

LUIGI PIRANDELLO



La vita

Nasce, da agiati borghesi, in una località detta <<il Caos>>, presso Girgenti (ora Agrigento), il 28 giugno del 1867. Compiuti gli studi medi, frequenta la facoltà di Lettere, prima all'università di Palermo, poi a quella di Roma, e infine all'ateneo di Bonn, dove nel 1891, si laurea con una tesi in tedesco sui dialetti dell'area agrigentina. Resta a Bonn, per altri diciotto mesi, durante i quali, inizia a tradurre le **Elegie romane** di Goethe e compone gran parte delle sue **Elegie romane**. Nel 1893 torna in Italia.

Soggiorna di preferenza a Roma, e qui si stabilisce dopo il matrimonio con la conterranea Maria Antonietta Portulano. A Roma non tarda a inserirsi negli ambienti culturali più in vista. Nel 1897 ottiene l'incarico di insegnamento di lingua e letteratura italiana presso l'Istituto superiore di Magistero di Roma, e l'anno successivo collabora alla fondazione di un periodico letterario, <<Ariel>>, dove pubblica il primo dei suoi drammi, **L'epilogo**, più tardi intitolato **La morsa**. Nel 1903 una disgrazia si abbatte sulla sua vita familiare: frana la miniera di zolfo nella quale, con altri capitali, è stata investita l'intera dote della moglie, ed egli si trova a fronteggiare non solo i conseguenti disagi finanziari, ma anche il dramma della follia che esplode nella mente della consorte, sconvolta da quel disastro. La poveretta finirà in una clinica psichiatrica, ma per anni Luigi l'assiste in casa, rassegnato ai suoi scatti di gelosia patologica. Questa allucinante esperienza gli incupisce la visione del mondo, accentua le inclinazioni nevrotiche di certi suoi comportamenti, attira la sua fantasia d'artista sul <<grottesco tragico>> dell'esistenza, e forse gli suggerisce anche il tema più insistito della sua drammaturgia: quello dell'essere umano come discentrato psichico. Nel 1904 il successo del romanzo **Il fu Mattia Pascal**, scritto l'anno prima fra difficoltà d'ogni genere, gli apre le porte del maggiore editore italiano dell'epoca, il Treves. A partire dal 1915 l'anno in cui fa rappresentare a Milano la prima delle sue commedie, **Se non così**, poi intitolata **La ragione degli altri**, si dedica soprattutto al teatro, attirando su di sé, nel consenso e nel dissenso, l'interesse della

critica ufficiale. Fra il '20 e il '23 compone alcuni dei suoi testi teatrali più alti: **Come prima, meglio di prima, Sei personaggi in cerca d'autore, Enrico IV**; ma testimonianze d'arte nuova e geniale ha già dato, nel '16 e nel '17, con le commedie **Pensaci, Giacomino e Così è (se vi pare)**. Nel '22 lascia l'insegnamento al Magistero per darsi interamente all'attività artistica; nel '24, all'indomani del delitto Matteotti, aderisce al Fascismo con un gesto davvero sorprendente in una personalità come la sua, lontanissima dalle motivazioni ideologiche del partito mussoliniano; nel '25 assume la direzione del Teatro d'arte di Roma (una compagnia che per tre anni porterà trionfalmente i suoi lavori sui maggiori palcoscenici dell'Europa e dell'America meridionale); nel '29, a riconoscimento della sua fama internazionale, è chiamato a far parte dell'Accademia d'Italia; nel '34 è insignito del premio Nobel. Muore nella sua casa romana, per una crisi polmonare, il 10 dicembre del 1936.

La concezione della realtà, ovvero il <<sentimento del vivere>>



Pirandello non fu filosofo nel senso di pensatore organico, e chi lo attaccò sul terreno della consequenzialità speculativa non si accorse di combattere contro ombre. Lo stesso Pirandello, nel vivo della polemica con Adriano Tilgher, quando capì che le censure alla sua <<filosofia>> servivano da supporto alla svalutazione della sua arte, perse la pazienza: <<In Italia pare si voglia insistere a seguire la falsariga di qualche critico che ha creduto di scoprire nelle mie cose un contenuto filosofico che non c'è, vi garantisco che non c'è>>. D'altra parte, i personaggi

pirandelliani son tutti accaniti e persino sofisticati ragionatori, e lui stesso, Pirandello, quando parla in prima persona, raramente si sottrae al gusto dell'argomentare dialettico, e talvolta si compiace di certa sua destrezza di loico.

E' dunque possibile parlare di una <<filosofia>> pirandelliana? La risposta è affermativa, ma a patto che quella parola resti tra virgolette e sia assunta in un senso che coincide con un particolare <<sentimento del vivere>> (l'espressione è del Pirandello), ossia <<con la coscienza che l'uomo, solo fra gli esseri, ha del suo vivere, e che l'obbliga a meditare di continuo su sé e su ciò che lo circonda e che accade intorno a lui, e per ciò stesso gli appartiene>> (Bosco). Fissato questo punto, che ci aiuterà ad evitare confusioni e fraintendimenti nel giudizio sull'arte di Pirandello, proviamo ad illustrare la concezione della vita che il Nostro espresse direttamente o attraverso le creature della sua fantasia.

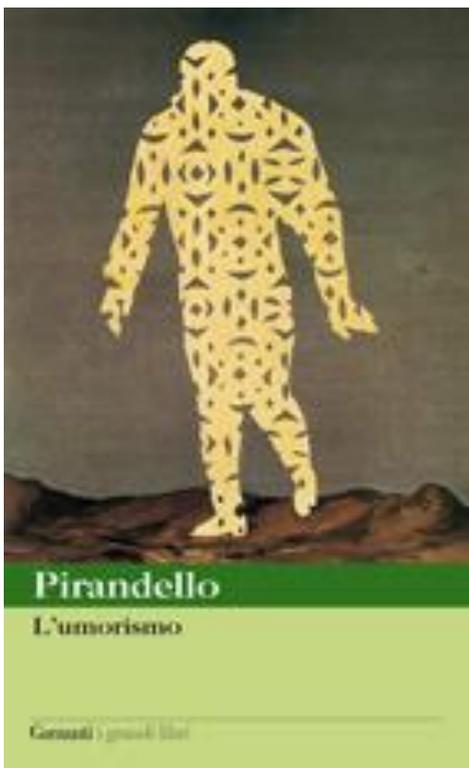
Per Pirandello l'esistenza dell'uomo è una tragicomica vicenda di solitudine e di pena, o per dirla con le parole di un suo personaggio, <<un'assai triste buffonata>>. Convinto che la realtà nel suo complesso non sia un **cosmos**, ma un **caos**, dove nulla ha la consistenza dell'assoluto e del certo e tutto fluisce in un gioco d'Ombre illusorie e mutevoli, Pirandello esaspera le posizioni del vecchio relativismo scettico e nega che esistano nella vita morale principi validi per tutti: quel che appare e taluno un valore positivo è per altri artificio e menzogna. La verità oggettiva è un'illusione, e un'illusione è pure l'unità della coscienza individuale, perchè il cosiddetto <<io>> è un informe groviglio di impulsi, che la ragione è impotente a dominare e a ordinare nella coerenza di una definita personalità.

L'uomo è naturalmente portato alla conoscenza; aspira a darsi conto delle cose e a penetrare i meccanismi del suo esistere; ma è proprio in questa esigenza la prima radice della sua infelicità, giacchè il risultato del suo travaglio conoscitivo è la scoperta dell'inconoscibilità del mondo esterno e del proprio essere. La posizione pirandelliana è dunque agli antipodi del mito positivista della scienza che tutto spiega e rischiarà, e piuttosto si iscrive nella linea del Decadentismo europeo più attento alla cifra del mistero esistenziale e alle piaghe dell'inconscio.

<<Ciò che conosciamo di noi stessi-afferma Pirandello-non è che una parte, forse una piccolissima parte, di quello che noi siamo. E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che sono veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente. Le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale.. come affermarla una, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà costituiscono in un certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, apparisce come se veramente fossero in lui anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità!>>. Incapace di conoscere un così proteiforme se stesso, l'uomo pirandelliano è a maggior ragione impotente a conoscere gli altri, come lui mutevoli e contraddittori negli atteggiamenti psichici; ed è condannato alla solitudine e all'incomunicabilità. Può anche illudersi d'essere **uno**, ma in effetti è **nessuno**, perché non riesce a darsi una stabile identità e perché allo sguardo altrui, sempre vario e arbitrario, appare in **centomila** forme diverse. Questa immagine dell'individuo disgregato in una serie infinita di incarnazioni effimere, e afflitto da una sensazione desolante di estraneità e di non appartenenza al contesto civile, ha particolare risultato nel protagonista del romanzo **Uno, nessuno e centomila, Vitangelo Moscarda**, ma è sottesa a quasi tutta l'opera teatrale di Pirandello, dove assai spesso promuove un gioco di originali invenzioni fantastiche. Chiuso in se stesso e pur sollecitato da pratiche necessità al rapporto sociale, l'uomo pirandelliano è costretto ad indossare una **maschera**, ossia ad entrare in una **forma**, che gli altri, giudicandolo in base ad una sola delle sue molteplici possibilità comportamentali, gli assegna o che egli stesso, in forza di circostanze particolari, si impone, per sopravvivere. Ma la <<forma>> è un involucro meccanico, un'artificiosa cristallizzazione sotto cui urge e s'ingorga il flusso della vita; e così avviene che l'uomo mascherato soffra la situazione tragica dei clown costretto a ripetere anche fuori del palcoscenico la sua <<parte>>. A volte la vita travolge in lui le forme fittizie e viene allo scoperto, perentoria e trionfale: e allora è l'assassinio, o il suicidio, o la pazzia liberatrice. Come si vede, la visione pirandelliana dell'esistenza si connota per una sorta di pessimismo oltranzista. Privata di un saldo fondamento speculativo e intrisa di umori autobiografici, essa non

regge ad una critica condotta sulla falsariga della logica pura. Sarebbe però un errore liquidarla **sic et simpliciter** come un'intrusione cerebralistica sempre nociva all'arte. In effetti, la <<filosofia>> di Pirandello, proprio perché sofferta come sentimento del vivere, non è una sovrastruttura e neppure una giustapposizione, ma un elemento sostanziale della poesia di lui, e quando non degenera in compiaciuta sofisticeria consegue il risultato più difficile per un artista: quello di dare ad idee astratte la viva consistenza di <<dramatis personae>>, e di animare poeticamente persino l'arido esercizio della dialettica.

La poetica e il concetto dell'umorismo



Strettamente correlata alla visione generale della vita è, in Pirandello, la concezione dell'arte, da lui illustrata in vari scritti occasionali e, con particolare impegno teorizzante, nei saggi **Arte e scienza e L'umorismo**. Per Pirandello l'arte, posta di fronte al reale, non dev'essere uno specchio passivo come nell'estetica verista, ma uno sguardo penetrante non deve solo descrivere, ma anche interpretare. Soprattutto deve smascherare, perché la vita sociale e individuale si svolge all'insegna dell'ingimento e della mistificazione. L'artista è dunque, per Pirandello, un chiaroveggente: è colui che vede la maschera nuda dell'uomo (**Maschere nude** intitolò il **Nostro** il complesso della

sua opera teatrale) e meglio di ogni altro distingue fra l'autentico e l'inautentico, fra il caldo vortice della vita e la <<forma>> che pretende di congelarlo. A codesta chiaroveggenza, che non ha alcuna ambizione di alternativa salvifica (l'arte pirandelliana non apre prospettive alla speranza in un migliore destino della società e del singolo), si giunge, secondo Pirandello, attraverso l'umorismo, da lui concepito, con scandalo del Croce, come una vera e propria categoria estetica. Nel saggio già citato il drammaturgo definisce l'umorismo <<il sentimento del contrario>>, e lo distingue dalla comicità, che è soltanto <<l'avvertimento del contrario>>. Riportiamo qui un esempio formulato dallo stesso Pirandello:

<<Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti... e poi tutta imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. **Avverto** che quella signora è il **contrario** di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere... 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, e 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 ridere 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** mi ha fatto passare a questo **sentimento del contrario**>>.

Fondata su questo concetto dell'umorismo, l'arte pirandelliana doveva necessariamente realizzarsi nel segno di un rapporto dialettico fra sentimento ed ironia critica, intrecciando nel suo arduo processo la <<compassione amara per tutti quelli che si ingannano>> e la <<feroce derisione del destino che condanna l'uomo all'inganno>>. Avverso ad ogni genere di convenzione e di codificazione, Pirandello respinse l'ideale di un'arte fondata sui precetti formali della tradizione umanistica e volle essere non <<scrittore di parole>>, ma <<scrittore di cose>>, anche a costo di infrangere la razionalità architettonica della sintassi e di contaminare la lingua scritta con quella parlata. La letterarietà di cui si compiacevano i calligrafi del dannunzianesimo gli parve una maschera dell'arte, ed egli la bandì dalla sua pagina, costruendo un discorso tanto lontano dalla retorica del <<bello stile>> quanto vicino allo spirito inquieto ed eslege della vita.

La produzione narrativa

Dopo un mediocre esordio poetico, Pirandello si volse alla narrativa scrivendo romanzi e novelle. Più tardi riconobbe, in una lettera autobiografica, che il mutamento di rotta gli fu suggerito dal Capuana: <<Fino a tutto il 1892 non mi pareva possibile che io potessi scrivere altrimenti che in versi. Devo a Luigi Capuana la spinta a provarmi nell'arte narrativa in prosa>>. Verista nelle prime opere, dove le suggestioni del Capuana sono assai più palesi che quelle del Verga, il Pirandello narratore venne via precisando una posizione fortemente critica nei confronti del modulo del <<rispecchiamento>>, fino a postulare un tipo di narrazione assai diversa da quella dei veristi per una più ardita dialettica di idee, per un più sottile impegno di ricognizione psicologica, per un più libero gioco di sperimentazioni tecniche e soprattutto per la novità dell'ottica umoristica, ossia del <<sentimento del contrario>>, precluso alla poetica del Verismo.

I romanzi

I romanzi pirandelliani sono, nell'ordine cronologico della composizione, L'esclusa, Il turno, Il fu Mattia Pascal, Giustino Roncella nato Boggìolo (prima col titolo Suo marito), Uno, nessuno e centomila, I vecchi e i giovani, Quaderni di Serafino Gubbio operatore (prima col titolo Si gira...).

L'esclusa (1901) racconta una paradossale vicenda siciliana:



Maria Ajala è scacciata di casa dal marito Rocco, che a torto l'accusa di adulterio, per aver scoperto una lettera d'amore a lei indirizzata da un elegante intellettuale, Gregorio Alvignani, deputato al Parlamento. Cerca rifugio presso i genitori, ma il padre, che si ritiene disonorato, tronca ogni rapporto con lei e con la famiglia, lasciandosi morire di crepacuore nell'isolamento della sua camera. Quando s'accorge che il paese l'ha esclusa dalla vita civile, Marta decide di trasferirsi a Palermo, dove le hanno offerto un impiego come maestra. In quella città diventa l'amante dell'Alvignani, ritrovato per caso, e quando Rocco, ormai convinto della sua innocenza, va a proporle la riconciliazione, gli confessa francamente il suo nuovo legame. Si aspetta, ora che è davvero colpevole, il definitivo ripudio, e invece il marito non solo perdona la moglie, ma la supplica di rimanere con lui.

La <<morale>> del romanzo è così riassunta dallo stesso autore: << Un'innocente, scacciata dalla società, per esservi riammessa deve prima passare sotto le forche dell'infamia, commettere cioè davvero quella colpa di cui ingiustamente era stata accusata>>. La situazione è dunque nel clima del paradosso, caro alla fantasia del più originale Pirandello;

Il turno, costruito anch'esso su un caso paradossale (il turno che un padre stabilisce fra due pretendenti alla mano della sua giovanissima figlia) ha vivaci movimenti di fantasia grottesca, ma nel complesso è appesantito dai troppi dettagli descrittivi, e specie nella resa del mondo provinciale di Sicilia risente degli esempi, meccanicamente congiunti, del Capuana e del Verga.

Il fu Mattia Pascal, pubblicato nel 1904, è di gran lunga il migliore fra i romanzi di Pirandello: brucia quasi tutte le scorie della maniera verista e svolge con arte sicura tematiche nuove, inconfondibilmente pirandelliane, come il << sentimento del contrario>> e il tragicomico conflitto tra <<forma>> e <<vita>>. Eccone la trama:



Mattia Pascal, bibliotecario comunale in un paese della Riviera Ligure, Miragno, dopo un ennesimo litigio con la moglie e la suocera, sue tormentatrici, abbandona la casa col proposito di emigrare in America. Nel casinò di Montecarlo, vince una grossa somma al gioco e quando legge, in un giornale, la notizia della sua morte per un errore di identificazione del cadavere di un suicida, decide di lasciar credere che le cose stiano così e di iniziare una vita nuova, libera finalmente dalla <<forma>> in cui per anni l'ha cristallizzata la società paesana. Cambia l'aspetto fisico, tagliandosi la barba e lasciandosi crescere i capelli; assume in nome fittizio di Adriano Meis e va a stabilirsi a Roma in una pensione di famiglia. Per qualche tempo gode la sensazione di libertà che gli deriva dal nuovo stato; poi ne avverte i disagi, giacché Adriano Meis, inesistente all'anagrafe è tagliato fuori dalla vita civile: derubato, non può sporgere querela; offeso, non può sfidare a duello l'offensore; innamorato della figlia del titolare della pensione, non può sposarla. Le difficoltà dello sradicamento crescono, e Mattia, deciso ad uscirne, simula il suicidio di Adriano Meis e torna al paese per riassumervi la vecchia identità. Ma a Miragno, dove trova la moglie risposata con figlia, si rende conto che non potrà essere altri che <<il fu Mattia Pascal>>. Rifugiatosi nella casa d'una vecchia zia, vi conduce vita crepuscolare.

Stende un diario, e ogni tanto va a portare un fascio di fiori al suo presunto sepolcro...

Il romanzo è l'amara denuncia di una situazione drammatica che il Pirandello identifica con l'impossibilità dell'uomo moderno di uscire dalla <<forma>> entro cui lo costringono la società e il destino. Mattia Pascal, eroe tragico e comico insieme, ha tentato la rivolta agli schemi impostigli dalla convivenza civile, ed è fallito. Non poteva non fallire, perché <<fuori della legge e fuori di quelle particolarità liete o tristi che siano per cui siamo noi, non è possibile vivere>>. In altre parole, l'uomo, se vuole evitare il suicidio sociale, è obbligato ad accettare le convenzioni di cui pur sente il falso e l'assurdo. Per aver testimoniato col suo scacco esistenziale questa desolante verità, Mattia Pascal, prima di tanti altri personaggi teatrali del Nostro, assurge a paradigma della lucida disperazione pirandelliana.

Giustino Roncella, nato Boggiòlo racconta, sul filo dell'umorismo, e dunque in un tono sapientemente bilanciato fra l'ironia e la pietà, le vicende di un uomo mediocre che ha sposato una grande scrittrice, Silvia Roncella (nella realtà Grazia Deledda), ed è annullato dalla personalità di lei.

Uno, nessuno e centomila è, secondo la definizione dello stesso Pirandello, <<il romanzo della scomposizione della personalità umana>>.



Il protagonista, Vitangelo Moscarda, scopre, per una casuale osservazione della moglie Dida, che il proprio naso, da lui creduto perfetto, è deformato da una lieve pendenza a destra. Questa scoperta lo induce, per via di ragionamento, a rilevare lo scarso grado di conoscenza ch'egli ha del proprio corpo, e poi a concludere che ancor meno conosce la propria personalità morale. Riflettendo sul comportamento degli altri nei suoi confronti giunge alla convinzione che ciascuno si forma di lui un concetto diverso, sicchè egli, che prima si è creduto **uno**, scopre di non essere **nessuno**, potendo apparire **centomila** persone diverse ad altrettanti osservatori. Travagliandosi nella ricerca della propria identità, e sempre più sprofondando nell'angoscia del relativismo, il Moscarda approda ad una lucida follia. Abbandonato dalla moglie, vende la banca ereditata dal padre e fonda un mendicicomico, dove egli stesso si ricovera, conducendovi una vita sciolta dal pensiero del passato e tutta immersa nell'immediatezza del mondo naturale.

Per l'eccessivo spazio riservato alla dimostrazione della tesi relativistica, **Uno, nessuno e centomila** è forse il più pirandellistico dei testi pirandelliani, e certo uno dei più poveri di poesia. Ma qua e là anche le argomentazioni più sofistiche si animano di una sorta di tristezza lirica, e tutte belle son le pagine che raccontano la scoperta della natura libera e consolatrice da parte del Moscarda.

I vecchi e i giovani (1913), opera d'ampia architettura, folta di personaggi e di episodi attinenti alle vicende politiche, sociali e morali della Sicilia e dell'Italia di fine Ottocento, sembrano iscriversi nella tradizione del romanzo storico e legittimare l'accostamento ai **Viceré di De Roberto**. In realtà ci troviamo di fronte ad un testo composito in cui i dati oggettivi, cari alla narrativa realistica, e le notazioni documentarie si intrecciano continuamente agli estri e agli umori polemici o caricaturali di una sensibilità reattivissima ai segnali di quel grottesco tragico che già conosciamo in Pirandello. Insomma, il romanzo non è solo uno <<spaccato>> della storia siciliana e italiana negli anni grigi e convulsi seguiti alla passione risorgimentale, ma anche la grandiosa metafora di una crisi d'identità esistenziale che Pirandello soffre in se stesso ancor prima che nel tessuto della società. Di qui la mancanza di una netta posizione ideologica da parte dello scrittore, e quel suo tenersi ad una sorta di neutrale scetticismo di fronte al contrasto che divide, sui grandi temi civili, i <<vecchi>> e i <<giovani>>. Certo, egli riprova energicamente l'egoismo dei ricchi e stigmatizza l'inettitudine e la corruzione della classe governativa che ha lasciato insoluti gli antichi problemi della Sicilia; ma ciò non significa che parteggi per le idee rivoluzionarie, ed anzi riprova come demagogiche le ragioni dei capi socialisti organizzatori dei **fasci dei lavoratori** e ispiratori di varie insurrezioni proletarie. Forse la <<morale pirandelliana>> del romanzo può ricavarsi da queste parole che lo scrittore pone in bocca ad uno dei personaggi, Cosmo, zio del principe

<<**socialista**>>, Lando Laurentano: <<Una sola cosa è triste...aver capito il gioco!...dico il gioco di questo demoniaccio beffardo che ciascuno di noi ha dentro e che ci crea le illusioni deridendoci degli affanni che per esse ci siamo dati. E intanto fuori di queste illusioni non c'è più altra realtà...Tutto questo non conclude. Se non conclude è segno che non deve concludere>>.

I Quaderni di Serafino Gubbio operatore, ultimo dei romanzi di Pirandello, ambientato nel mondo del cinema (novità assoluta per la nostra narrativa) una drammatica vicenda d'amore, redatta in forma di resoconto diaristico da un operatore cinematografico. Disorganico e divagante più d'ogni altro testo pirandelliano, il romanzo in questione risulta interessante nelle pagine in cui tratta il tema della meccanicità che <<nutre e distrugge la vita>>.

Le novelle



Meglio che nei romanzi, Pirandello espresse le sue virtù di narratore in un'ampia serie di novelle (246 in tutto), ordinate sotto il titolo complessivo di **Novelle per un anno**.

Fra il primo testo (**La capannetta**) e l'ultimo (**Effetti di un sogno interrotto**) si dispiegano tutte le tematiche che Pirandello ricavò dalla sua cognizione degli <<**assurdi penosi**>> dell'esistenza, e ciò dà ragione del fatto che molti lavori teatrali del Nostro derivano dallo sviluppo scenico di situazioni o spunti proposti da questa o quella novella. Man mano che si svincola dai dettami del Verismo, particolarmente avvertibili in alcuni fra i testi d'argomento siciliano (Lumie di Sicilia; La giara, Sua maestà; L'imbecille; Difesa del Mèola), il Pirandello novelliere si fa più ardito e geniale sia nell'impegno dell'intelligenza umoristica, sia nel gioco inventivo di tecniche nuove, ai limiti dell'anarchia compositiva; e quando non dà nell'astratto sofisma per gusto gratuito del paradosso, giunge ad esiti d'arte profonda, bilanciata fra riso e pietà di fronte alla <<enorme pupazzata>> della vita.

La sapiente contemperanza del tragico e del comico sorregge artisticamente le più persuasive novelle pirandelliane, siano esse ambientate nella Sicilia contadina o piccolo-borghese, o abbiamo per sfondo la Roma umbertina, grigia e stanca, e dunque agli antipodi della lussuosa e gaudente Roma dannunziana. Esempi della migliore novellistica pirandelliana sono, fra tanti altri, **La patente**, poi adattata al teatro, in cui un presunto jettatore chiede al giudice la legalizzazione della <<forma>> in cui la gente lo ha chiuso; **La toccatina**, storia di due amici che, colpiti entrambi da paralisi, compiono curiosi esercizi di ginnastica sperando un'improbabile guarigione; Pena **di vivere**

così, in cui la signora Leuca, attraverso una serie di tristi vicende, si scopre ben diversa dalla donna virtuosa che per anni ha creduto d'essere, e giunge a concludere che la vita è una pena immensa per tutti; **La morte addosso**, in cui un uomo, anticipando il protagonista del dramma **L'uomo dal fiore in bocca**, scherza amaramente sull'epitelioma spuntatogli sotto i baffi; **I pensionati della memoria**, dove Pirandello dà uno dei saggi più felici del suo gusto del grottesco, raccontando i disagi che la presenza di un cadavere in casa procura ai familiari e il sollievo di costoro al ritorno dal cimitero; **Il treno ha fischiato**, che narra la patetica rivolta di un infelice al meccanico grigiore dei suoi giorni; **Con altri occhi**, una donna, Lydia, vissuta per anni quietamente, scopre in sé, per un'improvvisa illuminazione dell'inconscio, la tendenza al delitto. Alcune novelle, come **Pallottoline** e **Tra due ombre**, son costruite sul tema della piccolezza e fragilità e miseria dell'uomo di fronte all'universo; altre hanno per nucleo ispirativo la scoperta lirica della natura; e fra queste ultime è un autentico capolavoro, **Ciaula scopre la luna**: storia di un primitivo, che, uscendo dal buio in cui è solito vivere, vede per la prima volta la luna, ed esprime nel pianto la misteriosa commozione della sua anima.

La produzione teatrale

Se prescindiamo da qualche tentativo giovanile (tre o quattro commedie, presto ripudiate o distrutte) possiamo dire che Pirandello nacque ufficialmente al teatro nel 1910, quando si decise ad affidare alla compagnia del commediografo siciliano Nino Martoglio due atti unici, **La morsa e Lumie di Sicilia**. Il successo di quei testi, poi tradotti in dialetto agrigentino per gli attori catanesi Angelo Musco e Giovanni Grasso, lo incoraggiò a proseguire nella produzione teatrale, e nel 1936, l'anno della sua morte, egli poteva vantarsi autore di ben 48 opere per le scene.

La prima fase: da <<Lumie di Sicilia>> ad <<Enrico IV>>

Nella prima fase della sua drammaturgia (1910-1922) Pirandello percorre un itinerario affine a quello che abbiamo individuato nella sua novellistica: passa gradualmente da una maniera di fondo verista (**teatro dei fatti**) a moduli inconfondibilmente suoi, finalizzati ad infrangere le <<barriere naturalistiche>> e a realizzare il **teatro delle idee**. Il passaggio, già tentato nell'atto unico All'uscita (un dialogo fra morti, costruito sul tema dello smascheramento delle <<forme>>, ossia delle illusioni che i dialoganti, nel corso della vita, scambiarono per << cose vere >>), si attua felicemente in **Così è (se vi pare)**, rappresentata nel 1917, in **Il piacere dell'onestà**, in **Il gioco delle parti**, in **Sei personaggi in cerca d'autore** e in **Enrico IV**. Su questi testi, esemplari della più originale arte pirandelliana, è necessaria una sosta.

Così è (se vi pare), derivata dalla novella **La signora Frola e il signor Ponza**, suo genero, dichiara già nel titolo il relativismo pirandelliano in ordine al problema della verità. Con mirabile scioltezza di fantasia scenica e di battute dialogiche, la commedia svolge questo argomento:



In un chiuso ambiente di provincia il signor Ponza, funzionario di Prefettura, esce dal suo misterioso riserbo e racconta una triste vicenda: rimasto vedovo, si è risposato, ed ora ha con sé non solo la seconda moglie, ma anche la madre della prima, che, divenuta folle, continua a dire che sua figlia è viva ed è la donna alla quale egli, il Ponza, si è unito in nuove nozze. Dal canto suo, la suocera, la signora Frola, affermando che la figlia è viva e vegeta, dà del matto al genero, che, durante una lunga e penosa malattia della moglie, ha perso la ragione, fino a credersi vedovo e poi sposato con un'altra donna. Poiché i documenti che potrebbero sciogliere l'enigma sono stati distrutti da un terremoto, la parola chiarificatrice spetta alla tanto discussa donna. Ma costei, quando finalmente compare in scena <<col volto nascosto da un fitto velo, impenetrabile>>, dichiara d'essere, nello stesso tempo, la figlia della signora Frola e la seconda moglie del Ponza. Dice, testualmente: <<Per me, io sono colei che mi crede>>; e un personaggio, il Laudisi, prima di scoppiare in una sonora risata, esclama: <<Ecco, o signori, come parla la verità>>.

Il piacere dell'onestà (1917) è un <<grottesco>>, volto a demistificare l'ipocrisia del matrimonio borghese e a mostrare come i casi della vita possano dar luogo agli effetti più strani, compreso il mutamento di un cinico avventuriero in un maestro di moralità. Assai varia nell'ideazione scenica e sempre lucida nel tessuto ragionativo, la commedia ha come personaggio principale uno spiantato, Baldovino, che per interesse accetta la proposta di unirsi in matrimonio fittizio con una signorina di buona famiglia messa incinta da un marchese, e che, scoprendo via via il <<piacere dell'onestà>>, svolge con tanta convinzione il ruolo di <<padre>>, da ottenere prima la stima, poi l'amore della donna.

Il gioco delle parti (1918), anch'essa svolta, con grande perizia, sul telaio del grottesco, rappresenta l'inevitabile sconfitta di chi, illudendosi di vivere una vita libera, in effetti è schiavo della <<forma>> che assume nella società. Protagonista della commedia è un cinico e distaccato intellettuale, Leone Gala, che, pur conoscendo il rapporto adulterino di sua moglie Silia col giovane Guido, non fa nulla per ostacolarlo. Questa indifferenza irrita Silia, che, d'accordo con l'amante, fa in modo che il marito sfidi a duello un marchese dal quale è stata offesa. Ma al momento di scendere in campo, Leone si rifiuta di battersi, e a fil di logica dimostra che non a lui ma all'amante tocca difendere l'onore di Silia. E così il duello è sostenuto da Guido, che resta ucciso.

Sei personaggi in cerca d'autore, commedia rappresentata per la prima volta a Roma nel 1921 (e il pubblico reagì violentemente, come di fronte ad un testo futurista) è un ardito esempio di <<teatro nel teatro>>; ma il suo valore non è in questa trovata, per altro non nuova, bensì nell'efficacia con cui Pirandello vi rappresenta il tema dell'incomunicabilità umana e quello dell'impotenza dell'arte ad esprimere, in quanto essa stessa <<forma>> fittizia, l'autenticità della vita. Ecco l'argomento:



Su uno spoglio palcoscenico, dove alcuni attori stanno provando stancamente la commedia pirandelliana **Il gioco delle parti**, si presentano a un tratto sei intrusi. Dichiarano d'essere personaggi (il Padre, la Madre, il Figlio, la Figliastra; la Bambina, il Giovinetto) balenati alla mente di un poeta e lasciati in abbozzo, sicchè ora cercano un nuovo autore che li innalzi alla compiutezza dell'arte. gli attori, ascoltata la loro storia (una penosa e squallida vicenda nel corso della quale il Padre, in una casa di piacere, è stato sul punto di unirsi sessualmente alla Figliastra), provano a rappresentarla scenicamente; ma i sei personaggi non si riconoscono in quella interpretazione, e si sentono fraintesi e falsati. Ecco come uno di loro, il Padre, esprime al capocomico il disappunto per il processo di alterazione cui le parole degli attori hanno sottoposto la sua verità: <<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 nel senso e nel valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo di intenderci; non ci intendiamo mai>>.

Dunque, la commedia non è solo un tentativo di liquidazione globale della poetica verista fondata sulla pretesa del rispecchiamento fedele della realtà, ma è altresì la desolata negazione del più antico fra i miti della letteratura: quello della parola come rivelazione. Con curiosa contraddizione (ma per il Nostro la contraddizione è segno di vita) quest'opera che esprime sfiducia nel potere interpretativo e conoscitivo dell'arte è la più artisticamente lavorata dei testi pirandelliani. Concepita, ripetiamolo, come <<teatro nel teatro>>, essa era esposta al rischio del caotico sovrapporsi dei diversi piani rappresentativi; e invece è un organismo di tale armonia tecnica, che i successivi tentativi pirandelliani di <<teatralizzare il teatro>> (**Ciascuno a suo modo; Questa sera si recita a soggetto**) risultano, al confronto, approssimativi e quasi dilettareschi. La poesia, che circola anche sotto le più spericolate avventure della ragione ragionante, non è solo nella smarrita angoscia dei sei personaggi senza autore, ma anche nei lampi-lividi lampi-che essi accendono sul racconto della loro vita vissuta.

Enrico IV, tragedia in tre atti, rappresentata la prima volta a Milano (interprete l'attore Ruggero Ruggeri) nel 1922 si colloca a pieno titolo fra i capolavori della drammaturgia di questo secolo. Pirandello vi impegna il suo relativismo a mostrare la labilità della linea di confine tra sanità e demenza, ma scioglie la tesi <<filosofica>> in un alacre ritmo d'invenzioni fantastiche e spesso infonde nel linguaggio l'afflato di una dolorosa poesia. Ecco la trama:



durante un cavalcata in maschera, un giovane gentiluomo che indossa gli abiti dell'imperatore Enrico IV di Franconia, cadendo dal cavallo, che un suo rivale in amore ha colpito a tradimento, batte la testa e impazzisce. Persuaso d'essere davvero il personaggio da lui raffigurato nel corteo, ne assume il comportamento. I parenti e gli amici assecondano la sua illusione, trasformandogli in reggia la villa e circondando di servi mascherati da cortigiani medioevali. Dopo dodici anni, il folle rinsavisce tutt'a un tratto; ma, ritrovandosi senza più giovinezza e speranza in un mondo ormai estraneo, decide di continuare a fingersi pazzo. In tal modo, si vendica della vita che l'ha ingannato, appartandosi da essa in un totale isolamento, donde può osservare, così mascherato, una <<spaventosa miseria che non è di lui solo, ma di tutti>>. Un giorno, accompagnati da un medico che si è proposto di guarire il presunto folle, giungono alla villa di costui la donna ch'era al suo fianco durante la cavalcata in maschera, la figlia di lei, Frida, e il fidanzato di quest'ultima, Belcredi. Il falso Enrico, avvicinandosi a Frida, che veste gli abiti della contessa Matilde, simula un tentativo di rapimento, per provocare Belcredi, nel quale ha ravvisato il suo antico rivale. Belcredi interviene a soccorrere la fidanzata, ed egli lo trafigge. Dopo questo delitto, la follia sarà per lui una scelta definitiva: messosi a sedere sul suo trono fittizio, chiama a sé i quattro consiglieri. <<Qua insieme, qua insieme...e per sempre>>.

La seconda fase: da <<Vestire gli ignudi>> a <<I giganti della montagna>>

Nella seconda fase della drammaturgia pirandelliana (una fase caratterizzata dal proposito del Nostro di orientarsi verso gli spazi fantastici del mito) occorrerà distinguere fra testi notevoli soltanto per la perizia scenica ed altri che s'alzano alla cifra della compiuta poesia. Al gruppo di questi ultimi appartengono l'atto unico **L'uomo dal fiore in bocca** (1923), finissima rappresentazione dello stato d'animo di un uomo che, malato di cancro (ha un epitelioma in bocca), parla con apparente distacco e segreta angoscia del proprio destino e del rapporto che unisce la vita umana alla morte; la tragedia **La vita che ti diedi** (1924), dove è reso con lirica commozione lo strazio di una madre che non si rassegna alla morte del figlio e continua a crederlo vivo e vicino a sé; la commedia **Lazzaro** (1928), che rivela qua e là un Pirandello attratto e inquietato dal mistero dell'oltretomba; **La nuova Colonia** (1928), costruita sulla visione di una mitica isola che accoglie i transfughi della meccanizzata società moderna; **I giganti della montagna** (1937), opera incompiuta,, dove è rappresentata, attraverso un fitto tessuto di simboli e d'allegorie, l'inevitabile morte del sogno e della poesia in una società dominata dai cultori della violenza e della forza brutta.