

## PIRANDELLO E IL TEATRO DEL NOVECENTO

Io in questo incontro farò un quadro di certi aspetti del teatro del Novecento.

L'intenzione di questo incontro e di quelli che seguiranno è di fornire, da una parte, dei dati precisi che siano spendibili in un esame di maturità e dall'altra, per fare un insieme di idee, delle idee quadro che siano spendibili non solo se parliamo di Pirandello ma se parliamo di qualsiasi problema letterario in modo che voi abbiate un serbatoio di idee: alcune concrete e applicabili a certi dati storici, altre generali e applicabili in altre circostanze diverse.

### Due premesse

Prima di entrare nel merito dell'argomento, faccio due premesse, che serviranno anche per gli altri due incontri.

La prima premessa è divisa in due punti, **a)** e **b)**.

- a) gli uomini amano raccontare le loro vicende. Gli uomini vivono la loro vita ma la raccontano anche, se la raccontano fra di loro, la evocano, scrivono le lettere ecc. Tutti gli uomini, sempre, hanno amato raccontare se stessi, raccontare le loro storie, le loro vicende. Se due si incontrano nel corridoio, si dicono "Sai, ieri ho visto Giovanni?": ecco, questo è il racconto della vita, è il racconto dei sentimenti... Di tutti questi infiniti racconti che rappresentano il tessuto sociale, alcuni resistono nel tempo: noi leggiamo ancora oggi cose scritte quasi tremila anni fa come l'*Iliade* e l'*Odissea*. Alcune narrazioni resistono al tempo, sono universali; non stiamo qui a domandarci il perché, ma hanno dentro di sé una qualche forza vitale, una qualche forza esistenziale, un certo modo di essere scritte per cui l'*Iliade*, letta dopo duemilaottocento anni, è così una storia di uomini, di passioni e non ne è stata scritta una più intensa, più violenta.
- b) Abbiamo due problemi davanti a noi: abbiamo ciò che si narra - e lo chiamiamo contenuto, e come lo si narra - e lo chiamiamo forma. Noi parleremo dei contenuti della letteratura del Novecento. Ogni epoca ha avuto dei contenuti che le piacevano particolarmente, ma sono cambiati nel tempo. Parleremo dei contenuti della letteratura del Novecento e della forma, delle forme specifiche che rendono la letteratura del Novecento diversa rispetto alle altre letterature, come ogni epoca ha avuto le sue caratteristiche... Dunque, la prima premessa è l'oggetto di questo incontro e la descrizione dei grandi temi della letteratura del Novecento.

Seconda e ultima premessa.

Tutta la letteratura esistente, in tutte le sue forme, in oriente e in occidente, è classificabile in tre generi, in tre grandi generi. C'è la letteratura narrativa; uno si mette a raccontare e racconta cose un po' come fa una biografia, cioè racconta le storie degli altri. Questa può avere forme diverse: può essere il romanzo, per dire la forma più semplice, o può essere la novella, in cui si racconta più brevemente un fatto.... Nei tempi passati, invece dei romanzi, si scrivono dei poemi, ma fino al 1500 si è usato scrivere in versi storie degli uomini. Certo l'*Iliade*, l'*Odissea*, l'*Eneide*, l'*Orlando Furioso*, la *Gerusalemme Liberata* sono grandi romanzi. Poi dal 1600 e soprattutto nel 1700 si è cominciato a raccontare scrivendo in prosa. Per cui tutta questa prima classe la chiamiamo la narrativa: cioè quella ampia sezione della letteratura che consiste nel raccontare le storie degli uomini.

La seconda grande sezione è il teatro; non si raccontano solo le cose, ma le si mettono anche in scena e gli uomini rappresentano quelle azioni che vengono raccontate; il racconto diventa uno spettacolo. Oggi è poi subentrato tecnologicamente il film che è circa la stessa cosa. È la rappresentazione visiva dei fatti. Non solo con la mente seguiamo le vicende e sappiamo cosa hanno fatto e detto diversi personaggi, ma li vediamo agire e li sentiamo parlare in scena e senza dubbio è una forma molto diversa e molto originale. D'altra parte in tutte le letterature del mondo (in Cina, in

Giappone e nell'antichità greca) è sempre esistita questa tendenza a mettersi in scena. Gli uomini si mettono in scena e fanno il teatro. Le cose avvengono lì sulla scena e lo spettatore le vede.

Il terzo grande filone è quello che noi chiamiamo con una parola un po' approssimativa la lirica, cioè in genere sono le poesie in versi in cui uno parla dei propri sentimenti, è più uno sfogo emotivo; non è detto che sia sempre di sentimenti, la lirica può anche avere un contenuto di insegnamento, oppure un contenuto storico, come il *5 maggio* di Manzoni: le liriche romantiche sono spesso di carattere politico o di carattere storico. Ma insomma il terzo grande filone è la lirica.

Qualsiasi opera voi consideriate potete sempre metterla in questi due quadri: quali sono i suoi contenuti (o come si qualifica ciò che narra) e quali sono le sue forme (o come si qualifica il modo in cui le narra).

Ora, finite le premesse entriamo nel **teatro del Novecento**. Ho sentito più persone nel corridoio dire "Oggi Pirandello": no, il titolo dell'incontro è *Pirandello e il teatro del Novecento*: sono due cose diverse.

### **Teatro del Novecento – primo episodio: Luigi Pirandello**

L. P. è nato nel 1867 ad Agrigento in Sicilia. È molto siciliano; tutte le sue opere si svolgono in Sicilia; è molto legato ad un certo ambiente morale, ad un certo ambiente storico. Studia diritto, filosofia, si laurea a Roma, fa un soggiorno in Germania (sapeva molto bene il tedesco) e studia la filosofia tedesca. Muore nel 1936. Nei primi anni scrive molte novelle, diventa abbastanza celebre come novelliere e scrive su varie riviste e vari giornali e poi il Corriere della Sera, il più illustre giornale italiano, comincia a chiedergli di scrivere una serie di novelle. Per cui raggiunge una certa fama, non immensa, ma insomma è un narratore, una di quelle figure che sono presenti nel panorama letterario. Nel 1915 comincia a scrivere invece per il teatro. Notate che molto spesso prende le novelle che ha già raccontato e già scritto e le mette in scena. Più di metà delle opere di Pirandello sono novelle rielaborate per la rappresentazione teatrale. Dal 1916 al 1917 scrive due, tre opere di cui adesso parleremo, soprattutto *Così è se vi pare*, che hanno un successo immenso. Di colpo lui diventa il numero uno del teatro italiano, viene quasi subito tradotto all'estero, diventa addirittura il re del teatro europeo, viene rappresentato a Parigi, poi a New York. Dal 1916-17 al 1920 e poi continuerà a scrivere per il teatro fino al 1935-1936 quando muore: scrive parecchie opere.

In che cosa consiste la specificità di Pirandello? Pirandello è l'uomo che fa svoltare la storia del teatro e dà inizio al teatro del Novecento, inteso non solo come un concetto cronologico, ma proprio come forma. Il teatro del Novecento è completamente diverso dal teatro che è alle sue spalle. Pirandello dà inizio a un nuovo concetto di teatro. In che cosa consiste questo? Cos'ha Pirandello alle spalle? Lui su che cosa nasce? Nasce sul realismo dell'Ottocento.

Tutta la letteratura dell'Ottocento è stata dominata dal realismo. Che cosa vuol dire realismo? È vero che nella prima metà dell'Ottocento si dice che c'è quella forma di letteratura che si chiama romanticismo. Il romanticismo privilegia i contenuti di sentimento, di passione. Se uno dice un romanzo romantico, automaticamente pensa a un romanzo d'amore, ma nel romanticismo non ci sono solo romanzi d'amore, esistono anche romanzi politici, ma sempre romanzi di avventura del sentimento. Nella seconda metà dell'Ottocento prevale invece una narrativa che privilegia i problemi economici, racconta soprattutto storie di debiti, di costruzioni, di imprese che nascono, di imprese che cadono etc. I sentimenti sono sempre in rapporto con il denaro: questioni di matrimoni, di fallimenti... se voi pensate ai più illustri romanzi italiani della seconda metà dell'Ottocento, i due romanzi di Verga, *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*, sono tutte e due storie economiche. *Mastro Don Gesualdo* è la storia di un contadino dotato di fervore aggressivo che riesce a costruire un impero economico e diventare un latifondista; *I Malavoglia* "è la storia di miseri pescatori la cui vita è dominata da un debito che devono pagare. Il realismo della seconda metà dell'Ottocento privilegia problemi economici, ritrae una società borghese ed è molto legato al regionalismo (al quale questo sarà legato anche Pirandello): la Sicilia di Verga, la Normandia di Flaubert, la

Lombardia di Fogazzaro del *Piccolo mondo antico*.. Però sia la letteratura romantica che quella realista sono legate da una struttura di fondo che è assolutamente la struttura dell'Ottocento: il realismo. Le persone e gli avvenimenti che vengono messi in scena appartengono alla realtà.

E il realismo significa due cose:

- a) primo la coerenza psicologica del personaggio. Ogni personaggio che viene messo in scena ha un suo carattere, ha una sua personalità. Renzo è Renzo, Fra Cristoforo è Fra Cristoforo, Agnese è Agnese (per citare *I promessi sposi*); Madame Bovary è Madame Bovary, Piero Bezuchov di *Guerra e Pace* è Pietro Bezuchov). L'opera letteraria è concepita come uno specchio della realtà. Nella realtà ci sono gli uomini e colui che narra mette in azione gli uomini; colui che fa teatro mette in azione dei personaggi. Il realismo è sostanzialmente questo, e questo vale anche per il romanticismo; il romanticismo racconta storie di passioni, nel realismo si raccontano storie economiche: ma sempre di uomini, ognuno dei quali è sempre coerente con il proprio carattere, la propria morale, il proprio modo di comportarsi.
- b) L'altro aspetto fondamentale del realismo è la sequenza cronologica. Le storie avvengono nel tempo. Di tutte le opere dell'Ottocento, dei romanzi dell'Ottocento, del teatro dell'Ottocento si potrà dire che prima i personaggi erano più giovani e poi che gli anni sono passati, che è successo questo ed è successo quest'altro. Nessuno fa succedere dopo quello che è avvenuto prima.

Realismo ottocentesco significa personaggi psicologici oggettivi e sequenza cronologica naturale, cioè come avviene nella realtà. Queste cose verranno distrutte dalla letteratura del Novecento; il punto fondamentale della letteratura del Novecento sarà la destrutturazione totale del realismo narrativo.

**Pirandello apre la letteratura del Novecento: parte dalla base del realismo e procede alla destrutturazione psicologica del personaggio.** Cosa intendo per destrutturazione psicologica del personaggio? Il personaggio dell'Ottocento è, come dicevo, un'unità psicologica, è una persona che ha un suo carattere; Renzo parla e si comporta da Renzo, fra Cristoforo parla e si comporta da fra Cristoforo sempre, per tutto il romanzo. In Pirandello l'unità psicologica non esiste più; cancella il personaggio come unità psicologica. E che cosa ci sostituisce? Ci sostituisce il gioco delle parti sociali. Ogni persona non è un soggetto, non è un individuo che pensa e parla secondo le sue intenzioni. Ognuno vive solo nel gioco dei rapporti sociali. Ognuno è un pezzo di una partita a scacchi in cui che cosa lui pensa, che cosa lui vuole, che cosa lui crede non si sa; lui deve agire, lui è agito dalla società. Per cui l'unità psicologica viene meno. Faccio un esempio: tratto solo due opere perché il tempo è quello che è.

Faccio due analisi di due opere uscite tutte e due nel 1917 e che furono due successi enormi, soprattutto *Così è (se vi pare)*. Non è uno dei capolavori di Pirandello, ma è l'opera che ha scatenato la sua fortuna. Certo un limite di questa opera è quello di essere troppo teoretica: si capisce troppo bene cosa vuol dire, nelle altre è più elaborato. Che cos'è *Così è (se vi pare)*? È la storia del signor Ponza, di sua moglie e della suocera del signor Ponza che si chiama la signora Frolo. Il signor Ponza è un impiegato comunale, è una persona molto seria, molto a modo, molto diligente. È avvenuto il terremoto di Messina: Messina è stata distrutta, deve essere ricostruita ma il tempo passa. I sopravvissuti, i dipendenti dello stato sono stati spostati in altre città, in altri paesi e lì continuano a lavorare. In una piccola cittadina della Sicilia che non è nominata è andato il signor Ponza il quale è impiegato, lavora in comune, è stimato, è una persona seria, sempre in orario. Solo che tutta la commedia si svolge in un salotto di questa cittadina in cui ci sono il sindaco, il prefetto, tutte le autorità locali che sono molto pettegoli, che parlano tra di loro della città. Nella vita del signor Ponza c'è una cosa molto strana che tutti hanno notato: il signor Ponza è sposato e sua moglie vive in appartamento al quarto piano in una casa. Non esce mai di casa, ogni tanto si affaccia, va fuori sul balcone.. per fare la spesa ha un cestino, un canestrello: mette dentro la lista delle cose, lo cala giù dalla finestra, qualcuno, un garzone la prende e va in quei negozi della strada. Poi il signor Ponza passa a pagare, mettono gli acquisti nel cestino e lei tira su. La suocera, la madre della moglie, vive invece in un'altra casa, in un appartamento; è una vecchietta molto

gentile e molto simpatica. Il signor Ponza va lì a trovarla e a tenerle compagnia, ma lei non va mai a casa dalla figlia; qualche volta la chiama dal cortile, senza salire, la figlia si affaccia, si salutano e va via. Tutto ciò è molto strano: il signor Ponza va bene, la signora va bene, la suocera va bene, ma questo intrigo non va bene. Allora un giorno, questi pettegoli dicono: “Chiediamogli come mai succede questo” e lo invitano. Lui è molto seccato, è una persona estremamente riservata, però c’è lì il prefetto, ci sono le autorità e dice: “Allora signori, la verità è questa: io ero sposato quando eravamo a Messina e la signora Frola era mia suocera, la madre di mia moglie. Ma durante il terremoto mia moglie è morta. La signora Frola è impazzita di dolore, voleva bene alla sua unica figlia, era disperata, non sapeva più cosa fare. Poi la vita passa, la vita continua e io dopo un anno mi sono risposato. Quando io mi sono risposato e questa donna è entrata in casa mia, la signora Frola ha detto che era sua figlia; c’erano scene incredibili: la abbracciava, si avvinghiava a lei, piangeva, diceva “ti ricordi il papà..”. Allora signori, mia moglie è gentile ma io non posso imporle che lei sia soffocata tutto il giorno da questa persona che dice di essere sua mamma. D’altra parte a lei non piace tanto uscire; lei vive chiusa perché se scendesse in strada non vi dico cosa succederebbe. Saluta da lontano la signora Frola, lei è gentile... In realtà è la mia seconda moglie e non è la figlia della signora Frola. Questa è la ragione per cui abbiamo trovato questo equilibrio...”. Però nel frattempo altri di quel salotto pettegolo hanno trovato per strada la signora Frola e le hanno detto: “Venga, venga signora Frola!” e la fanno venire nello stesso salotto. Il signor Ponza si è allontanato e allora, anche se adesso sanno come stanno le cose, i pettegoli dicono alla signora: “Senta signora... come va? Come sta sua figlia? E suo genero?” e allora lei si mette a parlare in un tono molto equilibrato e dice “Ecco... mio genero purtroppo è pazzo. Lui ha sposato mia figlia; lui è innamoratissimo, ma è un amore morboso. Dopo un po’ che erano sposati, io andavo a trovare mia figlia e lui ha incominciato ad essere geloso di me, a non volermi in casa, lui mi scaccia. Allora cosa volete? Io non posso rovinare il matrimonio di mia figlia. D’altra parte lui le vuole bene; lei è là, loro stanno bene insieme, mia figlia è contenta.. pazienza.. io mi accontento di vederla da lontano. Il signor Ponza ha questa follia, questa paranoia, ma per il resto la tratta benissimo... è mia figlia, ma dobbiamo vivere così”. A questo punto il signor Ponza, che ha avuto sentore che lì ci sia qualcuno, entra e trova lì la suocera. E allora segue una scena furiosa; lui incomincia a gridarle: “Cosa fate qui? Chi vi ha permesso di entrare? Tacete!”. Diventa rosso, urla. E tutti si guardano in faccia e si dicono: “È pazzo, è pazzo..”. Lui continua ad urlare “Andate! Andate!”, la butta fuori dalla porta e lei dice: “Sì sì... vado, vado..”. Lei esce; lui di colpo si calma e dice “Scusatemi. Io mi vergogno di questa scena; ma vedete, lei crede che io sia pazzo, allora io devo fare finta di essere pazzo quando c’è lei, perché così lei rimane quieta e contenta. Dice che mia moglie è sua figlia, che io ho un affetto morboso... non preoccupatevi, lasciate che le cose vadano così”. E se ne va. A questo punto, tutti i pettegoli riuniti in salotto si chiedono “Ma allora che cos’è? è la figlia della signora Frola o è la seconda moglie del signor Ponza? Qual è la verità? Facciamo venire lei, lei la verità la saprà, lei ci dirà la verità”. Perciò dicono al signor Ponza: “Senta, noi vorremmo parlare con sua moglie”. Lui anche qui è furioso, ma è anche discreto e siccome c’è il prefetto e l’autorità, accetta: “Va bene, va bene. Dirò a mia moglie di venire”. E qui c’è la scena finale: la porta si apre ed entra la moglie del signor Ponza. E’ alta, è vestita completamente di nero, ha un fittissimo velo nero e non la si vedrà in faccia, non si sa chi è. È la verità, ma la verità non la vede nessuno. Allora tutti chiedono: “Ma signora, ci spieghi... perché il signor Ponza dice che lei è la sua seconda moglie, mentre la signora Frola dice che lei è sua figlia? Chi è lei?”. E allora lei parla in modo ieratico e dice: “Io sono la figlia della signora Frola e sono la seconda moglie del signor Ponza. E per me sono nessuno”. La verità ha parlato. La verità non esiste. La signora Frola dice che lei è sua figlia e va benissimo, è sua figlia. Il signor Ponza dice che lei è la sua seconda moglie.. benissimo, è la sua seconda moglie. La verità oggettiva non c’è. Esistono solo i rapporti sociali. Esiste solo la convenzione sociale di ciò che uno crede degli altri, di ciò che gli altri credono di lui. Non esiste la verità oggettiva e in questo Pirandello destruttura il realismo psicologico dell’Ottocento. I personaggi di Pirandello non saranno mai delle unità psicologiche. Sono solo ciò che gli altri si rappresentano di loro. Esiste solo la scacchiera sociale, il gioco delle parti.

(*Il gioco delle parti* è il titolo di un'altra commedia di Pirandello). Ognuno fa la sua parte. Ma con un'altra opera, *Il piacere dell'onestà*, Pirandello quando pubblicherà insieme tutte le sue commedie, intitolerà la raccolta *Maschere nude*. Bellissimo titolo. Tutti gli uomini sono maschere ma dietro alla maschera non c'è niente; c'è solo la maschera, le maschere sono nude. Ognuno è una maschera, è il suo comportamento sociale, è il suo meccanismo di rapporto. Che cos'è lui? Lui pensa dei ruoli, cosa desidera nessuno lo saprà mai. Lui è quello che appare nel gioco delle parti.

Ricordo che analizzo una seconda commedia, quella che secondo me è la più bella :

***Il berretto a sonagli*** ( ugualmente del 1917). Stranamente, come altre commedie, prima la scrisse in dialetto siciliano con un testo terribile, pressoché illeggibile. Poi lo tradusse lui in italiano e è diventato celebre con questo titolo. È diventato celebre anche perché Edoardo di Filippo ne dava un'interpretazione addirittura incredibile, era insomma la verità fatta a persona. I protagonisti, a parte i personaggi minori, e il meccanismo della commedia sono questi. Il protagonista è Ciampa, uno scrivano cioè il segretario di un certo cavaliere, proprietario di terre; Ciampa registra le lettere di questo ricco signore. Nina Campa, sua moglie, è giovane e bella; lui forse ne è geloso, ma non si sa. Poi c'è la famiglia del padrone: il cavaliere, che non comparirà mai in scena, è un signore latifondista, proprietario di terre di cui Ciampa è il segretario; la moglie del cavaliere è Beatrice Fiorica. Beatrice, la signora proprietaria, è gelosissima e sospettosa. Sospetta moltissimo e ne è convinta, che suo marito sia l'amante di Nina, la moglie di Ciampa. In famiglia, con gli altri parla; è nevristenica, è disperata, continua a dire "Questa cosa non può continuare" e gli altri continuano a dire "Ma no...perché? Lo dici tu..". Allora lei decide di fare una specie di trappola. Chiama Ciampa e gli chiede se per favore può andare a Palermo a ritirare certe cose, certi oggetti suoi. Palermo è piuttosto distante e il viaggio durerà due o tre giorni. Così lei potrà spiare se il marito va da Nina. Campa capisce benissimo e dice "Sì, certo volentieri. Se vostra signoria illustrissima me lo comanda, io andrò. Però, se non le dispiace, vorrei portare qui mia moglie che stesse a casa sua; lei le dia una stanza, un letto..". Questa si infuria perché ha capito che lui ha capito. Lo caccia via e dice: "Perché sua moglie dovrebbe stare qua? Avete una casa ". Lui parte. Di notte lei, quando suo marito non c'è, chiama la polizia, corre, dice: "Ci sono i ladri in casa di Ciampa! Andate in casa di Ciampa! Andate a vedere!". La polizia va, apre la casa e in effetti c'è il marito della signora. Solo che il marito sta lavorando alla scrivania, è nel suo ufficio, sta scrivendo. Allora il delegato, l'ufficiale di polizia dice: "No signora, non erano ladri. Suo marito era lì a lavorare. Siccome lo scrivano è andato via, era lui che stava registrando delle cose. Le cose stanno così". Passato un altro giorno, torna Ciampa. Torna un uomo distrutto: insanguinato e sporco di terra. Dice: "Sono caduto, un piccolo disturbo, si sono rotti gli occhiali, gli abiti, la giacca, la cravatta...". Entra nella casa e sono lì tutti molto sospesi e dicono: "Avete saputo cosa è successo? Purtroppo è stato..." "Certo, certo. Ho saputo che la signora ha mandato la polizia a casa mia". "Il delegato ha visto che fortunatamente non c'era niente" e Ciampa: " Oh! Certo il delegato ha detto che non c'era niente; ma domani quando io passerò per il paese, i bambini e i ragazzi rideranno. Io domani potrei andare in giro mettermi un elmetto, mettermi due grosse corna sopra e girare così per il paese perché è questo che ormai si dice di me". "Ma no.. che cosa dite? Ma c'è il verbale del telegramma... Ma è la signora che dice queste cose. È pazza, lo sapete, è pazza di gelosia...". "Ah! Siete sicuri che è pazza? A me si dice che mia moglie è l'amante di un altro; che il mio padrone è l'amante di mia moglie; di lei si dice che è pazza e tutto è tornato a posto. No! Non è a posto tutto se lei non è pazza davvero!". "Ma cosa volete farci? Dai, su, calmatevi!" "Se così stanno le cose, adesso io vado a casa, prendo un' accetta e spacco la testa di mia moglie. Poi visto che la giustizia è per tutti, torno qui e spacco la testa al cavaliere. Poi vado in prigione ma nessuno mi chiamerà più con quel nome. Io non sarò un becco; io sarò un uomo d'onore che ha fatto quello che doveva". Tutti gli dicono: "Ma no.. ma che follie!" "Ma la signora è pazza o non è pazza?" "Sì, è pazza!" "Ma allora se è pazza va rinchiusa in un manicomio, perché i pazzi vanno in manicomio. Se lei va in manicomio, è chiaro che è pazza, quello che ha detto non è vero e io sono un uomo d'onore. Ma se lei non va in manicomio, si dice che è pazza per comodità: ma io sono quello che va in giro con le corna. Ora scegliamo: lei va in manicomio o in una casa di salute - tanto sono ricchi, se la possono permettere

per mesi, per curarla. Quando lei torna, si sa che lei era pazza e qualunque cosa dica di me non mi riguarda. Oppure io salvo il mio onore come ho promesso”. E allora di fronte a questa alternativa tutti gridano, la signora fa una scena isterica; viene presa e portata via; lei va in manicomio perché era pazza.

Allora il cavaliere è l'amante di Nina sì o no? Non si sa, Ciampa lo crede, non lo crede, non si sa. Ciò che vale è la forma sociale, è il gioco delle parti. Se sua moglie è l'amante del cavaliere, se tutti lo dicono, la moglie lo dice, nessuno la smentisce, lui lo uccide perché il suo punto d'onore, il suo onore è salvo se lui lo uccide. Ma se la signora lo dice ed è pazza, va in manicomio, allora il suo onore è salvo perché lei è andata in manicomio. La verità non esiste, esiste solo il gioco delle parti. Forse è l'amante, forse non è l'amante, l'onore c'è, non c'è, non importa. Altri crederanno in altro modo; non importa, crederanno quello che vorranno. Lei è andata in manicomio dunque il suo onore è salvo. Lei diceva quelle cose perché era pazza. Non esiste la verità; da un romanziere dell'Ottocento noi lo sapremmo se sono amanti o non sono amanti; ci racconterebbe la storia vera, la storia come è proiettata, la storia di uomini. Con Pirandello la storia dei sentimenti e delle psicologie degli uomini non esiste più. Esiste la struttura sociale e ognuno vive nella struttura sociale.

Pirandello scrisse anche due o tre romanzi, per esempio *Il fu Mattia Pascal*. Il romanzo è piuttosto noioso però la sostanza rimane l'ideologia di Pirandello. Il protagonista viene erroneamente identificato con un suicida, di cui è stato trovato il cadavere ormai irriconoscibile. In realtà non gli è successo nulla, solo che lui è scontentissimo della sua vita, non ne può più di sua moglie, non ne può più del suo lavoro. Perciò Mattia approfitta di questo caso e se ne va, si sente completamente libero ed è convinto di potere ricostruire una vita migliore di quella che lascia. Conosce una donna, va a trovarla, questa non sa nulla della sua vita precedente. Andrebbe tutto benissimo se non che, quando deve andare all'albergo, serve la carta d'identità, ma lui ufficialmente è morto; si accorge che non può fare niente senza la carta d'identità: non può andare in un albergo, non può andare in un ufficio, non può entrare in rapporto con una istituzione. Lui è la sua carta d'identità: chi vive sono i documenti, non è Mattia Pascal. Se è morto per la società è morto per davvero; non c'è un Mattia Pascal che vive senza documenti. Allora Mattia Pascal, per vivere, tornerà indietro e riavrà i suoi documenti: ma ormai è uscito dal suo ruolo sociale, e sarà soltanto, per gli altri e anche per sé, “il fu Mattia Pascal”.

Pirandello ha destrutturato psicologicamente il personaggio ottocentesco. Il personaggio di tutta la letteratura dell'Ottocento è un'unità psicologica, è una persona come noi intendiamo tutte le persone. Diciamo che quello là è simpatico, quello là è bugiardo, etc. La letteratura dell'Ottocento lo rappresenta così. Pirandello lo svuota di tutti i suoi contenuti: non esistono sentimenti, affetti, unità psicologica; esiste il meccanismo, il gioco delle parti. Ogni uomo è una maschera, ma sotto la maschera non c'è niente; è la sua funzione sociale. La società vive così, funziona così, si ripete nei suoi schemi. Non c'è realtà oggettiva, solo convenzione sociale. Allora uno si atteggia su un contenuto sociale che in realtà è vuoto. Chi è ricco recita la parte del ricco, chi è avvocato recita la parte dell'avvocato, non può non fare l'avvocato, non può non fare il ricco, deve fare il suo gioco.

Il successo di Pirandello fu immenso. Tutti afferrarono subito che lui rompeva la storia del teatro, introduceva nel teatro meccanismi e contenuti assolutamente nuovi. Con Pirandello inizia l'arte del Novecento che distruggerà progressivamente tutto il realismo ottocentesco, inventerà nuovi contenuti e nuove forme con cui adesso continuiamo. Pirandello, che oggi è il più celebre autore italiano del Novecento, è continuamente rappresentato a Parigi, a Londra, a New York. Pirandello una delle tre, quattro figure del teatro del Novecento, è senza dubbio il più illustre, uno dei tre-quattro maggiori autori italiani dell'Novecento: D'Annunzio, Pirandello, Svevo, ma all'estero è senza dubbio la persona più celebre e più conosciuta. Con Pirandello inizia il grande viaggio della letteratura del Novecento che va dal realismo all'artificiale; il contenuto del Novecento è l'artificiale, è quello che vedremo nella prossima lezione, ciò che Baudelaire chiamò ideale artificiale. Non l'ideale reale, i contenuti veri, i sentimenti veri dell'uomo, ma un meccanismo artificiale di cui l'uomo si nutre.

### **Il teatro del Novecento – secondo episodio: il teatro dell'assurdo**

Dopo Pirandello io voglio illustrare quello che è il secondo grande episodio del teatro del Novecento che si verifica fuori dall'Italia, ma che è la continuazione, la radicalizzazione di ciò che Pirandello ha iniziato. A parte la distruzione dei contenuti psicologici, il teatro di Pirandello è un teatro molto ottocentesco: ci sono dei personaggi in scena, è una struttura tipica. Nel secondo episodio avverrà la distruzione delle forme, cioè il nuovo, l'ultimo teatro del Novecento non ha più contenuti psicologici e non ha più forme adeguate. Tutto il nuovo episodio si svolge prevalentemente in Francia a Parigi tra il 1935 e il 1955, prendendole un po' larghe, e va tutto sotto un nome unico: il teatro dell'assurdo. Il teatro dell'assurdo, di cui adesso illustro cosa vuol dire, radicalizza la destrutturazione del personaggio. È realizzato in due fasi nettamente distinte:

- a) Dal '35 al '45 circa dominano il teatro francese due personalità: **Albert Camus e Jean Paul Sartre**. Camus e Sartre furono i protagonisti della letteratura europea dal '35 fino a circa il '55-'60. Benché avessero la stessa ideologia dell'assurdo, ci fu tra di loro una contrapposizione culturale. Camus era nato ad Orano in Algeria nel 1913, si era laureato ad Orano con la tesi di dottorato su S. Agostino, poi era venuto a Parigi e aveva ottenuto immediatamente un grande successo. Era un moderato democratico. Jean Paul Sartre invece era un radicale comunista, nel 1968 fu uno dei protagonisti della rivoluzione. C'era dunque tra di loro una specie di antitesi morale, però i contenuti erano singolarmente identici. Camus ebbe il premio Nobel a quarantatré anni ed è il più giovane premio Nobel nella storia della letteratura; due anni dopo, nel 1960, a quarantasette anni, morì in un incidente d'auto. (La morte di Camus in auto è un mito del Novecento e definisce un'esperienza moderna). Sartre, nato nel 1905 e morto nel 1980, ebbe anche lui il premio Nobel come ogni scrittore francese che si rispetti, ma si rifiutò di andare a Stoccolma a ritirarlo perché disse che quelli erano giochetti di borghesi. Tutti e due sono accomunati dalla teoria dell'assurdo. La teoria dell'assurdo è una specie di radicalizzazione di ciò che aveva detto Pirandello. La vita è una sequenza di atti ripetitivi senza causa, senza scopo; gli uomini fanno sempre le stesse cose, ridicono sempre le stesse cose. Qual è il loro fine? Il loro fine è di morire. C'è una sconnessione umana totale. La vita non ha senso; da dove viene, dove va non si sa. In che cosa consiste? Consiste nel rifare sempre la stessa macchinetta: si lavora, si mangia, si dorme, ci si sposa, i figli, si lavora, si mangia, si dorme... finché uno non muore. In Pirandello è la società la macchina che tiene insieme tutti; qui, nella teoria dell'assurdo, tutto è dissolto. Non c'è niente, non c'è nessun collante, è una serie di rotelle che vanno ognuna per conto proprio. Camus scrisse un saggio intitolato *Il mito di Sisifo*; nella mitologia classica, Sisifo è un gigante che si è ribellato contro Giove e Giove lo ha punito. La punizione consiste in questo: Sisifo è davanti ad una collina, ha davanti a sé un masso enorme, pesantissimo e deve spingerlo in cima alla collina. Sisifo lo spinge lentamente, il masso scivola, lui fa una fatica terribile finché arriva in cima. Quando è arrivato in cima, il masso rotola giù dall'altra parte e allora lui deve girare intorno alla collina e incominciare a spingerlo verso la cima. Si dice nel linguaggio comune 'una fatica di Sisifo', cioè una fatica gravissima ed inutile. Dice Camus che il mito di Sisifo è il mito della vita; è la rappresentazione della vita. La vita consiste nel fare faticosamente e quando arriva la fine, cadere e poi ricominciare da capo a rifare le stesse cose. Sartre, che è più filosofo (prima era filosofo e poi si darà alla letteratura), scrive un saggio "L'essere e il nulla" in cui, più o meno, sostiene queste teorie generali. Dal '35 al '45-'50 il teatro francese è anche dominato dalle opere di Camus e di Sartre, i quali rappresentano questa concezione della vita. Il contenuto di Camus e di Sartre è la vita assurda. Io ricordo una sola opera *Il malinteso* di Camus che è stato rappresentato anche recentemente. Quelli di Pirandello sono dei capolavori, queste sono opere molto intellettuali, molto concettuali, ma non sono capolavori letterari. *Il malinteso* racconta questa storia. C'è una locanda sui monti Carpazi, dove vive una vedova con un figlio e una figlia. Vivacchiano facendo da mangiare, ospitando

qualcuno che passa, affittano le camere... Però il figlio non accetta questa vita, e dice: "Io me ne andrò verso i paesi del sole, del mare..." (in Camus torna sempre, in tutte le sue opere, il mito di Orano: il deserto, la luce, il calore). "Lavorerò, mi conquisterò la vita" e parte. Rimangono la madre e la figlia. Gli anni passano, gli affari sono sempre più miseri e a poco a poco la madre e la figlia decadono moralmente in questa abiezione: abbastanza spesso alla loro locanda arriva qualcuno che sta facendo un lungo viaggio; allora, se loro si sono accertate che non ha parenti e non ha amici, di notte lo uccidono, gli rubano tutto quello che ha e buttano giù dal burrone il cadavere. Il cadavere cade nel fiume che scorre in fondo al burrone e il fiume lo porterà a valle. A valle talvolta arriva un cadavere chissà da dove viene, sarà forse un suicida? Così vivono ormai la madre e la figlia in questa misera locanda, in una luce grigia fra i monti. Il figlio invece ha avuto successo: è riuscito ad avere un buon lavoro; si è sposato con Maria (l'unico personaggio che abbia un nome). Un giorno decide di tornare a vedere sua madre e sua sorella e cosa è stato di loro; sono passati molti anni. Si ferma in una cittadina lì vicina e dice alla moglie: "Senti, vado io da solo. Io vado là e voglio vedere se mi riconoscono". Ma la moglie: "Ma no...cosa vuol dire? Che invenzione è voler fare una cosa simile?" "Ma no..adesso vedrai.. adesso ormai ho un accento straniero, è da tanti anni che vivo in un'altra nazione, accentuerò un po' questa pronuncia straniera..." Lui va e alla sera le due donne lo accolgono e gli chiedono chi è. "Sono uno che viene da lontano, uno straniero, devo venire qui per un viaggio". Loro lo ascoltano e di notte lo uccidono per derubarlo. Il giorno dopo lui non torna e la moglie Maria è inquieta e spaventata: "Cos'è successo?" Sale alla locanda e chiede notizie del marito. E loro rispondono: "Chi? Lui? Mai visto, mai sentito" "Ma come non lo avete mai sentito? Non è venuto? Ma sì, era vostro figlio, vostro fratello...". E in quel momento loro capiscono che hanno ucciso il figlio per derubarlo. La figlia fugge, forse si suicida. La madre è annichilita. In questa locanda c'è un altro personaggio: un vecchio servitore, sordo, muto che cammina rigidamente, sa cosa deve fare, porta i piatti, li tira su, li porta via, li lava. Alla fine rimane in scena solo Maria e Maria fa una grande tirata (piuttosto retorica) ma comunque dice: "Com'è possibile questo? Non esiste giustizia in questo mondo, non esiste verità in questo mondo, come può avvenire una tale distorsione delle cose?". E lo dice al servitore sordo-muto e il servitore sordo-muto sta lì fino alla fine. E poi si scopre che non è né sordo né muto, che sente benissimo e sa benissimo parlare, perché, quando lei alla fine gli chiede: "Ma non c'è una verità a questo mondo?", lui risponde "No!". E su questa parola finisce la tragedia: no, non c'è giustizia, non c'è verità. Il servitore in realtà è una specie di dio crudele, sa tutto, sente tutto, sa parlare, non gli importa niente degli uomini e lascia che vadano per il loro destino. Ma si dirà che questo non è l'assurdo. Sì che è l'assurdo! Alla prima lettura uno pensa che la commedia rappresenta l'avidità umana; coloro che uccidono il figlio, uccidono il fratello per derubarlo sono un'immagine della perversione che consiste nella cupidigia, nell'amore dei beni e del denaro. Invece Camus scrisse una chiosa e disse: "No! Questa commedia vuol dire una cosa tutta diversa. È intitolata *Il malinteso* perché vuol dire che gli uomini non riescono a parlare tra di loro". Nella commedia, in effetti, salvo Maria, ognuno è falso, ognuno dice delle falsità. Il figlio parla addirittura con una voce fintamente straniera; il vecchio servitore si fa credere sordo-muto, ma non è né sordo né muto; la madre mente, la sorella mente. Tutti mentono, non ci sono rapporti sociali. I rapporti sociali non esistono. Non passa il messaggio; ognuno dice parole che sono assurde, che sono falsità, che gli altri non ascoltano. Non passa nessun messaggio fra gli uomini. La società stessa è destrutturata. Ognuno è una monade che non riesce a comunicare con gli altri. L'opera, sia questa che quelle di Sartre, in realtà è un po' modesta, non è che sia un grande capolavoro: ci sono lunghi discorsi retorici, etc. Però questo è il nuovo contenuto, il contenuto di Pirandello è radicalizzato. Gli uomini vivono una vita assurda in una società assurda. Non c'è ragione, non c'è scopo nella loro vita; tutta la società è una somma di azioni, di ingranaggi, senza principio, senza fine: questa è la realtà dell'esistenza umana.



Io ricordo qui – in un minuto solo - l'opera più illustre di **Sartre**, *Huis clos*, cioè “A porte chiuse”, che rappresenta più o meno questa cosa e in cui c'è la celebre massima che poi vi spiegherò. La *Huis clos* è un solo atto. Un signore viene introdotto in un elegante salottino, non ci sono specchi, c'è solo un divano, una poltrona, un caminetto; c'è una specie di valletto che lo introduce e dice: “Allora lei vivrà qui”. Chiude la porta e se ne va. In principio lui non capisce cosa vuol dire questo, ma dopo un po' di tempo la porta si apre e il valletto dice: “Oh guardi, è arrivata sua moglie”. Apre la porta e le dice: “Lei vivrà qui”. In realtà sono morti: questo è l'aldilà. Poi passa un po' di tempo, il valletto apre la porta, entra un'altra donna e dice: “Questa è la sua amante”. E loro vivranno lì dentro a quel salotto; incominciano a scoppiare liti furiose, si ingiuriano: “Tu mentivi!”, si accapigliano. Ad un certo punto, c'è un pugnale sul tavolo, e lui non ne può più; prende il pugnale, salta addosso a sua moglie e la pugnala, la pugnala, la pugnala. Ma lei è sempre lì, è sempre viva, per sempre sarà così. E c'è la celebre massima “*l'inferno sono gli altri*”. Questa vita è un inferno e l'inferno sono gli altri. Ognuno non accetta gli altri, così “*l'enfer c'est les autres*”. È la rappresentazione dell'inferno e la rappresentazione della coabitazione esasperata, odiosa, menzognera degli uomini tra di loro. Questo è il nuovo contenuto. Il contenuto dell'assurdo.

La cultura dell'assurdo del Novecento va sempre più verso la destrutturazione psichica dell'uomo, la scomposizione dell'uomo. Ma non ha ancora trovato la forma adeguata.

- b) La forma adeguata nasce improvvisamente nel 1950 con un nuovo teatro che si chiamerà ancora teatro dell'assurdo perché ha gli stessi contenuti. Ma in realtà, improvvisamente, i due protagonisti **Ionesco** e **Beckett**, e in particolare Ionesco, inventano la forma adeguata. E siccome la forma adeguata sarebbe troppo difficile da raccontare io ho portato qui la fotocopia di una pagina, la prima pagina dell'opera più illustre di **Ionesco**, *La cantante calva*. In che cosa consiste la commedia (che ha un atto unico)? Nella rappresentazione di una famiglia: i signori Smith. È una famiglia inglese: c'è il signor Smith e la signora Smith. Poi verranno in visita due amici: il signor Martins e la signora Martins. Poi c'è una domestica, Mary, e un pompiere che verrà a trovarli. Tutti parlano in modo scombinato, senza senso, le frasi non hanno connessione, gli atti non hanno connessione. All'inizio, subito, si comincia con la pendola. La pendola batte lentamente diciassette colpi. “Ah” dice la signora Smith “sono le nove”. Poi la pendola batte ventitrè colpi e il signor Martins dirà: “Ah, sono le quattro finalmente!”. Le cose avvengono senza connessione. Il mondo è sconnesso, non solo nei suoi contenuti, ma anche nelle sue forme. Leggiamo insieme la prima pagina dall'inizio della *Cantante calva*. Poi uno arriva alla fine e dice: ma cosa c'entra questo titolo? Un personaggio, nella penultima scena, dice: “Beh, ma la cantante calva cosa fa? La cantante calva continua a pettinarsi allo stesso modo”. Questo è l'unico intervento della cantante calva nella commedia. È un titolo senza senso a una commedia senza senso.

*Interno borghese inglese, con poltrone inglesi. Serata inglese. Il signor Smith, inglese, nella sua poltrona e nelle sue pantofole inglesi, fuma la sua pipa inglese e legge un giornale inglese accanto a un fuoco inglese.*

Anche le didascalie sono assurde, ripetitive.

*Porta occhiali inglesi, ha baffetti grigi inglesi. Vicino a lui un'altra poltrona inglese. La signora Smith, inglese, rammenda un paio di calze inglesi. Lungo silenzio inglese. La pendola inglese batte diciassette colpi inglesi.*

E qui è la sconnessione. Continuamente le azioni sono sconnesse. Vedremo poi, un personaggio che dice: “Adesso mi alzo e vado a diglierlo”, ma si siede. Secondo la didascalia le persone dovrebbero dire delle cose, ma fanno il contrario.

*SIGNORA SMITH*    *Già le nove. Abbiamo mangiato minestra, pesce, patate al lardo, insalata inglese. I ragazzi hanno bevuto acqua inglese. Abbiamo mangiato bene questa sera. La ragione è che noi abitiamo nei dintorni di Londra e che il nostro nome è Smith*

Non è la ragione evidentemente. Il linguaggio è continuamente sconnesso. Abbiamo mangiato bene questa sera e la ragione è che abitiamo a Londra e il nostro nome è Smith...No! Non è la ragione, non c'è nessuna connessione. Fra i fatti e le parole c'è la sconnessione totale. La distruzione assurda dei contenuti, con Ionesco diventa la distruzione delle forme teatrali. (Notate che Ionesco è un rumeno nato a Bucarest nel 1912 , che poi muore a Parigi nel 1994. Tutto questo avviene a Parigi però i due protagonisti sono Ionesco, un rumeno, e Beckett, un irlandese. Se vogliamo, Camus era un algerino venuto a Parigi: è il cosmopolitismo di cui parleremo nei prossimi incontri. Parigi è il luogo d'incontro e di fusione di culture – come oggi è New York).

*SIGNOR SMITH*    *(continuando a leggere, fa schioccare la lingua)*

*SIGNORA SMITH*    *Le patate sono molto buone col lardo, l'olio dell'insalata non era rancido. L'olio del droghiere all'angolo è di qualità assai migliore dell'olio del droghiere di fronte, ed è persino migliore dell'olio del droghiere ai piedi della salita. Non voglio dire però che l'olio di costoro sia cattivo.*

*SIGNOR SMITH*    *(continuando a leggere, fa schioccare la lingua)*

*SIGNORA SMITH*    *Ad ogni modo l'olio del droghiere all'angolo resta il migliore...*

*SIGNOR SMITH*    *(continuando a leggere, fa schioccare la lingua)*

*SIGNORA SMITH*    *Questa volta Mary ha cotto le patate proprio a dovere. L'ultima volta non le aveva fatte cuocere bene. A me piacciono solo quando sono ben cotte.*

*SIGNOR SMITH*    *(continuando a leggere, fa schioccare la lingua)*

*SIGNORA SMITH*    *Il pesce era fresco. Mi sono persino leccata i baffi. Ne ho preso due volte. Anzi, tre. Mi farà andar di corpo. Anche tu ne hai preso tre volte. Però la terza volta ne hai preso meno delle due volte precedenti mentre io ne ho preso molto di più. Ho mangiato meglio di te questa sera. Come si spiega? Di solito tu mangi più di me. Non è certo l'appetito che ti manca.*

*SIGNOR SMITH*    *(fa schioccare la lingua)*

Questo andrà avanti per un'ora inesorabilmente con vicende sconnesse e senza senso. Quali sono i due meccanismi del nuovo testo? Primo: la sconnessione logica. La gente continua a dire delle cose e fare il contrario: dire che il pranzo era buono perché abitiamo nei dintorni di Londra. La pendola batte diciassette colpi ma uno dice “Ah! Sono le nove”. Dall'altra parte c'è la ripetitività continua, la ripetitività delle ovvietà. Tutti continuano a dire: “Questa sera abbiamo mangiato il pesce con le patate, domani accompagnerò la mia bambina a scuola, la mia bambina è bionda e si chiama Alice. Anche la tua bambina è bionda e si chiama Alice. Difatti la tua bambina è anche la mia bambina”. E

tutti continueranno a dire delle cose assurde. Ricordo solo due episodi di questa commedia. A metà circa, dopo un po' di tempo, arrivano i due ospiti: i signori Martins, il signor Martins e la signora Martins che vengono a trovarli. Allora i signori Smith escono perché vanno a vestirsi meglio. I signori Martins rimangono soli sulla scena. Allora il signor Martins incomincia a dire: "Ah! Buongiorno signora. Io abito in via Bronfield". "Oh che strano caso" dice la signora Martins "anch'io abito in via Bronfield" " Ah sì! Anzi io abito al numero 19 di via Bronfield" "Oh che strano caso! com'è bizzarro!" dice la signora "Anch'io abito al numero 19" "Io abito al quinto piano" dice lui. "Anch'io abito al quinto piano" dice lei. "Anzi nella mia casa, nel mio appartamento c'è una camera da letto che ha una porta verde" "Oh che bizzarro il fatto! Anche nella mia casa c'è una porta verde". "Io ho una bambina che si chiama Alice; ha un occhio bianco e un occhio rosso e ha i capelli biondi" "Ah!" dice la signora Martins "anch'io ho una bambina che si chiama Alice; ha un occhio bianco e un occhio rosso e ha i capelli biondi. Ma non saremo per caso marito e moglie? Oh Donald!" dice lei. "Oh Elisabeth!" dice lui e si abbracciano dicendo: "Ma allora siamo marito e moglie". Si siedono e si addormentano. Allora entra la cameriera e dice: "Non crediate che la signora Elisabeth e il signor Donald siano marito e moglie! Infatti il signor Donald ha una bambina bionda con un occhio bianco e un occhio rosso, ma l'occhio di destra è bianco e l'occhio di sinistra è rosso. Invece la signora Elisabeth ha una bambina che si chiama Alice che è bionda, che ha un occhio bianco e ha anche un occhio rosso. Ma l'occhio di destra è rosso e l'occhio di sinistra è bianco. E dunque non c'è nessun rapporto tra di loro". E così si va avanti dicendo le cose più straordinarie. La commedia finirà genialmente in questo modo. Ad un certo punto tutti parlano ad una voce sempre più alta e gridano tutti la stessa frase: "Questo è di qua, non è di là! Questo è di qua, non è di là!" e tutti gridano uno verso l'altro. La luce si attenua progressivamente, diventa buio e si sente gridare: "Questo è di qua, non è di là! Questo è di qua, non è di là!". Poi di colpo c'è silenzio. Rimane un momento di buio e di silenzio; poi le luci si riaccendono, c'è il salotto dell'inizio, nelle due poltrone sono seduti non più i signori Smith, ma il signor Martins e la signora Martins. La signora Martins dice: "Sono già le nove. Abbiamo mangiato minestra, pesce...". E i signori Martins ripetono la prima scena. Le luci si attenuano progressivamente e finisce la commedia. La grande invenzione di Ionesco è che il contenuto sulla vita è assurdo. La vita è ripetitiva, ossessivamente ripetitiva, si fanno sempre le stesse cose, si mangia, ci si siede, si va dai signori Smith, si va dai signori Martins, si mangia, ci si siede, si accompagna la bambina a scuola, etc. Perciò da una parte è ripetitiva di ovvietà, tutti dicono luoghi comuni, le frasi fatte. Ionesco più tardi si vantò di non aver inventato lui il primo dialogo, ma che stava studiando l'inglese e nella grammatica inglese c'erano scritte queste frasi: "Le patate nel lardo sono buone". Lui ha copiato dalla grammatica queste frasi e i luoghi comuni. La vita è fatta di luoghi comuni ripetitivi ed è sconnessa, non c'è rapporto tra quello che dice uno e ciò che dice l'altro. Uno dice una cosa, l'altro dice il contrario, succede un fatto, si dice che è avvenuta la stessa cosa. Ad un certo punto giunge il pompiere, bussa; qualcuno dice "Hanno bussato?" "No, non hanno bussato", eppure si sentono dei colpi enormi alla porta. Si discute a lungo se stanno bussando; poi aprono e c'è il pompiere. "Perché è venuto?" "Credevo che ci fosse un incendio". "Non, non c'è nessun incendio" e si comincia a discutere sugli incendi che ci sono e non ci sono. Con *La cantante calva*, che è del '50, il teatro dell'assurdo raggiunge la sua forma adeguata. Il contenuto, la destrutturazione psicologica dell'uomo, con Pirandello avveniva in funzione della società, non si sa che cosa sono gli uomini, se pensano, cosa pensano, cosa vogliono; esiste la macchina sociale che li fa funzionare tutti. Con Camus e Sartre, l'irrazionale viene radicalizzato, tutta la vita è assurda, non solo la macchina sociale, non c'è la psicologia, ma non c'è neanche connessione. Gli uomini fanno azioni senza senso e le rifanno sempre finché muoiono. Però il teatro di Sartre e di Camus ha ancora la vecchia forma, cioè si mettono in scena dei personaggi che parlano. I personaggi non sono unità psicologiche, ma sono unità sceniche. Ionesco e Becket ( di cui parliamo subito dopo), si inventano la forma adeguata di questo contenuto: infatti, se il contenuto della vita è assurdo, non ha senso, non ha ragione, non ha logica, anche la rappresentazione in quanto tale e il linguaggio non avranno senso. Chi sono i signori Smith? La signora Martins? Il

signor Martins? Non sono nessuno, sono un'astrazione. Le cose che dice il signor Smith può dirle il signor Martins, così come le cose che dice la signora Smith le può dire la signora Martins: tutto si scambia e nulla esiste. La vita è ripetitività ossessiva di atti sconnessi: questa è la formula dell'assurdo. La vita è ripetitiva di atti senza senso. Il nuovo teatro raggiunge questo ultimo grado: la sconnessione. Se voi ci pensate, grandissima parte dell'arte del Novecento è un processo in questa direzione. Se pensiamo alla pittura cubista e alla pittura astrattista è la progressiva destrutturazione delle immagini oggettive della realtà attraverso cui rapporti formali. C'è prima Cezanne che incomincia con gli impressionisti ad irrigidire la realtà; poi c'è Picasso e la pittura è semplicemente un insieme di forme e di colori. La realtà oggettiva è stata destrutturata in favore di una psicologica diversa. Lo stesso avviene con la musica; cade il sistema di Bach con il clavicembalo ben temperato; si passa da un sistema melodicamente rilevante alla dodecafonia. Cioè sono fenomeni tipici della cultura del Novecento: la destrutturazione psicologica dell'uomo e la sostituzione dell'artificiale assurdo al realismo borghese dell'Ottocento. Nell'Ottocento gli uomini erano delle persone, agivano in un certo modo. Perciò, non solo il personaggio come in Pirandello, ma la società stessa è destrutturata. Anche il tempo è assurdo, perché è una eterna ripetizione dello stesso meccanismo. Non c'è più una sequenza cronologica. Alla fine succede esattamente la prima scena perché non c'è un flusso cronologico. Non c'è unità psicologica e non c'è un flusso cronologico, che erano i due cardini del realismo dell'Ottocento. (Piccola informazione su *La cantante calva*: Ionesco ha scritto altre opere ma il tempo è quello che è, per cui non ho il tempo di riassumerle. Si cominciò a rappresentarla al teatro Grammont di Parigi. Alcuni anni dopo io la vidi al teatro Grammont; da allora, dal 1950 alla data presente 2009 non è mai cessata la rappresentazione de *La cantante calva*. Ogni due o tre anni la compagnia viene sostituita perché se no recitare per due anni di seguito tutte le sere la stessa commedia... Tutti quelli che vanno a Parigi vanno a vedere *La cantante calva*, che è da cinquantanove anni in scena a Parigi: sono cambiati il teatro, le compagnie, i registi... è cambiato di tutto, ma *La cantante calva* è ancora in cartellone).

Però il capolavoro lo scrive **Beckett**.

Nato in Irlanda nel 1906, Samuel Beckett viveva a Parigi, dove insegnava francese all'università. Nel 1955 scrive quello che credo sia il nuovo capolavoro del teatro dell'assurdo: *Aspettando Godot* (*En attendant Godot*). Sono due atti e durano due giorni interi. Il secondo atto ripete pressoché identico il primo atto perché tutti i giorni si ripetono, tutto è sempre uguale. I personaggi principali sono Estragone e Vladimiro. La scena è vuota: c'è un albero in mezzo. Estragone e Vladimiro sono seduti dalle due parti dell'albero e parlano fra di loro. Aspettano Godot. Godot non si vede, lo aspettano da tutta la vita. Sono seduti lì, aspettano Godot, parlano fra di loro, una sequenza incredibile di stupidaggini, piena di invenzioni peraltro. Io questa volta leggo l'ultima pagina di *Aspettando Godot*. Qualcuno suppone che, essendo Beckett di madrelingua inglese, Godot sia un "little God", cioè il piccolo dio che forse loro aspettano. Forse sì, forse no, tutto qui in questa commedia è forse sì o forse no, non è che sia facile dire.

Silenzio. Il sole tramonta. È finito il secondo giorno uguale al primo. Vladimiro rimane immobile. Estragone si sveglia, stava dormendo, si toglie le scarpe, si alza con le scarpe in mano. (Notate che dormiva con su le scarpe, quando si sveglia si toglie le scarpe, perché tutte le persone appena si svegliano si tolgono le scarpe e vanno ad appoggiarle da qualche parte... Le posa davanti alla ribalta. C'è così il teatro, la ribalta, queste scarpe continuano ad andare, a venire. Si avvicina a Vladimiro e lo guarda con il cappello. Loro hanno il cappello - che è di un altro - e allora mangeranno dentro il cappello, poi discuteranno se è meglio mangiare dentro il cappello o fuori dal cappello...

*ESTRAGONE* Che hai?

*VLADIMIRO* Niente.

*ESTRAGONE* Io me ne vado.

*VLADIMIRO Anch'io.*

*Silenzio.*

*ESTRAGONE È da tanto che dormivo?*

*VLADIMIRO Non so.*

Nessuno sa mai nulla.

*Silenzio.*

*ESTRAGONE Dove andiamo?*

*VLADIMIRO Non lontano.*

*ESTRAGONE No, no, andiamocene lontano di qui!*

*VLADIMIRO Non si può.*

*ESTRAGONE Perché?*

*VLADIMIRO Bisogna tornare domani.*

*ESTRAGONE A far che?*

*VLADIMIRO Ad aspettare Godot.*

*ESTRAGONE Già, è vero. (Pausa). Non è venuto?*

*VLADIMIRO No.*

*ESTRAGONE E ormai è troppo tardi.*

*VLADIMIRO Sì, è notte.*

*ESTRAGONE E se lo lasciassimo perdere? (Pausa). Se lo lasciassimo perdere?*

*VLADIMIRO Ci punirebbe. (Silenzio. Guarda l'albero) Soltanto l'albero vive.*

*ESTRAGONE (guardando l'albero) Che cos'è?*

*VLADIMIRO E l'albero.*

*ESTRAGONE Volevo dire di che genere?*

*VLADIMIRO Non lo so. Un salice.*

*ESTRAGONE Andiamo a vedere. (Trascina Vladimiro verso l'albero. Lo guardano immobili. Silenzio). E se c'impiccassimo?*

*VLADIMIRO Con cosa?*

*ESTRAGONE Non ce l'hai un pezzo di corda?*

*VLADIMIRO No.*

*ESTRAGONE Allora non si può.*

*VLADIMIRO Andiamocene.*

Così decidono di impiccarsi, ma non hanno la corda e non si può. Tutto è acqua che passa, nulla ha senso. Ci impicchiamo, non abbiamo la corda, allora non ci impicchiamo...

*ESTRAGONE Aspetta, c'è la mia cintola.*

*VLADIMIRO è troppo corta.*

*ESTRAGONE Mi tirerai per le gambe.*

*VLADIMIRO E chi tirerà le mie?*

*ESTRAGONE È vero.*

*VLADIMIRO Fa' vedere lo stesso. (Estragone si slaccia la corda che gli regge i pantaloni. Questi, che sono larghissimi, gli si afflosciano sulle caviglie. Tutti e due guardano la corda). In teoria dovrebbe bastare. Ma sarà solida?*

Notate che tutto il resto della scena avviene con Vladimiro immobile, con i calzoncini per terra larghissimi; scenicamente è una invenzione continua. Benché sia immobile, scenicamente è vivacissimo.

*ESTRAGONE Adesso vediamo. Tieni.*

*Ciascuno dei due prende un capo della corda e tira. La corda si rompe facendoli quasi cadere.*

*VLADIMIRO Non val niente. Silenzio.*

*ESTRAGONE Dicevi che dobbiamo tornare domani?*

*VLADIMIRO Sì*

*ESTRAGONE Allora ci procureremo una buona corda.*

*VLADIMIRO Giusto.*

*Silenzio.*

*ESTRAGONE Didi.*

Fra di loro, quando sono affettuosi, si chiamano Didi e Gogo.

*VLADIMIRO Sì*

*ESTRAGONE Non posso più andare avanti così.*

*VLADIMIRO Sono cose che si dicono.*

*ESTRAGONE Se provassimo a lasciarci? Forse le cose andrebbero meglio.*

*VLADIMIRO C'impiccheremo domani. (Pausa). A meno che Godot non venga.*

*ESTRAGONE E se viene?*

*VLADIMIRO Saremo salvati. (Vladimiro si toglie il cappello — che è quello di Lucky — ci guarda dentro, ci passa la mano, lo scuote, lo rimette in testa).*

*ESTRAGONE Allora andiamo?*

*VLADIMIRO I pantaloni.*

*ESTRAGONE Come?*

*VLADIMIRO I pantaloni.*

*ESTRAGONE Vuoi i miei pantaloni?*

*VLADIMIRO Tirati su i pantaloni.*

*ESTRAGONE Già, è vero. (Si tira su i pantaloni. Silenzio).*

*VLADIMIRO Allora andiamo?*

*ESTRAGONE Andiamo.*

*Non si muovono.*

*Cala il sipario.*

Questa è una rappresentazione dell'assurdo veramente calibrata. La vita non ha contenuti e la sua rappresentazione scenica non ha contenuti. I due giorni che si ripetono identici sono gli infiniti giorni, l'ossessiva ripetizione del tempo, l'inutilità del tempo e l'assurdità dell'azione. La vita è assurda e perciò la sua forma adeguata fa fare il grande nuovo salto al teatro. Con Pirandello è destrutturato il personaggio, con Ionesco e Beckett sono destrutturate anche le forme. La società non ha niente, è una sconnessione di fatti. La rappresentazione teatrale è una sconnessione: non c'è rapporto. I personaggi dicono una cosa ma fanno il contrario, ripetono sempre le stesse frasi, queste frasi sono tornate qui almeno una decina di volte "Allora, andiamo? Non andiamo? Andiamo lontano, andiamo vicino". È la macchinetta della vita senza senso che passa e il teatro è la sua sintesi.

Io ho detto all'inizio: facciamo una breve sintesi di Pirandello e il teatro del Novecento. Questi sono più o meno i momenti fondamentali dell'evoluzione teatrale del Novecento: il teatro del Novecento distrugge i contenuti realisti dell'Ottocento.

- Con **Pirandello**, la prima fase, la distruzione dell'unità psicologica del personaggio a favore della struttura sociale in cui però rimane la struttura narrativa, la sequenza cronologica benché il personaggio non esista più.
- Con il teatro dell'assurdo francese, prima con **Camus e Sartre** viene teorizzato che la vita è assurda e perciò bisogna rappresentarla come tale. Loro, Camus e Sartre, la rappresentano ancora nelle forme vecchie, mettono ancora in piedi una commedia con i personaggi.
- Con **Ionesco e Beckett** abbiamo la grande invenzione formale: la forma adeguata, il contenuto nuovo del Novecento, la distruzione psicologica dell'uomo diventa la distruzione formale della sua rappresentazione scenica.

### Ultimo episodio: il dominio del regista sulle opere

Con questo siamo arrivati ad un certo punto di arrivo. Nel teatro del Novecento, e con questo concludo, certo esistono altri episodi, altri momenti teatrali di interesse, però non esistono grandi autori teatrali, grandi momenti teatrali; potremmo citare qualche nome qua e là come Claudel, Brecht. La linea forte, la linea alta è questa: se io dovessi citare un terzo momento significativo nel teatro del Novecento, pensiamo al teatro italiano, che cosa potrei ricordare? Zero. Qualche opera che ha avuto successo per quindici giorni, per un mese, ma chi di noi, chi di voi ricorda un nome del teatro italiano della seconda metà del Novecento? Se c'è un nome che più o meno tutti ricordano è quello di Strehler. Nella seconda metà del Novecento cresce sempre più il dominio del regista sulle opere, sono i registi che inventano i contenuti, rappresentano vecchie opere modificandone completamente la struttura. Se dovessi dire che c'è un terzo filone alto nel teatro del Novecento, direi che è quello della regia teatrale. Alcune tra le personalità più illustri della cultura del Novecento sono i registi. La regia cominciò alla fine dell'Ottocento a Parigi, nel 1890 Antoine e Lugné-Poe furono i primi a teorizzare che ogni attore non faceva ciò che voleva, ma doveva esserci qualcuno che coordinava tutti, che sceglieva i fondali, sceglieva le azioni. Ricordo solo che **Antoine** è il fondatore della regia moderna, ha fondato il concetto di regia. Antoine, che era un realista, teorizzò che si rappresentava tutto realisticamente e perciò cominciò le messe in scena: mise in scena mobili, oggetti vecchi. In Italia c'era **Visconti** che era un maniaco e diceva: "Se c'è un quadro di Tiziano, ci deve essere davvero un quadro di Tiziano", lo noleggiava, lo metteva in scena con un grandissimo timore del proprietario del quadro. Antoine inventò addirittura la quarta parete. Disse che tutti gli attori di solito lavorano come se le pareti fossero tre e guardano il pubblico. No, le pareti sono quattro. Tutti sono dentro una stanza, parlano tra di loro, il pubblico faccia quello che vuole.

Cito solo due o tre nomi. In Italia, senza dubbio la personalità più illustre del teatro italiano della seconda metà del Novecento è **Strehler**, che fu per trenta anni il direttore del Piccolo Teatro della città di Milano e adesso lo hanno ricostruito e si chiama teatro Strehler. Un grande regista fu **Bergman**, il regista cinematografico, quello che ha fatto *Il posto delle fragole*, *Il settimo sigillo*, *Luci d'inverno* che sono tutti capolavori. Ma Bergman faceva prima di tutto il regista teatrale. Io vidi a Parigi un *Re Lear* di Bergman che era una cosa spettacolosa, era tutto bianco e rosso, tutta la scena era foderata di bianco con strisce rosse, i personaggi erano vestiti con tuniche bianche a righe rosse, era di un'eleganza formidabile, il sangue scorreva, scorreva con il rosso sopra il bianco della scena. Possiamo ricordare Bergman, possiamo ricordare **Brecht** che a Berlino, quando Berlino era comunista, fu per venti anni il direttore del Berliner Ensemble, del teatro di Berlino; scrisse delle opere di modesto valore, ma soprattutto fu un regista. Ricordo uno solo, quello che credo sia il maggiore del Novecento, **Kantor**, che è un polacco. Kantor ha inventato un nuovo modo di fare la regia. C'è un grande palco in genere con poche cose e lui è in scena. Lui è in un angolo, vestito molto elegantemente e la commedia inizia. Si accendono le luci e ci sono i personaggi fermi. Allora lui fa segno a un personaggio, il personaggio va avanti due o tre passi, lui gli fa segno e il personaggio recita la battuta. Poi fa segno all'altro, avanti e battute. Le voci si alzano, lui fa segno di avanzare o di smettere. Lui è il direttore d'orchestra, è di un'eleganza spettacolosa, lui dirige lo

svolgimento della tragedia, lui organizza la tragedia, è ciò che è il direttore d'orchestra per l'opera. Naturalmente la sua interpretazione interviene molto sul testo.

Al di là della linea alta del teatro dell'assurdo, Pirandello e teatro dell'assurdo francese, se c'è un filone costante nella cultura teatrale del Novecento, è l'intervento della regia che spesso interpreta, rielabora i testi, soprattutto quelli dei classici, e che rappresenta un fatto culturale molto interessante, specifico del Novecento.

Con questo penso che abbiamo concluso.