Brecht, in cui egli insinuava abilmente che per poter vedere la propria madre come la moglie di un uomo è necessario un effetto di straniamento, come succede, ad esempio, quando uno acquisisce un patrigno.<sup>(20)</sup> Il parallelo è qui stabilito con *Sei personaggi in*

*cerca d'autore*, ma, mentre nell'autore tedesco ci si trova di fronte ad un mero effetto teatrale teso a rendere ciò che ci è familiare insolito e sorprendente, in Pirandello ciò che è familiare non solo è strano, ma in quanto tale diviene vera e propria materia della stessa forma/azione teatrale. Nella maggior parte delle sue opere narrative e teatrali, Pirandello mira a esprimere ciò che Freud aveva definito come *Unheimlichkeit*, il *dépaysement* provocato nel Soggetto dalla consapevolezza di appartenere al *Chaos*, ed in grado di liberare la differenza invece di provocare un processo di identificazione.

Secondo Pirandello, lo straniamento è, quindi, tanto necessario quanto funzionale. Il cielo di carta è stato irrimediabilmente strappato e i suoi personaggi vivono in un universo di segni arbitrari, un universo in cui il Soggetto è solo, slegato e delirante. Per Pirandello l'alienazione è, da un lato, condizione necessaria, o meglio, essenziale del Soggetto che non è più capace di comprendere la realtà, e, attraverso continui rispecchiamenti, riflessi e sdoppiamenti, registra l'impossibilità di chiudere il cerchio ermeneutico. Dall'altro lato, Pirandello propone anche la cosiddetta "divisione umoristica" quale elemento funzionale alla creazione artistica, in grado di generare numerosi *Verfremdungseffekte* sia nelle sue opere teatrali sia in quelle narrative. Un'analisi delle varie tipologie di effetti di straniamento nella produzione narrativa e teatrale di Pirandello sarebbe certamente studio interessante, e forse tale indagine arriverebbe a dimostrare come Pirandello abbia anticipato e forse in molti modi ispirato Bertolt Brecht, poiché è certamente in quel rovesciamento del tragico, in quello strappare lo spettatore via dall'illusione e fuori dal cerchio magico a cui secoli di tradizione lo avevano abituato che si dovrebbe ricercare l'obiettivo principale di tutto il lavoro di Pirandello. A questo punto, è abbastanza facile ritrovare paralleli tra quel *Verfremdungseffekt* che il giovane Brecht, a quell'epoca, andava elaborando, forse anche ispirato proprio dall'esempio di Pirandello. Come suggerisce Michele Cometa nel saggio *Il teatro di Pirandello in Germania*, "Brecht avrebbe strappato gli spettatori alla loro letargica illusione con la riflessione, mentre Pirandello ... riuscirà con la violenza" (1986, 56).

Un altro aspetto significativo nello studio comparato di questi due momenti rivoluzionari e/o evolutivi della storia del teatro moderno è il superamento della quarta parete, effetto ottenuto da Brecht attraverso direzioni di scena, tecniche di recitazione e varie forme d'interferenza, e da Pirandello, in particolare nella sua trilogia, tramite l'invasione della platea, il coinvolgimento dello spettatore nell'evento, la "teatralizzazione" della vita stessa. In un'approfondita analisi di *Questa sera si recita a sog-*

*getto*, Lucio Lugnani sostiene che in quest'opera teatrale "l'apparire<sup>(21)</sup> e l'essere<sup>(22)</sup> si scambiano continuamente le parti, la scena e il retroscena debordano nella sala e nel retroscena mentre si tace sulla scena, ossia nell'unico luogo da cui possa levarsi legittimamente una voce durante lo spettacolo" (1985, 328). Troviamo tracce di questo stesso procedimento nell'opera di Brecht, come ad esempio in *Mann ist Mann*, testo in cui le direzioni di regia suggeriscono anche specifici comportamenti per il pubblico, quali andare al bar e ordinare un cocktail tra un *tableau* e l'altro. Mentre, però, in Brecht le direzioni di regia sono spesso puri espedienti tecnici, in Pirandello esse sono elementi necessari alla realizzazione del suo complesso ed inquieto paradigma teatrale, filosofico e culturale.<sup>(23)</sup>

In conclusione di questa nostra passeggiata, poiché di certo altro non è, se non una panoramica su una questione ben più articolata e complessa, in conclusione dunque si può affermare che entrambe le rivoluzioni teatrali, quella di Pirandello e quella di Brecht, puntano, a reintrodurre la narratività in teatro, non a livello di *fabula*, ma a livello di *plot*, di *azione*. Oserei dire però che Pirandello si spinge oltre, rispetto a Brecht, poiché riportando il pubblico all'interno dell'evento teatrale, egli non soltanto lo riporta all'interno della narrazione, ma cattura e afferma nuovamente l'aspetto ritualistico del teatro, questa volta però privato della sua aura, della sua unicità. Una delle maggiori differenze tra i due autori risiede nel fatto che Brecht crede ancora nella possibilità di un rapporto diretto fra teatro e società, e quindi nella continuità tra palcoscenico e platea, una continuità acquisita tramite un processo di autoriflessione e autoriconoscimento che porterebbe necessariamente ad una rivoluzione sociale; Pirandello non ci credeva più o non ci credette mai. Se è vero che entrambi gli autori si propongono di creare discorsi "allegorici", è pur anche vero che nel caso di Brecht l'allegoria sembra essere "piena" poiché "l'altro discorso" si identifica con un'idea forte, quale il Marxismo, e un messaggio di rivoluzione sociale, predicando, quindi, la necessaria riacquisizione di centralità da parte del Soggetto.<sup>(24)</sup> Nel caso di Pirandello, invece, si può sicuramente identificare un discorso allegorico "vuoto" in quanto "l'altro discorso" è il vuoto stesso, lo strano, il *Chaos* in cui è impossibile per il Soggetto riacquisire la centralità persa per sempre. Pirandello è il testimone consapevole di questa perdita di senso, questa perdita di un paradigma unificato, ma non certamente, come si è più volte affermato, il suo poeta passivo e nichilista. Brecht è ugualmente testimone consapevole di questa perdita, ma è anche "protagonista" nella riconquista di centralità da parte del Soggetto, poiché la sua visione della Storia era, se non lineare, certamente progressiva.<sup>(24)</sup>

- (1) Questo saggio è liberamente tratto dal secondo capitolo del mio volume *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scopa, and the Directors of the New Generation* (Toronto: University of Toronto Press, 1995), 30-81.
- (2) Numerosi sono gli studi che elucidano e approfondiscono questa problematica. Quelli che più hanno influenzato questa mia riflessione sono il testo ormai canonico di Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1956), e quelli ben più recenti di Krysinski, *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité* (1989), e di Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro* (1993).
- (3) Pubblicato per la prima volta nel 1956, *Theorie des modernen Dramas* riapparve in versione riveduta nel 1959. Mi riferirò qui all'edizione del 1974 della Suhrkamp Verlag. La versione italiana fu pubblicata nel 1962 da Einaudi col titolo *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*; le citazioni in italiano riportate qui sono tratte da una successiva edizione del 1976.
- (4) Si veda qui più dettagliatamente l'analisi del teatro di Checov puntualmente svolta da Szondi in 1974: 32-40 e in 1976: 24-31.
- (5) Di questi ed altri importanti concetti discorre puntualmente Peter Szondi nel suo testo.
- (6) Szondi qui prende l'espressione "soggetto della forma epica" da *Die Theorie des Romans* di Gyorgy Lukács (1920, 36); nella traduzione italiana, *Teoria del romanzo* (1962, 80).
- (7) Szondi riprende l'espressione "lo epico" da Robert Petsch (1934).
- (8) Sui numerosi ed intriganti problemi generati da questo incontro si vedano due recenti contributi di Maurizio Grande: uno apparve con il titolo "Natura creata: il paradosso del metateatro in Pirandello" negli atti di un convegno pirandelliano dedicato a Pirandello e il teatro curati da Enzo Lauro (1993); l'altro, intitolato "Pirandello and the Theatre-within-the-Theatre: Thresholds and Frames in *Ciascuno a suo modo*", è incluso nella collezione di saggi pirandelliani da me curata con l'amico e collega Gian Paolo Biasin (1999). Purtroppo entrambi Gian Paolo e Maurizio ci hanno lasciato. La luce del loro esempio però sarà sempre con noi.
- (9) Per uno studio del rapporto tra Pirandello, Brecht e Artaud, di particolare interesse è il saggio di Roger Copeland dal titolo "Brecht, Artaud and the Hole in the Paper Sky" (1978).
- (10) Numerosi sono gli studiosi di teatro che giunti ad un certo punto del loro sviluppo speculativo hanno discusso il rapporto tra Luigi Pirandello e Bertolt Brecht. Cito qui soltanto alcuni dei contributi, quelli che si sono rivelati più importanti al mio discorso: Paolo Chiarini (1967), Paolo Valesio e Luigi Gozzi (1961), Silvio Gaggi (1979) e anche André Bouissy (1978). Come già detto, di particolare utilità per la stesura di questo saggio sono stati inoltre il testo di Wladimir Krysinski (1989), quello di Vicentini (1993) nonché i saggi contenuti nel volume curato da Enzo Lauro, *Pirandello e il teatro* (1985).
- (11) Il saggio è incluso nel volume *Saggi, poesie scritti vari* (1960): 15-160. A proposito del rapporto tra Pirandello e la Germania, oltre al testo di Michele Cometa (1986), si vedano anche i contributi inclusi nel volume su questo argomento curato da Gilda Pennica (1984). Sull'intricato argomento delle diverse influenze rintracciabili nel teatro pirandelliano, si veda Vicentini (1993).
- (12) Per un puntuale resoconto della fortuna di Pirandello in Germania, si veda Michele Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania* (1986).
- (13) Per lo studio del contributo pirandelliano alla definizione di nuove e sovversive strategie nella narrativa e nella società, si veda il mio "From Pascal to Moscarda: Pirandello's narrative within and beyond Modernism" in *Forum Italicum* 22.2 (Autunno 1988): 176-86.
- (14) A questo riguardo si vedano Luigi Gozzi (1961) e Silvio Gaggi (1979).
- (15) Sullo sviluppo del teatro politico, si vedano Massimo Castri (1973) e Martin Esslin (1969).
- (16) Si veda in particolare la seconda versione del famoso saggio di Benjamin "Was ist das epische Theater?" incluso nel volume *Versuche über Brecht* (1966): 22-30.
- (17) Si veda a questo proposito il testo di Jennifer Stone, *Pirandello's Naked Prompt. The Structure of Repetition in Modernism* (1989).
- (18) Si veda qui sempre il testo della Stone. Oltremodo utile sarebbe un'analisi approfondita de *Sei personaggi in cerca d'autore*.
- (19) Il saggio fu scritto nel 1937 e pubblicato per la prima volta sul settimanale *Sontag* nel gennaio del 1954. Venne incluso più tardi nel volume *Schriften zum Theater 1937-1951* pubblicato per la prima volta nel 1957 e poi ristampato nel 1963 da Suhrkamp Verlag (166-82).

- (20) Citato in Willett (1960), tale parallelo si trova nel saggio "Die V-effekt als eine Prozedur des taglichen Lebens" è incluso in *Versuche*.
- (21) Il mondo dei personaggi.
- (22) Il mondo dell'autore, del regista, degli attori e degli spettatori.
- (23) Compio qui un "furto" palese dell'espressione coniata da Krysinski (1989).
- (24) Sulla drammaturgia rivoluzionaria di Bertolt Brecht, si veda il testo di Claudio Meldolesi e Laura Olivi (1989).
- (25) Alcune delle idee qui esposte in fase conclusiva si ispirano in parte alle intuizioni di Romano Lupercini nel suo lavoro sull'allegorismo nell'arte della modernità, ed in parte trovano riscontro in due miei saggi brevi, uno sugli effetti di straniamento nel teatro pirandelliano e l'altro su *Sogno, ma forse no* (1993; 1995).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barberi Squarotti, Giorgio, "La trilogia pirandelliana e il rinnovamento del teatro," in Enzo Lauletta, (a cura di), *Pirandello e il teatro*. Palermo, 1985: 63-92.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. 1955; Frankfurt am Main, 1961: 148-184.
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, 1966.
- *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main, 1966.
- Bouissy, André. "Pirandello et le théâtre de son temps-notes de lecture," in *Lectures Pirandelliennes*. Abbeville Cedex, 1978: 253-69.
- Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater 1937-1951*. 1957; Frankfurt am Main, 1963.
- *Teatro*. 3 vols. 1961; Torino, 1978.
- *Schriften zum Theater*. Berlin und Frankfurt, 1957.
- Büdel, Oscar. "Contemporary Theater and Aesthetic Distance," in Peter Demetz, (a cura di). *Brecht: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J., 1962: 59-85.
- Castri, Massimo. *Per un teatro politico. Piscator Brecht Artaud*. Torino, 1973.
- Chiarini, Paolo. "Brecht e Pirandello," in *Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani. Venezia 2-5 ottobre 1961*. Venezia, 1967: 317-41.
- *Brecht e la dialettica del paradosso*. Milano, 1969.
- *Brecht, Lukács e il realismo*. Bari, 1970.
- Cometa, Michele. *Il teatro di Pirandello in Germania*. Palermo, 1986.
- Copeland, Roger. "Brecht, Artaud and the Hole in the Paper Sky," in *Theater* 9.3 (Summer 1978): 42-49.
- Demetz, Peter, (a cura di). *Brecht: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J., 1962.
- Esslin, Martin. *Brecht, a Choice of Evils: A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions*. 1953; Londra, 1963.
- *Reflections: Essays on Modern Theatre*. New York, 1969.
- Ferrante, Luigi. *Pirandello e la riforma teatrale*. Parma, 1969.
- Gaggi, Silvio. "Brecht, Pirandello and Two Traditions of Self-Critical Art," in *Theatre Quarterly* 8 (Winter 1979): 42-46.

- Gieri, Manuela, e Gian-Paolo Biasin (a cura di). *Luigi Pirandello. Contemporary Perspectives*. Toronto, 1999.
- Gieri, Manuela, *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion. Pirandello, Fellini, Scola, and the Directors of the New Generation*. Toronto, 1995.
- "Sogno, ma forse no, o del teatro ai confini della realtà" in Enzo Lauletta, (a cura di). *Pirandello: teatro e musica*. Palermo, 1995. Pp. 279-86.
- "Effetti di straniamento come strategia della messa in scena nel teatro nel teatro di Luigi Pirandello" in Enzo Lauletta, (a cura di). *Pirandello e il teatro*. Milano, 1993. Pp. 335-42.
- "From Pascal to Moscarda: Pirandello's Narrative Within and Beyond Modernism" in *Forum Italicum* 22.2 (Autumn 1988): 176-86.
- Gozzi, Luigi. "Dall'ideologico al popolare," in *Il Verri* V.4 (August 1961): 3-20.
- Krysinski, Wladimir. *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité. Montréal*, 1989.
- Lauletta, Enzo, (a cura di). *Pirandello e il teatro*. Palermo, 1985.
- *Lectures Pirandelliennes*. Abbeville Cedex, 1978.
- Lugnani, Lucio. "Teatro dello straniamento ed estraniamento dal teatro in Questa sera si recita a soggetto," in Enzo Lauletta, (a cura di). *Pirandello e il teatro*. Palermo, 1985: 309-70.
- Lukács, György. *Teoria del romanzo*. Milano, 1962.
- *Die Theorie des Romans*. Berlino, 1920.
- Luperini, Romano. *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*. Roma, 1990.
- Meldolesi, Claudio, e Laura Olivi. *Brecht regista. Memorie del Berliner Ensemble*. Bologna, 1989.
- Mazzucchetti, Lavinia. *Il nuovo secolo nella poesia tedesca*. Bologna, 1926.
- Petsch, Robert. *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle, 1934.
- Pirandello, Luigi. *Maschere nude*. 2 vols. 1958; Milano, 1978.
- *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti varii*. Milano, 1960: 15-160.
- Puppa, Paolo. *Dalle parti di Pirandello*. Roma, 1987.
- *Fantasma contro giganti-scena e immaginario in Pirandello*. Bologna, 1978.
- Rocca, Enrico. "Il fenomeno Brecht," in *Scenario* I.2 (1932).

- Spaini, Alberto. *Il teatro tedesco*. Milano, 1930.
- Speirs, Ronald. *Brecht's Early Plays*. Londra, 1982.
- Stewens, Dorothea. *Pirandello scrittura e scena*. Agrigento, 1983.
- Stone, Jennifer. *Pirandello's Naked Prompt. The Structure of Repetition in Modernism*. Ravenna, 1989.
- Suvin, Darko. *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy*. New Jersey, 1984.
- Szondi, Peter. *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*. 1962; Torino, 1976.
- *Theorie des modernen Dramas*. 1956; Frankfurt am Main, 1974.
- Valesio, Paolo. "Del classico Bertolt Brecht," in *Il Verri* V. 4 (August 1961): 28-43.
- Vicentini, Claudio. *Pirandello. Il disagio del teatro*. Venezia, 1993.
- Völker, Klauss. *Vita di Bertolt Brecht*. 1976; Torino, 1978.
- Willett, John. *Brecht in Context: Comparative Approaches*. New York, 1984.
- *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. Londra, 1964.
- *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects*. 1959; Londra, 1960.